

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Viagem Inacabada: Goethe e Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister

Vinícius Gomes Machado

Dissertação de apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia no nível de Mestrado da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura.
Agência financiadora: Capes-Reuni.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Olgária Chain Féres Matos

São Paulo
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Viagem Inacabada: Goethe e Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister

Dissertação de apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia no nível de Mestrado da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura.

Vinícius Gomes Machado

São Paulo
2012

Agradecimentos

Aos mestres Francisca, Nelson, Luzia, Dinda, Luciana, César, Regiane, M^a Laura, Regina, Cláudio, Marcelo, Marcos, Plínio, Francisco, Alberto por toda minha *Bildung* e, em especial, a Olgária por toda generosidade e *esprit de finesse* que permearam os encontros de orientação e estas páginas.

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura crítico-filosófica da obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe. Apresenta o debate estético-teatral em torno da criação de uma identidade nacional contra a influência da cultura francesa e a recepção da obra de Shakespeare como modelo a ser seguido pelos artistas alemães. Na obra de Goethe está a questão central da formação e da vocação do ator-protagonista Wilhelm Meister que abandona o lar burguês para realizar uma viagem iniciática em busca de autoconhecimento e auto-aperfeiçoamento. Neste contexto, são abordados conceitos como *Bildung*, *Aufklärung*, autonomia, heteronomia e educação enquanto conceitos interpretativos.

Palavras-chave: Goethe, teatro alemão, recepção de Shakespeare, vocação artística, educação.

Abstract:

The work presents a critical-philosophical reading of the work *The Years of Learning Wilhelm Meister* of Goethe. Presents a discussion theatrical-aesthetic around the creation of a national identity against the influence of French culture and the reception of Shakespeare's work as a model to be followed by German artists. In the work of Goethe's is the central question about the formation and vocation of the actor-protagonist Wilhelm Meister leaving the bourgeois home to conduct an initiation journey in search of self-knowledge and self-improvement. In this context, concepts are addressed as *Bildung*, Enlightenment, autonomy, heteronomy and education as comprehension concepts.

Key-words: Goethe, German theater, Shakespeare's reception, artistry, education.

Apresentação	7
---------------------------	---

Introdução

1) Século de Frederico: uma viagem secular	7
2) Século Adolescente: Werther formando Meister	25
3) Tendências de uma Época: um romance na Revolução	37

Primeiro Capítulo: *A Arte como Vocação*

1.1. Entre Veredas: identidade, teatro e nação	53
1.2. Shakespeare e o Teatro alemão	74

Segundo Capítulo: *Identidade e Classe Social: o romance como reconciliação*

2.1. Desconstrução do Ator: fim do projeto teatral ou ilusões perdidas	97
2.2. Relações de Classe e Reconciliação	122
2.3. <i>Mésalliance</i> : reconciliação e superação	135

Conclusão: *Educação Errante: uma viagem incompleta*

3.1. Quem quiser falar com Deus: pietismo ou os quietos da terra	145
3.2. A Educação pelo Erro	149
3.3. Autonomia e Heteronomia	167
3.4. Acaso e Destino	159
3.5. Viagem Inacabada e Inconclusões Finais	178

Bibliografia	185
---------------------------	-----

*“Llevo la voz cantante
Llevo la luz del tren
Llevo un destino errante
Llevo tus marcas en mi piel”.*

Fito Páez

INTRODUÇÃO

Século de Frederico: uma viagem secular

No célebre artigo *Resposta à Pergunta: Que é o Esclarecimento?* [*Beantwortung auf die Frage: Was ist Aufklärung?*], Kant escreveu que o século XVIII era a época da Ilustração [*Aufklärung*] ou o Século de Frederico. Esta afirmação do principal expoente da intelectualidade alemã da época (ao lado de Goethe) nos dá a dimensão da importância política e, principalmente, cultural do príncipe prussiano. Porém para compreendermos bem a importância cultural do monarca germânico e seus desdobramentos, temos de fazer uma viagem ou *flânerie* por seu século, tratar de sua francofilia e antigermanismo em razão do grande prestígio das Luzes francesas, sobretudo no contexto europeu.

No *Ensaio sobre Elementos de Filosofia*, D'Alembert faz uma espécie de texto inaugural do XVIII como síntese da crença geral de uma época que concebia aquele como “Século da Filosofia” por excelência. A filosofia registrara grandes progressos. A ciência da natureza adquirira novas riquezas; a geometria, ao ampliar seus limites, o verdadeiro sistema do mundo ficou conhecido. Desde a Terra até Saturno, desde a história dos céus à dos insetos, a ciência da natureza mudou de feição. Com a filosofia quase todas as outras ciências adquiriram novas formas e, com efeito, todas as outras ciências da natureza mudaram de feição. Desta forma, desde os princípios das ciências profundas até os fundamentos da Revelação, desde a metafísica até as questões de gosto, desde a música à moral, desde as disputas escolásticas dos teólogos até os objetos do comércio, desde a lei natural até as leis arbitrárias das nações, numa palavra, desde as questões que mais profundamente tocavam a época até as que só superficialmente a interessava, foram discutidas, analisadas e, no mínimo, agitadas. Uma nova luz sobre alguns objetos foi o fruto ou a conseqüência dessa efervescência geral dos espíritos: tal como o efeito do fluxo e do refluxo do oceano é carregar para as praias alguns materiais e delas afastar outros¹.

Encontramos nesta época um entrelaçamento de diversas linhas que vão das descobertas científicas às especulações filosóficas, dos acontecimentos históricos às

¹ Cf. D'ALEMBERT. *Ensaio sobre os Elementos de Filosofia*. Trad. Beatriz Sidou e Denise Bottmann. Campinas: UNICAMP, 1994.

criações artísticas. Estas linhas exerceram entre si influências recíprocas e acabaram por afetar as atitudes dos espíritos do tempo em relação à história, artes, ciências, filosofia e religião. Sobre as considerações de D'Alembert, Cassirer, na obra *A Filosofia do Iluminismo*², diz que o autor citado acima não teria menos direito, nem menos orgulho, em designar o chamado Século da Filosofia como Século da Ciência. A pesquisa no domínio da física já estava muito avançada no século XVII. Na Inglaterra em 1660 foi fundado um local de encontro para exposição dos trabalhos científicos: a *Royal Society*. Na realidade, essa sociedade já existia e funcionava antes como uma associação livre de pesquisadores independentes, como uma espécie de “universidade invisível” (*invisible college*) antes de receber, com o decreto régio de fundação, seu estatuto e sanção oficial. A *Royal Society* manifestava desde sua origem um espírito *metodológico* empirista, considerando que nenhuma idéia merecia confiança em física se não tivesse dado antes suas provas empiricamente, se não tivesse sido testada na devida ocasião e por meio da experimentação. O movimento influenciou a França e encontrou seu primeiro apoio na *Academie des Sciences* fundada por Colbert (1666). No entanto, apenas no século XVIII, a ciência proporcionou toda a sua amplitude, ao estender sua ação a todos os domínios da vida intelectual.

Na época, o conhecimento científico era concebido como uma lenta construção nunca concluída, para a qual cada um oferece contribuições individuais. O avanço das ciências se constitui por meio do progresso intelectual e cultural, no desenvolvimento das instituições, em que o saber é algo que se amplia e atualiza no processo que integra as diversas contribuições individuais, processo nunca completo e sempre passível de revisões. Visão esta provinda da concepção baconiana de afinar os instrumentos das musas para que melhores mãos possam tocá-los. Estes valores acadêmicos e de instituições de pesquisa têm sido cultivados tradicionalmente até nossos dias enquanto prática de conhecimento científico produzido, acumulado e preservado por aquilo que hoje chamamos de Universidade ou Academia³. Sobre isso Bacon escreveu:

este excelente licor que é o conhecimento, seja o que desce da inspiração divina ou o que brota dos sentidos humanos, logo pereceria e se desvaneceria no esquecimento se não fosse conservado em livros, comunicações e lugares destinados a esta finalidade, tais como as universidades, colégios e escolas, onde é recebido e se acomoda⁴.

² Cf. CASSIRER. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Edunicamp, 1997. p. 76.

³ Cf. SOUZA, Maria das Graças. *Ilustração e História*. O Pensamento Sobre a História no Iluminismo francês. São Paulo, Discurso Editorial, 2001.

⁴ BACON *apud*. SOUZA. *Op. cit.* p. 30.

No século XVIII, um empreendimento, uma obra, para não chamá-la de instituição, cumpriu o papel de recepção, organização e acomodação do conhecimento até então produzido. Trata-se da *Enciclopédia* como se observa no seu título integral: *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios, por uma Sociedade de Homens de Letras. Organizada e Publicada por Diderot... e quanto à Parte Matemática por D'Alembert*. Um empreendimento de tal envergadura que reuniu em torno de si especialistas das mais diversas áreas e profissões liberais como médicos e advogados dentro de um conjunto de 35 volumes publicados em duas fases: a primeira de 1751 a 1757; a segunda de 1762 a 1772. Diderot dizia que a finalidade dela era reunir os conhecimentos esparsos sobre a superfície da terra, expor o sistema geral desses conhecimentos aos homens com os quais vivemos, e transmiti-los aos que virão depois de nós, a fim de que os trabalhos dos séculos passados não sejam inúteis para os séculos que os sucederão, e para que os nossos descendentes, tornando-se mais instruídos, tornem-se ao mesmo tempo mais virtuosos e mais felizes. A *Enciclopédia* carregava em seu interior a visão universalizadora e cosmológica de que as idéias são adquiridas pela leitura e pela sociedade enquanto germes de quase todas as descobertas, em uma concisão entre vida e pensamento. O ar que faria florescer a ciência, a filosofia, a arte, seria a própria vida social. A *Enciclopédia* tinha clareza de sua função social e declarava seu desenvolvimento sob base de uma sólida organização política em torno de princípios racionais e científicos. Isso se torna notório no próprio subtítulo da obra que se propunha a ser um dicionário *raciocinado* por uma *Sociedade de Homens de Letras*. Para os filósofos das Luzes, a razão não é apenas a faculdade de conhecer, mas também instância que estabelece valores para regular e orientar a vida em sociedade. Tal idéia de progresso intelectual e cultural assim como valores políticos e éticos é determinada pelo crescimento da cultura do espírito das Luzes que seria adquirido em sociedade.

O progresso prescrito pela *Encyclopédie* não se remitia apenas ao avanço do conhecimento, era também estabelecia a dependência recíproca entre desenvolvimento do saber, aperfeiçoamento moral e conquista da felicidade. Este desenvolvimento ético e epistêmico dos filósofos iluministas do século XVIII se assemelhava à concepção grega de defesa do indivíduo, da razão e da universalidade da natureza humana. “Cada indivíduo é um representante singular da espécie humana, que potencialmente é dotado de razão”⁵. Sob as Luzes da Razão haveria o aperfeiçoamento do homem e o mundo, a

⁵ FREITAG, Bárbara. *A Formação do Indivíduo*. São Paulo: Cortez, 1996, p. 19.

instrução e a educação do homem fariam a humanidade progredir. “Iluminai os cérebros — escreveu Spenlé — e fareis reinar no mundo a felicidade e a virtude, por que a teoria leva à prática, por meio da consequência lógica”⁶. Segundo o autor, era preciso, sobretudo, travar uma luta sem tréguas, não somente contra a ignorância e erro, que são apenas insuficiência provisória ou engano acidental, mas, sobretudo, contra um falso saber imputável à vontade do homem que se recusa a instruir-se e a dirigir-se pela razão.

Kant afirmava que o homem estaria destinado, por meio de sua razão, a viver em uma sociedade com homens e, por meio das artes e das ciências, a cultivar-se, civilizar-se e moralizar-se⁷. Estas idéias, próprias do século XVIII, tinham em comum a certeza de uma lei da história, entendida como uma necessidade determinada por certos fatores, pelos quais o gênero humano passa por diversos estágios de seu desenvolvimento marcados por certa regularidade. Esta necessidade manifesta-se no passado e é também aplicável ao futuro. A continuidade da história é fundada nesta necessidade, definindo seu sentido como a afirmação da razão humana e de suas realizações. Era a acumulação dos conhecimentos que decidia o movimento histórico⁸.

A medida desta acumulação é dada no volume das obras publicadas e na sua disseminação. Norman Hampson conta que *Do Espírito das Leis* de Montesquieu veio a público em 22 edições durante 18 meses que se seguiram à primeira publicação, estimando uma venda de aproximadamente 35 mil exemplares. Em 1759 foram registrados oito edições do *Cândido* de Voltaire e 4 mil subscritores da Enciclopédia. Embora esses números sejam editorialmente significativos até nos dias de hoje, ainda mais por se tratar de filosofia, cabe aqui ressaltar que os leitores, mesmo os mais bem informados e abastados, propensos a gastar largas somas em “livros proibidos”⁹, tinham o conhecimento bastante reduzido das publicações, ainda mais daquelas que circulavam em manuscritos por círculos restritos. A difusão social das idéias do Iluminismo foi regulada, em primeiro lugar, pelo elevado custo dos livros, sendo obstáculo sério para possíveis leitores. Obras como *Émile*, de Rousseau, e o *Système de la Nature*, custavam entre 15 a 18 *livres* (valor altíssimo para época), quando se encontravam à venda no mercado. Tal preço poderia perfeitamente quadruplicar ou quintuplicar logo que alguma

⁶ SPENLÉ. *O pensamento alemão de Lutero a Nietzsche*. Trad. Mário Ramos. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1973, p. 31-32.

⁷ Cf. KANT. *Sobre a Pedagogia*. Trad. Francisco Cock Fontanella. Piracicaba: Editora da Unimep, 2002.

⁸ Cf. SOUZA, Maria das Graças. *Op. cit.* p. 27.

⁹ Robert Darnton conta que o termo *livres philosophiques* era expressão convencional do ramo livreiro para caracterizar toda gama de livros proibidos que compreendia desde a filosofia propriamente dita até livros pornográficos. Cf. DARNTON. *Os Best-sellers Proibidos da França Pré-revolucionária*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

obra fosse proibida pelo Governo. Os panfletos anticristãos da autoria de Voltaire atingiram preços centenas de escudos por unidade, enquanto o seu custo normal andaria pelos 10 escudos. Com temor da censura e do seu efeito inflacionário, obras controversas se esgotavam em poucos dias. Todavia, a questão que Hampson põe em pauta, não é meramente determinar quem podia pagar elevadas quantias por um panfleto proibido ou por um livro não autorizado, mas apurar quem achasse que isso valia a pena. Essa interessante digressão sobre o mercado editorial do século XVIII nos traz a seguinte pergunta: quem estaria disposto a pagar pelos impressos ou manuscritos das luzes? A resposta é: a aristocracia. São os aristocratas, os *grands seigneurs*, que dispunham de tempo ocioso para se manter a par dos exemplares mais recentes da produção editorial e meios econômicos para adquirir as últimas obras que seriam temas das rodas de salão¹⁰. Sob proteção cortesã, homens que se dedicavam ao comércio ilegal de livros eram acolhidos e por vezes conduziam suas atividades a partir das residências dos príncipes que gozavam de imunidade judicial, fato que frustrava a censura. O mundo em que viviam e para qual escreviam os autores iluministas “era o mundo dos freqüentadores dos *salons* aristocráticos, que certamente não se consideravam vítimas de quem quer que fosse”¹¹. Cassirer vai nesta mesma direção ao afirmar que se pretendia criar na época uma filosofia sociável, uma ciência sociável: os ideais políticos, especulativos, éticos e artísticos eram “elaborados pelos *salons* e para os *salons*”¹².

Este também era um século que articulava a ética com a estética. Da “ética fica a questão da conduta a seguir num mundo complexo; da estética, o empenho em construir um ser humano tendo em mente o aprimoramento e a felicidade”¹³. Na forma literária, o “narrador projeta-se como individualidade, estabelece nova relação com o leitor, e torna, assim, a forma móvel e pensante do romance, no órgão mais importante do século, que sente e pensa de maneira sociável”¹⁴. A literatura da época no seu auge entre os anos de 1750-1765 era, entre outras coisas, um modismo intelectual de corte e suas

¹⁰ Walter Benjamin faz interessante comentário respeito da relação de Goethe e seu público aristocrático, referente à redação de *As afinidades eletivas*: “público para o qual já havia se decidido, vinte anos antes, em Roma, a escrever com exclusividade. *As afinidades eletivas* foram dedicadas a esse público, à aristocracia silésio-polonesa, a lordes, emigrantes, generais prussianos, que se reuniam nas terras da Boêmia em torno, sobretudo, da imperatriz da Áustria”. BENJAMIN. *Ensaio Reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 165. BENJAMIN. *Goethe*. IN: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. (Band II p. 705-739)

¹¹ HAMPSON. *O Iluminismo*. Lisboa: Ulisseia, 1973. p. 140.

¹² CASSIRER. *Op. cit.* p. 355.

¹³ RIBEIRO. *A Última Razão dos Reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9.

¹⁴ WEHRLI. *A Época do Iluminismo*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 210.

polêmicas se limitava a um escasso número de homens de letras. Sobre isso, Falcon escreve:

Quanto aos *agentes sociais do Iluminismo*, sabemos que eles eram toda espécie de “letrados” ou, se quisermos ser mais precisos, todos os “homens de letras” — “gens de lettres”. Eram, portanto, os membros das profissões liberais (médicos, advogados, professores etc.), os “oficiais” ou funcionários do Estado absolutista, os “clérigos” de diversos matizes ou categorias, os artistas, os “diletantes” dos tipos mais variados — nobres ou comerciantes. Encontrando-se nos salões e academias, fazendo parte de associações ou de sociedades secretas, essa gente formava o mundo por excelência em que se produziam e debatiam as idéias do *Iluminismo*. A participação maior ou menor de cada um desses tipos sociais, a importância da opinião pública, o papel dos vínculos com o aparelho de Estado, tudo isso variava muito de um país para outro. Bastaria ter em mente os casos da Inglaterra, França, Prússia e Espanha para perceber as enormes distâncias¹⁵.

Estas ressalvas buscam principalmente esclarecer que o *Iluminismo* não era um movimento de massa, mas um movimento de uma minoria letrada, de profissionais liberais, intelectuais e filósofos, embora saibamos de sua apropriação posterior pelas massas na Revolução Francesa, da mesma forma, que não devemos nos esquecer de seu projeto de universalidade. Entretanto, é fundamental aqui abordar que neste período se deu a disseminação da língua, dos gostos e costumes, da cultura francesa — desde a arquitetura, passando pela moda e vestuário, à culinária — por toda Europa. O francês substituíra o latim como língua internacional. Inclusive, o autoritário Rei-soldado ou Rei-sangrento, Frederico Guilherme, geralmente considerado como a personificação do espírito prussiano, falava melhor o francês que o alemão. Caraccioli na obra *A Europa Francesa* dizia que “todo o europeu é agora francês” e Marivaux que: “Paris é o mundo; o resto da terra é o seu subúrbio”. Embora Caraccioli seja um “superficial e um tanto tolo”¹⁶ e Marivaux um franco-centrista, estas frases apenas super-dimensionam o que era uma realidade. A cultura francesa adentrou as cortes européias e os costumes aristocráticos por meio daqueles que hoje chamamos de déspotas esclarecidos.

Frederico II foi o mais célebre déspota esclarecido, a quem podemos chamar de Rei-filósofo se quisermos considerar sua atividade como governante e participante do debate de idéias de seu tempo. Autor de obras teóricas como *História do Meu Tempo* (1746), *Testamento Político* (1752), *Ensaio sobre as Formas de Governo e sobre os Deveres dos Soberanos*. Segundo Nobert Elias, este homem fez mais do que qualquer

¹⁵ FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*, São Paulo, Ática, 2002. p. 29.

¹⁶ Cf. adjetivos atribuídos por Hampson [Obra citada] a quem também devemos as anedotas sobre os reis Frederico I e II. p. 53, 61 e 63.

um de seus contemporâneos pelo desenvolvimento político e econômico da Prússia e, talvez, indiretamente pelo desenvolvimento da Alemanha, porém a tradição intelectual na qual se formou e tornou principal expressão é a da *bonne société* européia, pré-nacional, de tradição aristocrática e cortesã; e este homem fala a sua língua: o francês. O paradoxo deste personagem histórico era o de uma personalidade esteticamente francesa e politicamente prussiana¹⁷. Era uma época na qual a Alemanha ainda era dividida entre principados eleitores, grão-ducados livres e ligas, Frederico é um dos personagens centrais da história cultural alemã, especialmente no período da Ilustração. Seu pai e seu avô haviam protegido, beneficiado e incentivado os movimentos do pietismo e do filantropismo. Frederico reuniu em torno de si pessoas como Von Zedlitz, educador de mentalidade iluminista e de eficiência burocrática; a nobreza cristã e pietista do pastor Hesker; a colaboração de Felbiger, monge agostiniano; o filantropista e reformador educacional Von Rochow¹⁸. Apesar de conhecer mal a língua de seu próprio reino e desprezar a literatura da época, Frederico II não deixou de dar aos escritores pátrios, indiretamente, o sentimento de estarem trabalhando em uma grande tarefa nacional¹⁹. Todavia, os padrões de gosto, que mensuravam a vida intelectual alemã na Corte e nos círculos aristocráticos, ainda passavam pela mentalidade e a linguagem da outra margem do Reno.

Para a corte prussiana convergiam filósofos em desespero, literatos caídos em desgraça e artistas miseráveis²⁰. Além da amizade com Voltaire, D'Alembert e Diderot²¹, Frederico escreveu em francês *Anti-Machiavel* (1740) uma das suas obras mais importantes. Como o próprio título indica, trata-se de uma tentativa de refutação dos princípios da *Realpolitik* contidos no *O Príncipe*, de Maquiavel. “Um monarca

¹⁷ Cf. ELIAS. ELIAS. *La Civilisation des Moeurs*. Paris: Pluriel. s/d. Segundo Carpeaux, “as vitórias sobre os exércitos franceses acenderam em toda parte um vivo patriotismo, já não prussiano, mas alemão, embora então ninguém pensasse na unificação dos inúmeros pequenos principados, ducados, bispados e cidades livres sob a liderança da Prússia. Mas fortaleceu-se o auto-respeito da nação”. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. p. 49.

¹⁸ Cf. GROSS. *A Paidéia como Bildung: A Trajetória do Conceito grego à Modernidade*. Paraná: Universidade Tuiuti do Paraná, s/d. p. 4.

¹⁹ Cf. ANGELLOZ. *A Literatura Alemã*. Trad. Carlos Ortiz. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956, p. 25

²⁰ Cf. FORTES, Luis Roberto Salinas. *O Iluminismo e os Reis Filósofos*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

²¹ Chacon comenta que apesar de amigo pessoal dos intelectuais subversivos da época, Frederico “queria apenas o assessoramento: as decisões ele tomava sozinho; daí gostar de repetir: *Digam o que quiserem, contanto que me obedeçam*. Frederico obedecia às leis que ele mesmo criava para ele, a força do Direito estava acima do direito da força”. CHACON, V. *A Questão Alemã*. São Paulo. Editora Scipione, 1994, p. 19.

pondo-se a defender a Moral contra todos os imperativos da razão de Estado? Eis aí um dos *paradoxos da época* mais paradoxal do que todos os paradoxos de Rousseau”²².

A Alemanha imóvel, fechada em sua modesta vida patriarcal, cuja nobreza ainda possuía privilégios, castelos e encarnava, “aos olhos dos jovens intelectuais, os valores supremos da civilização; seus comerciantes comerciavam com os países próximos e distantes, acumulavam riquezas, mas não tentavam superar os limites da própria classe²³. Periférica na política e na cultura do século²⁴, a Alemanha revelou-se muito mais receptiva ao iluminismo francês, ainda que a rebelião romântica do movimento *Sturm und Drang*²⁵ tenha surgido como uma reação nacional de uma corrente literária que buscava na tradição cultural germânica uma identidade independente da cultura francesa que continuava a exercer sua influência na sociedade palaciana²⁶. “O renascimento das letras alemãs implicou uma forma de autoafirmação cultural simultaneamente contra a língua francesa e contra o gosto clássico com que ela se tinha passado a identificar”²⁷. Um dos aspectos principais do romantismo alemão é o apelo que ele fez ao nacionalismo²⁸. A única esfera em que a aristocracia alemã se considerava superior à cultura francesa era na música²⁹. Frederico Guilherme tinha a opinião de que as cortes e a sua cultura eram desperdício de dinheiro que seria melhor

²² FORTES, L. R. Salinas, *O Iluminismo e os Reis Filósofos*, São Paulo: Brasiliense, 1993, p.77. Norbert Elias (*Op. cit.* p. 29) menciona os conflitos íntimos do jovem Frederico na impossibilidade de conciliar sempre os interesses de governante prussiano à veneração pela França e seus costumes de corte. Estes conflitos provocavam desarmonia entre o que era a ação de governante e o que ele escrevia e produzia como homem e filósofo.

²³ Cf. CITATI. *Goethe*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 145. Segundo o autor, os camponeses, os lojistas e os trabalhadores da cidade não ousavam sequer mostrar-se no espelho do romance.

²⁴ Cf. CARVALHO, Marcelo. *O Nascimento da Modernidade Habermas e Foucault: Leitores de Kant*. In: *Filosofia e Modernidade: Reflexão sobre o conhecimento*. Org. PANSARELLI e PIZA. São Bernardo do Campo: UESP, 2008, p.18.

²⁵ *Tempestade e Ímpeto*. O nome da peça teatral de Klinger intitulou o movimento. A divisão histórica por movimentos, *Aufklärung*, *Sturm und Drang*, *Classicismo* e *Romantismo*, foi estabelecida por Schlegel. Portanto, a historiografia literária alemã nasceu “com o propósito de atribuir uma identidade nacional à produção literária, submetendo a categoria estética à categoria ideológica”. MAAS. *O Cânone Mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 13.

²⁶ Para Autresseau, enquanto a Inglaterra já havia realizado sua revolução política e na França se travava a luta ideológica da qual a realeza sairia vencida, a Alemanha esgotada pela guerra dos Trinta Anos, ainda não passava de um conglomerado de Estados que só tinha em comum a língua. Os príncipes estavam mais preocupados em manter seus privilégios do que assegurar o bem-estar de seus povos, eram solidários das aristocracias estrangeiras que eles se esforçavam por macaquear. Cf. AUTRUSSEAU. *A Aufklärung, o Romantismo*. IN: CHÂTELET, François (Org.). *O Iluminismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 109.

²⁷ HAMPSON. *Op. cit.* p. 245.

²⁸ A respeito do tema Cf. DROZ. *Le Romantisme Allemand et L’État: Résistance et Collaboration dans L’Allemagne Napoléonienne*. Paris: Payot, 1966, p. 18.

²⁹ Carpeux diz que o espírito alemão revelou-se capaz de alcançar os mais altos cumes da expressão não verbal: a música. “A época de 1700, o tempo sem literatura alemã, também é a época de Johann Sebastian Bach”. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. p. 37.

empregado no exército, com exceção à música. Os escritores alemães se viam numa condição desfavorável, pois os cortesãos tinham necessidade de literatura francesa e de peças provindas do teatro francês. A burguesia comercial que poderia ter servido como público para os escritores era relativamente subdesenvolvida na maioria dos Estados alemães no século XVIII³⁰. O apogeu do desprezo pela cultura alemã foi atingido no reinado de Frederico II, que expulsou Lessing de sua Academia e rejeitou a proposta para oferecer a direção da biblioteca real a Winckelmann por um salário de 2000 *thalers*, pretextando que “mil são suficientes para um alemão”³¹.

Frederico II (1740-1786), em especial, era um germanóforo cultural a tal ponto que excluiu Lessing da Academia de Postdam, onde conseguiu atrair, em momentos diferentes, Maupertius, Voltaire e La Mettrie³².

Norbet Elias comenta que a burguesia alemã era pobre comparada aos padrões franceses e ingleses, portanto, havia pouco dinheiro para luxos como literatura e arte. Nas cortes, falava-se francês e imitava-se a conduta da corte de Luís XIV. O alemão era uma língua pesada e incômoda, própria das classes baixa e média³³. O único filósofo alemão que despertava aplausos nos círculos cortesãos da época era Leibniz, que escrevia em francês ou latim, raramente no idioma nativo. Ao contrário do francês que era de “*bel usage*”, o alemão era desprezado pela nobreza por sua natureza “*d’être rude et barbare*”. Na França diziam que o “alemão é uma língua para falar com criados e cavalos”³⁴. Na Corte qualquer pessoa culta falava francês, nas Universidades a língua culta era o latim³⁵. De forma destoante, na Universidade de Halle, Wolff lecionava e escrevia em alemão, desprezando o pedantismo hermético do latim, além de privilegiar as Ciências Exatas a despeito da Teologia. Ainda sobre a contaminação cultural francesa, Mauvillon mencionava que “*on ne disait pas quatre mots em allemand sans y*

³⁰ ELIAS. *Op. cit.* p. 47. Segundo o autor o comércio, as comunicações e as indústrias, são relativamente subdesenvolvidos e, na maioria, ainda necessitavam de proteção e promoção mediante uma política mercantilista.

³¹ Segundo Arenari, os ministérios de primeiro escalão eram todos ocupados por franceses. Cf. ARENARI. *Um Outro Olhar sobre a Modernidade: Breves Apontamentos Sobre a Formação da Sociologia Alemã*. IN: SOBOTTKA. *A Modernidade como Desafio Teórico: Ensaio sobre o Pensamento Social Alemão*. Porto Alegre: Editora: EDIPUCRS, 2008, p. 37

³² HAMPSON. *Op. cit.* p.142.

³³ Segundo Elias, o francês se espalhou das cortes para a camada superior da burguesia de forma que toda “gente de bem” (*honnêtes gens*) o falava. Falar francês era símbolo de *status* de superioridade de classe.

³⁴ CARPEAUX. *Op. cit.* p. 37.

³⁵ Angelloz afirma que o latim foi ao longo do século XVIII, sobrepujado: em 1570 apenas 30% dos livros eram impressos em alemão, a partir de 1681 ultrapassa a metade, em 1730 atinge 70% e 99% em 1799. ANGELLOZ. *Op. cit.* p. 25.

ajouter deux mots de français”. Além disso, Mauvillon aponta o problema da ausência de unificação de diversos povos independentes entre si, que trazia a dificuldade para uma nação submeter-se às decisões de um pequeno número de sábios³⁶. Herder atribuía o problema da literatura alemã ao fato de os alemães terem sido subjugados pelo humanismo, dilacerados pelas guerras religiosas e prejudicados pela falta de um Estado nacional:

Assim, desde os tempos antigos não temos absolutamente literatura poética viva sobre a qual se pudesse ter desenvolvido a nossa poesia moderna, como um ramo da árvore nacional; ao passo que outras nações progrediram com os séculos, e formaram-se no seu próprio solo com os produtos nativos da crença e do gosto do povo e das reminiscências do passado. Nesta direção é que a sua literatura e a sua língua tornaram-se nacionais, e a voz do povo foi usada e amada. Ganham eles público mais vasto nesses assuntos do que nós, alemães, temos. Pobres de nós, que estamos destinados desde a origem a nunca sermos nós mesmos³⁷.

Em seu ensaio sobre Goethe, Walter Benjamin cita as cifras que caracterizam a Alemanha da *Goethezeit*, a cidade natal de Frankfurt em 1749 tinha 30 mil habitantes, Berlim, a maior cidade do Império alemão, contava com 126 mil habitantes, enquanto Londres e Paris já passavam de meio milhão de habitantes³⁸. Para Priestley, a Alemanha dos primeiros românticos ainda estava próxima da terra que apenas sobrevivera à Guerra dos Trinta Anos³⁹. Não havia grandes cidades. Viena, a maior cidade de língua alemã, não tinha a metade do tamanho de Londres ou Paris. Berlim, em reconstrução, não atingia a população de 100.000 habitantes. Não havia metrópole que convidasse os

³⁶ Cf. ELIAS. *Op. cit.* p. 23. Mauvillon (p. 24) critica inclusive a tradição alemã de poetas tradutores: “Milton, Boileau, Pope, Racine, Tasso, Molière, presque tous les poètes de premier ordre ont été traduits dans la plupart des langues européennes, mais vos poètes ne sont en général que des traducteurs”.

³⁷ HERDER *apud.* WELLEK. *Op. cit.* p. 172-173.

³⁸ Cf. BENJAMIN. *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe.* p. 123.

³⁹ Tese que é criticada por Carpeaux: “A historiografia antiga explicou o suposto baixo nível da literatura alemã do século XVII pelas devastações materiais e espirituais da Guerra dos Trinta Anos. Mas essa tese já não pode ser sustentada. Primeiro, porque a decadência começou muito antes daquela guerra. Começou propriamente com a morte de Lutero. Depois, não se pode falar de baixo nível quanto à literatura alemã da época barroca. Trata-se, ao contrário, de uma fase de realizações admiráveis, como não houvera assim desde o fim da literatura medieval dos cavaleiros [...]. Em vez de se verificar decadência literária, verifica-se o fato de uma alta literatura mas sem base popular. Num nível extremamente baixo encontram-se naquela época a cultura e a língua do povo, de modo que não houve compreensão mútua ou comunicação possível entre os grupos letrados da sociedade e as camadas populares”. Porém, mais adiante (p. 29), o autor faz outra consideração a respeito da Guerra dos Trinta Anos que se aproximam de Priestley: “Nunca outro país foi submetido a tão cruel e sistemática devastação, sendo a população, em certas regiões, reduzidas à décima parte e sendo destruídos todos os valores materiais e morais. Foi a maior catástrofe da história alemã, da qual saiu um país paupérrimo, atrasado e politicamente dividido em inúmeros principados, governados no Norte por mesquinhos régulos luteranos e no Sul por relaxados prelados católicos, enquanto nos poucos Estados maiores se estabeleceu o absolutismo à maneira francesa. O povo alemão submeteu-se, quase silencioso, a essa prova cuja primeira consequência foi a chamada ‘mentalidade barroca’”. CARPEAUX. *Op. cit.* p. 26-29.

autores alemães. Fato que explica a importância das universidades e cidades universitárias como Estrasburgo e Göttingen, Iena e Heidelberg, para o Movimento Romântico Alemão. Carpeaux salienta que diante da pobreza e mesquinhez da vida alemã do século XVIII, as Universidades e as casas dos vigários, eram os berços da literatura nova⁴⁰. Nobert Elias comenta que o clérigo e o professor são os dois representantes mais importantes da *intelligentsia* de classe média, figuras que desempenham papel decisivo na formação e difusão de uma língua alemã culta. Esta cultura de classe média, com vago sentimento nacional e inclinações espirituais não-políticas, demasiado burguês à aristocracia das pequenas cortes, foi disseminada por mestres, clérigos e administradores por meio da Universidade. “A universidade alemã foi, nesse sentido, o contrapeso da classe média à corte”⁴¹. Kohlschmidt diz que a importância e a universalidade intelectual no interior de um pequeno estado alemão não podiam ser conquistadas socialmente, mas apenas pessoalmente, pois a Universidade, como centro intelectual, estava sujeita a frequentes oscilações de personalidades, de sorte que a formação de círculos literários necessariamente era de curta duração, quando não se fossilizava, constituindo escolas⁴². Portanto, a literatura da época era feita por professores e estudantes, segregada da corrente principal da vida nacional, produzida em ambiente universitário. O lugar da literatura era à margem da cultura dominante e da alta sociedade alemã:

De qualquer modo o escritor alemão estava destinado a ser eliminado dos negócios públicos. Quer se encontrasse na Prússia ou na Áustria, em um dos outros reinos, ducados ou o resto, ele tinha de submeter-se a uma severa censura, era rijamente aconselhado a tratar da sua vida e estava de algum modo à margem de uma sociedade oficial composta de militares e funcionários públicos. Para um duque inteligente, como o jovem Carlos Augusto, que convidou Goethe a viver em Weimar, havia vinte como o Duque de Württemberg, que ordenou a Schiller, então um dos seus cirurgiões regimentais, que não publicasse senão obras médicas... É verdade que havia no Movimento Romântico Alemão um grande elemento de evasão, mas é apenas leal acrescentar que havia muito de que libertar-se na Alemanha. Suas leis eram duras e opressivas; e fora dos numerosos círculos da Corte, na comparativamente pequena classe média, sua sociedade era provincial e estreita, inflexível em suas maneiras, frugal e incômoda no seu estilo de vida (o conforto abafado, móveis e refeições pesadas vieram muito mais tarde), e, fora das universidades, compunham-se principalmente de pomposos oficiais e profissionais e suas esposas tímidas e convencionais. Qualquer jovem ousadamente imaginativo, desenvolvendo-se em tal sociedade e achando-se fortemente enraizada

⁴⁰ CARPEAUX. *Op. cit.* p. 55.

⁴¹ ELIAS. *Op. cit.* p. 44.

⁴² Cf. KOHLSCHMIDT. IN: BÖSCH. História da Literatura Alemã. Trad. org. de Erwin Theodor [Rosenthal]. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 265.

demais para poder transformá-la, desejaria abandoná-la ou refugiar-se em seus próprios sonhos ou nos de outros homens⁴³.

Para Wehrli, o século XVIII é o século do *indivíduo*, especialmente desde o “momento em que este, sob a influência dos empiristas ingleses, não é estudado como um ser apenas racional, mas na multiplicidade histórica e geográfica de suas formas de aparecimento”⁴⁴. Sob o signo desta multiplicidade, os *Sturm und Drang* formulou o problema da autonomia do indivíduo de vocação de artista, não apenas a autonomia estética de criar uma identidade nacional a partir da arte, como também a autonomia econômica do artista enquanto existência, ou melhor, enquanto subsistência. Problema particularmente alemão, tanto do intelectual, quanto do artista que não possuía público para seus palcos, leitores para suas publicações, porque era restrito o mundo dos alfabetizados e, em última instância, o público que tinha de alguma maneira um tipo de independência financeira, ou seja, o cidadão ativo⁴⁵. A respeito disso, Benjamin acrescenta:

A burguesia alemã não estava de modo algum suficientemente forte para manter, com seus próprios meios, uma atividade literária ampla. Em consequência dessa situação, a literatura continuou a depender do feudalismo, ainda nos casos em que a simpatia do literato estava ao lado da classe burguesa. As precárias circunstâncias que o envolviam obrigavam-no a aceitar a condição de comensal, a trabalhar como preceptor de latifundiários nobres, a acompanhar jovens príncipes em suas viagens. E, finalmente, essa dependência representava ainda uma ameaça aos seus proventos de escritor, pois apenas as obras expressamente autorizadas por decreto tinham seus direitos autorais garantidos nos Estados do Império alemão⁴⁶.

Hampson afirma que o artista não usurpou a posição anteriormente ocupada pelo sábio, pois “ambos procuraram na emoção a orientação que tinham anteriormente esperado da razão”⁴⁷. A criação de revistas faz parte das inúmeras tentativas de os

⁴³ PRIESTLEY. *Op. cit.* p. 121-122.

⁴⁴ WEHRLI. *A Época do Iluminismo*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Herder, 1997. p. 191. Segundo o autor, a imagem palaciana de um indivíduo, determinada pela política e pela representação, foi substituída pelo pensamento de um acordo interior e exterior, da figura harmoniosa, isto é, da *Bildung*. “O desenvolvimento humano depende, agora, da *educação*, especialmente a partir da concepção de Rousseau do indivíduo natural e da sociedade natural. No terreno político, o pensamento pedagógico assume importância já para Bodmer, vindo a abarcar tudo com Pestalozzi, e recebendo uma diretriz histórico-filosófica com Lessing”. (p. 192)

⁴⁵ Cf. TERRA. *Passagens: Estudos sobre a Filosofia de Kant*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p.116.

⁴⁶ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 130.

⁴⁷ HAMPSON. *Op. cit.* p. 184. A cisão não se dá entre o direito de cidadania do homem de ciência e do homem de arte, ainda mais que, desde o Renascimento até o século XVIII, estes dois homens poderiam ser encontrados no mesmo indivíduo (principalmente se pensarmos em Goethe) a cisão se dá entre a atividade do *Gelehrte* e do *Brotgelehrte*, entre o público e o privado ou entre o amador e o profissional. Podemos encontrar a figura do *Gelehrte* (termo pode ser traduzido por sábio, instruído ou cientista,

escritores do século XVIII estabilizar seu papel e posição social, como também o intuito de estabelecer condições mais favoráveis para suas respectivas produções literárias⁴⁸.

condição daquele que passou por boa formação: instruído, ilustrado, iniciado) em Kant quando o autor trata da condição do docente que se assemelha a do sacerdote. Segundo Kant, o uso que um professor contratado faz da sua razão perante sua comunidade é apenas um uso privado, porque por maior que seja a assembléia, sempre esta será doméstica; e no que toca tal uso, o professor, como o sacerdote, não é livre e tampouco pode ser, porque exerce uma incumbência alheia. Em contra partida, como instruído que, mediante escritos, fala para o verdadeiro público, isto é, ao mundo, no uso público de sua razão, goza de liberdade ilimitada de fazer uso de própria razão e de falar em seu próprio nome. Para Kant, o professor na medida em que faz uso privado não deve educar seu aluno de acordo com suas posições particulares, por outras palavras, não cabe ao professor a tarefa de tutor e manter o aluno na minoridade, dependente de suas iluminações. No entanto, em esfera pública, na qualidade de instruído [*Gelehrte*], o professor deve se lançar no debate público entre seus iguais, ou seja, conjunto de homens que são cidadãos maiores e autônomos. Segundo Torres Filho, o mesmo indivíduo que, no exercício de uma função privada (como sacerdote ou educador), tem o dever de funcionar como parte da engrenagem e desempenhar o papel de tutor, terá também o direito imprescritível, quando fora de serviço, de usar sua própria razão em seu próprio nome. Este uso público que fará de sua liberdade de pensamento, não mais como funcionário, mas como cientista [*Gelehrte*], não perante uma comunidade que lhe foi confiada, mas perante “a totalidade do público do mundo leitor” (A 485) ou “perante o público propriamente dito, isto é, o mundo” (A 487), não deverá sofrer restrição alguma. Nesse momento, o *Gelehrte* deixa de ser cidadão privado, que fala em nome alheio no desempenho de um ofício, para falar em sua própria pessoa, como membro da sociedade, vale então o “raciocina quando quiserdes e sobre o que quiserdes”, sem prejuízo para a plena vigência do “obedecei”, que se mantém, na ordem privada, fora de questão. TORRES FILHO, Rubens. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97. Portanto *Gelehrte* é uma pessoa pública. Distinto do *Brotgelehrte* (especialista mercenário, o douto que faz da sua *Gelehrsamkeit* um ganha-pão, um *Broterwerb* estipendiado pelo Estado ou pelo mercado) criticado por Schiller, conforme nos apresenta Paulo Arantes: por este tipo intelectual interessar-se apenas com sua atividade, que constituída exclusivamente no cumprimento de determinados ditames, dentre os quais se destaca o de ocupar um posto, de sorte que a melhoria de sua situação material e a satisfação de sua sede de nomeação, constituem os únicos motivos em condição de pôr em movimento as forças de seu espírito operoso e fatigado, empenhadas na rotina profissional do ofício acadêmico; tudo o que porventura o aparte dessa trilha, como o interesse mais ventilado e variado pela vida do espírito, seria tempo roubado ao exercício do *métier*; como não procura recompensa no convívio com as idéias mas no reconhecimento da opinião pública e jornalística, nos cargos honoríficos e no avanço da carreira, o intelectual profissional, e especializado, imagina-se vítima perene de ingratidão, por ser um poço de despeito, malícia e astúcia na guerra sem quartel em favor dos institutos que lhe asseguram a sobrevivência; enfim, de posse das mais nobres ferramentas, a ciência e a arte, não aspira a nada de mais elevado do que o salário de cada dia, por sinal ruim. Segundo Schiller: “Ao contrário do *Brotgelehrte*, que se empenha em separar e isolar sua ciência de tudo o mais, o espírito filosófico, que não é menos cuidadoso com o seu saber do que o erudito com o seu, se esforça por abarcar seu território e para restabelecer novamente a conexão com todo o resto (e digo restabelecer porque somente o intelecto é responsável por esses limites e pela separação das ciências). Onde o *Brotgelehrte* separa, o espírito filosófico une — este, desde cedo, se deu conta de que no domínio intelectual como no do mundo físico tudo está entrecruzado e de que sua ativa propensão para a harmonia não podia compadecer-se nem satisfazer-se com fragmentos”. ARANTES. *Ressentimento da Dialética: Dialética e Experiência Intelectual em Hegel: Antigos Estudos sobre o ABC da Miséria Alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 23. Fichte em *Die Bestimmung des Gelehrten* [A vocação do sábio] propõe uma educação científica em que *Gelehrten* “é justamente o educador da humanidade. Esta educação permanece ligada ao enobrecimento moral do homem como um todo e está em contradição com a tese de Rousseau sobre a influência deletéria da ciência e da arte sobre o bem-estar da humanidade, já que é o sábio que não só educa através das palavras, mas também através de si mesmo como modelo, ou seja, ‘o homem moralmente melhor de sua época’”. HOGREBE, *apud*. KESTLER. *Schiller e a Fundação do Cânone da Modernidade*. p. 89. Artigo em arquivo formato PDF, disponível em: www.epocadegoethe.com.br/izabela05.pdf. Acessado em 02/01/2012, p. 116.

⁴⁸ Cf. BÖHLER, *apud*. KESTLER. *Op. cit.* p. 101.

O prosaísmo singular da vida alemã é explicado por Lukács ao escrever que a base objetiva da peculiaridade da literatura alemã se encontra nas condições desfavoráveis nas quais os alemães chegaram a formar uma nação:

Em primeiro lugar, a literatura é na vida da nação alemã muito mais débil, menos estreita e intimamente ligada com o processo real, que em outros povos nos quais o processo de formação nacional se desenvolveu de modo mais normal, ou seja, em conexão inseparável com o progresso da humanidade e apoiado pelas iniciativas ativas das massas populares. [...] A vinculação entre a formação de uma nação e sua progressividade não é só um problema político em sentido estrito. Abarca toda a vida moral e espiritual dos homens e repercute por isso em toda vida interior da nação e em suas relações com os demais povos. [...] Mas não se deve esquecer que a constituição da nação é em todas as partes um processo que coincide materialmente com a constituição da sociedade burguesa⁴⁹.

Todos esses aspectos se refletiram na obra de Frederico II que, em *De la Littérature allemande*, criticou o baixo nível literário de seu povo, o pedantismo da intelectualidade e o progresso insuficiente da ciência alemã, situação resultante das guerras intermináveis e do falho desenvolvimento do comércio e da burguesia⁵⁰. A respeito da “semibárbara” língua alemã escreveu:

Je trouve, dit-il de la langue allemande, une langue a demi barbare, qui se divise en autant de dialectes différents que l’Allemagne contient de Provinces. Chaque cercle se persuade que son Patois est le meilleur⁵¹.

Os olhos e a pena do príncipe prussiano não estavam voltados para seus súditos e contemporâneos de modo que o *Werther* de Goethe publicado em 1774 (que mais

⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *Goethe y su Época*. Trad. castelhana de Manuel Sacristán. Barcelona, México, 1968, pp. 8-14. Mais adiante, o autor afirma que na Alemanha se fundamentava os problemas de tal modo que a questão central da revolução burguesa resultava ser a da unidade nacional que ainda havia de ser criada. Tudo isso tem como consequência de que o progresso social e a evolução nacional não se apoiavam e se impingiam mutuamente, como na França, senão que se encontrasse em contraposição. Por isso também o desenvolvimento do capitalismo não conseguiu produzir uma classe burguesa capaz de formar-se com direção à nação. O controle político seguiu impertubavelmente nas mãos dos “poderes antigos” e o “processo de burocratização da nobreza, sua conversão em um corpo de distintos lacaios dos príncipes absolutos”. (p. 56).

⁵⁰ Diz ele: “Le tiers état ne languit plus dans un honteux avilissement. Les Pères fournissent à l’Etude de leurs enfants sans opérer. Voilà les prémices établies de l’heureuse révolution que nous attendons”.

⁵¹ FREDERICO, *apud*. ELIAS. *Op. cit.* p. 25. O príncipe prussiano não atribui o pequeno progresso ao espírito ou ao gênio da nação, atribui à guerra que os empobreceu não apenas financeiramente, como também arruinados em homens. Hampson (*Op. cit.* p. 173) comenta que a Guerra dos Sete Anos foi particularmente devastadora, Frederico II calculou as baixas em 853.000 militares e 33.000 civis. Já para Strich, a Guerra dos Sete Anos despertou a consciência nacional alemã, uma geração de poetas foi incentivada para o heroísmo e para a composição de odes em louvor aos heróis e atos heróicos nacionalistas. STRICH. *O Barroco*. IN: BOSCH. *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967. p. 172.

tarde provocou a admiração de Napoleão), a *Crítica da Razão Pura* de Kant e *Die Rauber* de Schiller de 1781, passaram ao largo de suas reflexões. Talvez sequer tenha vindo ao seu conhecimento relatos a respeito do ocorrido na estréia da peça de Schiller:

O teatro mais parecia um manicômio, com olhos revirados, punhos cerrados e um tumulto rouco entre o público. Pessoas que se desconheciam, caíam a soluçar nos braços umas das outras, mulheres cambaleavam, quase desmaiadas, em direção à porta. Era uma dissolução universal do caos, de entre cujas névoas uma nova criação estava emergindo⁵².

Todo o movimento literário da segunda metade do século XVIII e seus ideais estéticos, são produto de uma classe social que se opunha às inclinações sociais e estéticas de Frederico, fato que o faz ignorar e condenar esta nova geração que incluía Klopstock, Herder, Heine, Hamann, Tieck, Novalis, Hoffman, Klinger, Lessing, os poetas do *Sturm und Drang*, Schiller e, principalmente, Goethe cujo *Werther* tornara seu nome conhecido por toda Europa. A única obra mencionada por Frederico foi *Götz Von Berlichingen*, de Goethe, porém esta menção foi feita apenas para criticar a presença de Shakespeare no divertimento das classes baixas da população:

A fim de se convencerem da falta de gosto que reina na Alemanha até nossos dias, basta comparecer aos espetáculos públicos. Neles verão encenadas as obras abomináveis de Shakespeare, traduzidas para nossa língua; a platéia inteira entra em êxtase quando escuta essas farsas, dignas dos selvagens do Canadá. Descrevo-as nestes termos porque elas pecam contra todas as regras do teatro, regras que não são em absoluto arbitrárias.

Olhem para os carregadores e coveiros que aparecem no palco e fazem discursos bem dignos deles; depois deles entram reis e rainhas. De que modo pode esta mixórdia de humildade e grandiosidade, de bufonaria e tragédia, ser comovente e agradável?

Podemos perdoar Shakespeare por esses erros bizarros; o começo das artes nunca é seu ponto de maturidade.

Mas vejam em seguida *Götz Von Berlichingen*, que faz seu aparecimento no palco, uma imitação detestável dessas horríveis obras inglesas, enquanto o público aplaude e entusiasticamente exige a repetição dessas nojentas imbecilidades⁵³.

O *Götz Von Berlichingen* de Goethe “fez com que fosse valorizado o conteúdo histórico-nacional”⁵⁴. No entanto, o discurso de Frederico refletia um padrão de gosto influenciado pela cultura francesa. “Sem dúvida, Frederico II ao menos foi preciso ao localizar na obra de Shakespeare a baliza estética da geração que se iniciava na vida

⁵² HAMPSON. *Op. cit.* p. 199.

⁵³ FREDERICO, *apud*. ELIAS. *Op. cit.* p. 27.

⁵⁴ WEHRLI. *A Época do Iluminismo*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. p. 209.

literária”⁵⁵. Frederico refletia a opinião da aristocracia francófila da época, cuja língua, gosto e estilo francês eram reproduzidos por todas as cortes européias. O teatro clássico da época deveria representar os membros da corte como eles gostariam de ser e como os príncipes absolutistas gostariam de ser vistos, de tal forma que a rudeza e a incivilidade de carregadores e coveiros, o lirismo dos clowns de Shakespeare, misturados à grandeza dos sentimentos trágicos de príncipes e reis, eram interpretados como prazeres bárbaros das classes baixas⁵⁶. Voltaire, ao referir-se à tragédia shakespeariana *Júlio César*, escreveu que de modo algum pretendia

aprovar as irregularidades bárbaras que a saturam. Surpreende apenas que não haja mais disto numa obra escrita em uma era de ignorância por um homem que nem mesmo conhecia latim e que não teve mestre, exceto seu próprio gênio⁵⁷.

Apesar de ter sido hóspede de Frederico em Potsdam, a voz de Voltaire não tinha muito a dizer à juventude da época de Goethe. Mais decisiva foi a influência inglesa com Shakespeare, Milton, Pope, Young, Shaftesbury Richardson e Sterne; estes autores deram à “Alemanha a possibilidade de encontrar sua forma própria, seu próprio classicismo, e, por sua vez, influenciar assim a Europa espiritual”⁵⁸.

Por mais culturalmente privilegiada que fosse a posição do príncipe prussiano, a influência da cultura francesa não refletia os sentimentos e as concepções de uma nascente burguesia alemã que aspirava por estabelecer uma cultura e identidade própria. Um exemplo desta nova tendência foi Lessing que travou frontal debate com o teatro francês cuja influência na cultura alemã trouxe a “discussão dos problemas de representação do teatro, de sua função pedagógico-nacional”⁵⁹ e buscou estabelecer novos modelos para a construção de um drama nacional-burguês, crítico da aristocracia, e que abordasse os problemas políticos de seu tempo. Segundo Carpeaux, os ataques de

⁵⁵ MONTEZ. *Sob a Ética do Olhar, do Tempo e da Escrita. Goethe e a História*. Artigo em formato eletrônico PDF. Disponível em:

<www.lettras.ufrj.br/liehdh/media/docs/art_luiz6.pdf>. Acessado em 25/12/2011, p. 202.

⁵⁶ Segundo Carpeaux, o primeiro contato dos alemães com o teatro de Shakespeare ocorreu no começo do século XVII, companhias de atores ingleses, em excursões pelo continente, chegaram à Alemanha, representando versões abreviadas e simplificadas de peças elisabetanas, sem citar seus autores e em inglês de modo que o público alemão entendia as peças só como pantomimas. “As versões são espécie de condensações, ficando só o esqueleto do enredo, acrescentando-se, porém, cenas rudes de arruaças e de palhaçadas para assustar ou fazer rir o público. Do texto shakespeariano não ficara nada. A língua alemã da época ainda não era capaz de recebê-lo. Passarão mais outros cento e cinquenta anos até Shakespeare ficar conhecido e recebido na Alemanha”. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. p. 27.

⁵⁷ ELIAS. *La Civilisation des Moeurs*. Paris: Pluriel. s/d. p. 28.

⁵⁸ WEHRLI. *Op. cit.* p. 193.

⁵⁹ WEHRLI. *Op. cit.* p. 195.

Lessing contra o teatro francês conseguiram expulsá-lo para sempre dos palcos alemães e estes ataques são “injustos, desfigurados pelo ódio patriótico e pela aversão pessoal contra Voltaire”⁶⁰. Outro exemplo de patriotismo alemão é Herder que atribuiu significativa importância para a língua: “Cada nação fala da maneira que pensa e pensa da maneira que fala”. Dizia ele: “Alemão, falai alemão! Vomitai o lodo repulsivo no Sena!”⁶¹. A busca pela identidade germânica poderia ser condensada nas seguintes palavras de Herder: “Um povo que tivesse grandes poetas sem linguagem poética, grandes prosadores sem uma linguagem flexível, grandes sábios sem precisão de termos, seria um absurdo”⁶². Herder adotara o termo *Volk* como veículo de uma determinada língua comum, “o gênio da língua é também o gênio da literatura de uma nação” — dizia e aconselhava a ir beber na linguagem do povo para formar uma comunidade na maneira de pensar, de manter tradições e na forma coletiva religiosa preservada em sua fábula e folclore⁶³. “O *Volk* era, portanto, simultaneamente uma associação entre contemporâneos e um diálogo continuado entre as gerações”⁶⁴. Trata-se de um *Volksgeist*, de uma comunidade de “estilo” que exprime de todas as formas da

⁶⁰ CARPEAUX. *Op. cit.* p. 51. Segundo Angeloz, a obra polêmica de Lessing “consagrou a glória de Shakespeare e lançou sobre o teatro clássico francês um injusto descrédito, de que ainda hoje há vestígios na Alemanha”. ANGELLOZ. *Op. cit.*

⁶¹ HERDER, *apud.* ARENARI. *Op. cit.* p. 37

⁶² HERDER, *apud.* KOHLSCHMIDT. IN: BOSCH. *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967. p. 233.

⁶³ Montez comenta que as palavras de Herder encontraram ressonância em uma “geração marcada por um profundo inconformismo com o presente, com o amaneiramento e a artificialidade da vida, com a opressão social, acompanhada historicamente pela desagregação política do império, cuja causa fundamental residiu historicamente no desenlace dos conflitos que culminam com as guerras camponesas na Alemanha. MONTEZ. L. B. *Op. cit.* p. 201.

⁶⁴ HAMPSON. *Op. cit.* p. 237. A respeito de Herder, Priestley escreve: “um excitável jovem pastor da Prússia Oriental, foi a Estrasburgo e lá encontrou um estudante de direito ainda mais jovem chamado Goethe. Em Königsberg, Herder conhecera Hamann, um erudito excêntrico, que lhe ensinara inglês, usando *Hamlet* como texto. Herder tinha paixão pela poesia, que considerava língua materna da humanidade; mas acreditava também que a primitiva e mais verdadeira poesia de um povo refletia sua história e concepção espiritual, de modo que tal poesia embora deva ser traduzida não deveria ser imitada. Isto era um ataque contra toda a tradição clássica. Os alemães deveriam exprimir seu próprio gênio nativo, a alma alemã, e não procurar escrever como os antigos gregos. A maior poesia, cheia de ‘ação, paixão, sentimento’ que ele desejava acima de tudo mais, veio do povo não domesticado e amortecido pela civilização – e aqui ele se unia a Rousseau, e assim escreveu com entusiasmo sobre antigas baladas e canções populares que tinham sido ultimamente coligidas na Inglaterra e em outros lugares, sobre Shakespeare, que era ainda considerado uma espécie de gigantesco selvagem inspirado, e *Ossian*”. PRIESTLEY. *A Literatura e o Homem Ocidental*. Trad. Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968. p. 119-120. Segundo Kohlschmidt, a canção popular vem a ser a ilustração central da idéia de genialidade. Deste modo, o “povo” se torna o portador da originalidade, pura e simplesmente, e sua função de motivador é selada a partir do *Götz von Berlichingen* até o Romantismo. Kohlschmidt comenta que Herder escreveu um artigo a respeito de Shakespeare no qual se refere à “nova imagem da mais elevada arte poética, tal como o gênio singular a cria de um complexo de mundo interior e exterior [...] Na imagem da evolução, tal como estabelecida por Herder, o autor de *Hamlet* emerge como o gênio moderno”. KOHLSCHMIDT. *Sturm und Drang*. IN: KOHLSCHMIDT. IN: BOSCH. *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967. p. 227.

vida popular⁶⁵ e o folclore como essência do ingênuo e original⁶⁶. Zimmermann escrevia que todos os “patriotas alemães pisam com sentimentos íntimos de profundo respeito e veneração o chão onde os sagrados restos mortais dos seus antepassados ilustres repousam em silêncio, e aproximam-se com temor da floresta onde a fama deles continua a pairar em torno dos velhos carvalhos”⁶⁷.

Mesmo de feição rudimentar e marginal, ao longo do “Século de Frederico” formou-se uma *intelligentsia* alemã culturalmente cosmopolita, cultivada [*kultiviert*] em alto grau mediante a arte e a ciência, saturadamente civilizada [*zivilisiert*] por toda espécie de boas maneiras e decoro social⁶⁸, uma geração que buscava, de forma político-reformista⁶⁹ [*Aufklärung*] ou estético-revolucionária [*Sturm und Drang*], uma identidade própria e particular, uma cultura original e peculiar, de feição nacional que falasse autonomamente sobre sua maioridade ou cantasse suas odes como a *Ode ao Exército Prussiano* [*Ode an die Preußische Armee*] de Kleist: “Os heróis do futuro narrarão a tua glória; eles preferir-te-ão às legiões romanas, e o teu rei, Frederico, a César” [*Die Nachwelt wird auf dich, als auf ein Muster sehen; Die künftigen Helden ehren dich, Zieh dich den Römern vor, dem Cäsar Friederich*], de tal modo que Frederico, assim como César, *non est supra Grammaticos* germânicos.

⁶⁵ Cf. DROZ. *Op. cit.* p. 40.

⁶⁶ Cf. KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 239.

⁶⁷ ZIMMERMANN, *apud.* HAMPSON. *Op. cit.* p. 242.

⁶⁸ Cf. KANT. *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. No original: “Wir sind im hohen Grade durch Kunst und Wissenschaft *kultiviert*. Wir sind *zivilisiert* bis zum Überlästigen zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit”.

⁶⁹ Segundo Izabela Kestler, a “segunda metade do século 18 na Alemanha, ou melhor, nos mais de 300 estados que compunham o combalido Sacro-Império Romano-Germânico, é marcada no campo filosófico pela eclosão das idéias iluministas, do ideal da razão. Este complexo temático denominado de *Aufklärung* (Iluminismo ou Esclarecimento) não é contudo um todo homogêneo. Em seu bojo conviviam na Alemanha tendências empiristas, racionalistas, materialistas, idealistas e até as de cunho religioso-herméticas, fundamentadas em especulações religiosas dos mais variados matizes. Neste contexto é relevante assinalar que a temática da *Bildung* (formação) e da Humanidade perpassa e impregna os debates e as obras de cunho antropológico, estético e filosófico de todo este espaço de tempo, que se inicia grosso modo na metade do século 18 e se estende até meados do século 19. O conceito de uma nova era, ou melhor, do início de uma nova época marca a forma de pensamento do Iluminismo. Os contemporâneos sentem e refletem a própria época como uma era qualitativamente diferente de todas as anteriores”. KESTLER. *Op. cit.* p. 88.

Século Adolescente: Werther formando Meister

O velho Goethe, em uma de suas conversações com Eckermann, disse que quando tinha dezoito anos, a Alemanha também havia completado dezoito anos⁷⁰. Esta afirmação nos faz pensar na menoridade⁷¹ [*Unmündigkeit*] alemã como a incapacidade de falar por si por meio do uso público da própria voz. A marginalidade cultural engendrou um movimento intelectual alemão e uma geração que, de modo distinto do francês formado por *hommes de lettres* e cientistas, era composta por jovens poetas e pensadores. Da reação contra esta marginalidade cultural, a reivindicação por parte de uma classe média culta de expressar em sua língua nativa um modelo de autêntica vida alemã e a revolta contra a hegemonia da cultura francesa, surgiu através do intempestivo ímpeto da geração o *Sturm und Drang*⁷². Portanto, havia nesta época a necessidade de decisão e coragem por parte de uma nova geração que saísse da adolescência e alcançasse maioridade.

O caráter do movimento revela-se na luta contra o Iluminismo e um conseqüente impulso irracionalista, e na proclamação do valor supremo das emoções, da intuição e da inspiração do “gênio natural”. Tratava-se, ainda, de tornar independentes as artes nacionais, e — na literatura — surge o combate a tais modelos franceses, na medida em que esses encarnavam o absolutismo e o predomínio da razão fria, contra a qual os novos autores, todos nascidos por volta de 1750, protestavam⁷³.

⁷⁰ GOETHE. *Conversações com Eckermann*. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004. p. 58.

⁷¹ Esta expressão nos remete novamente a *Resposta à Pergunta: Que é o Esclarecimento?* [*Beantwortung auf die Frage: Was ist Aufklärung?*]. Kant define a *Aufklärung* pelo movimento do homem sair [*gehen*] de sua menoridade [*Unmündigkeit*]. O homem [*Menschen*] não diz respeito a um tipo particular, mas ao gênero humano. Nesse movimento, podemos ler a metáfora platônica da saída [*Ausgang*] da caverna para a luz; do homem que anda, caminha, progride. O homem sai da condição de menor da qual é culpado para a condição de maior. A maioridade [*Mündigkeit*] é a capacidade [*Verstand*] da boca [*Mund*] falar por si. Isso é oposto à menoridade [*Unmündigkeit*] que é negativa, ou seja, a negação e a incapacidade de falar por si. Nesta definição consagrada contém em seu interior um projeto que podemos chamar de autonomia do entendimento e uso livre da própria razão sem a orientação de outrem. Portanto, a maioridade é a capacidade de falar por si mesmo sem a direção espiritual de qualquer tutor; é a autonomia da razão e a liberdade de expressão desta autonomia.

⁷² Segundo Priestley, com exceção a Goethe e Schiller, esta nova geração era representante de uma violenta explosão de indisciplinada energia criadora e a violência era sua senha, sem paralelo em qualquer outra parte no século XVIII. Havia alguma coisa de muito alemão acerca de tal explosão, rebentando em obra que é em si mesma informe, violenta, explosiva, alguma coisa que sugere uma relação insólita e não sadia entre a consciência e o inconsciente, ameaçando a insanidade que finalmente subjuga alguns daqueles “jovens gênios selvagens”. Cf. PRIESTLEY. *A Literatura e o Homem Ocidental*. Trad. Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968, 120-121.

⁷³ THEODOR ROSENTHAL. *Introdução à Literatura Alemã*. Rio de Janeiro: Livro Técnico S.A., 1968, p. 64.

Esta expressão cultural não representava apenas um contrapeso à influência da cultura francesa e sua apropriação pelas cortes germânicas, representava a própria fragmentação dos estados alemães, a ausência de um centro intelectual unificado. A respeito do tema, Goethe comentou:

nós na Alemanha Central tivemos que pagar bastante caro essa escassez de sabedoria, pois no fundo levamos todos uma vida isolada e pobre! Do povo, verdadeiramente, vem-nos uma cultura diminuta e todos os nossos talentos e belas capacidades acham-se semeados pela Alemanha inteira. Vive um deles em Viena, outro em Berlim, um outro em Königsberg, em Bonn ou Dusseldorf, todos separados uns dos outros por cinquenta milhas ou cem, de modo que se tornam raros os contatos pessoais e as trocas de idéias. O que seria isso para nós sinto-o, quando homens como Alexandre von Humbolt, por aqui passam e num único dia progrido mais no que eu procurava e necessitava saber, do que de outra forma em meu caminho isolado, durante anos não o teria conseguido.

Imagine no entanto V. uma cidade como Paris, onde os mais proeminentes intelectuais de um grande país, estão reunidos num único lugar, e em convívio diário, torneios e concursos, se instruem uns aos outros e se elevam, onde o melhor de todos os reinos da Natureza e da Arte de todo o mundo, se oferece diariamente à contemplação; essa cidade mundial, pense V. bem, onde qualquer giro por uma ponte ou por uma praça, recorda um grandioso passado e onde cada esquina foi teatro de um acontecimento histórico. E não pense na Paris de uma época obscura e insípida, mas na Paris do século dezanove, em que há três gerações, através de homens como Molière, Voltaire, Diderot e seus semelhantes; estabeleceu-se uma tal plenitude de espírito, como no mundo inteiro reunido num único ponto não se torna a encontrar [...] Schiller estava, em verdade, na flor da sua mocidade quando escreveu o “Räuber”, a “Kabale und Liebe” e o “Fiesco”; se porém quisermos ser sinceros, teremos que considerar essas peças mais como expressões do seu extraordinário talento do que da profunda erudição do autor. Disso não tem culpa, mas sim o grau de cultura do seu país e a grande dificuldade, que todos nós experimentamos de, em nosso isolado caminho ajudarmo-nos mutuamente⁷⁴.

Portanto, mais que um movimento artístico, o *Sturm und Drang* era um *modus vivendi* e um *modus operanti* que privilegiava a vida ética em harmonia com a vida estética. A “arte social” como fruto de uma época em que a palavra arte “ainda não se estreitara, especializara, purificara. É arte todo método que tenda a aperfeiçoar um dado natural, de forma a nele introduzir uma maior ordem, um maior prazer, uma maior utilidade”⁷⁵. A liberdade de criação artística e a busca por originalidade proclamaram a

⁷⁴ GOETHE. *Conversações com Eckermann*. p. 208-209.

⁷⁵ STAROBINSKI. *A Invenção da Liberdade*. Trad. Fúlvio M L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 1994. p. 19. Segundo o autor, o “*status* da arte e do artista sofre uma transformação que, se não se faz sentir imediatamente na forma visível das obras, não será por isso menos decisiva a longo prazo. Através das reivindicações dos artistas e das tentativas da filosofia estética (outra invenção do século), abre caminho e se impõe uma idéia de criação segundo a qual a obra de arte torna-se o ato por excelência da

liberdade e autonomia absoluta do artista cuja obra seria a expressão de seu gênio criador e não uma *mimese* do decoro, dos preceitos e formas técnicas consideradas canônicas. A poética passava a ser a expressão da experiência subjetiva individual, um sentimento expresso em poesia como caminho para expressão dos temas da vida. Esta singularidade “permitiu que a poesia deixasse de ser entendida como um gênero literário e passasse a ser entendida como designativo de seu efeito, adjetivo para toda apreensão do belo”⁷⁶. Uma nova proposta estética que valorizava o sentimento e a fantasia; o não-racional e o genial contra o primado da razão, contrapondo o sentimento e a imaginação à racionalidade iluminista; a exaltação do “gênio” como elemento e expressão da natureza separado da razão universal; o ser-de-força [*Kraftmensch*] e formas afetivas movidas pela inspiração e instinto.

O movimento se rebelou contra o culto exasperado da razão e contra as convenções e regras aristocráticas que norteavam os padrões de sociabilidade. Esta geração se contrapunha à superficialidade, artificialidade, cerimônia nas conversas formais e valorizava a franqueza e a sinceridade; no lugar da beleza, a busca pela autenticidade, o vocabulário apaixonado, a poesia da experiência vivida, a educação do espírito pela arte, o sentido de originalidade, intuição e inspiração, a ingenuidade infantil “precisamos tornar-nos crianças” (Heder), o gosto pelas mulheres ingênuas e os camponeses simplórios, o culto da natureza contra as convenções sociais, volta ao estado de natureza rousseaneano, o culto do sentimento contra a frieza racionalista, o conhecimento alquímico e demoníaco no mito de Fausto, a religião da natureza inspirada no panteísmo de Spinoza. O sentimento, a afetividade, a intuição e o não-racional contrapõem-se à ordem estabelecida, tanto no plano social, quanto no literário. Para isso, a vida interior, a profundidade de sentimento, a absorção em livros, o caráter introspectivo, o diário pietista, a interiorização sensível, o caráter confessional e

consciência livre. Os poetas, os músicos, os pintores tornam-se os depositários eleitos e às vezes os profetas do valor de uma liberdade comprometida em qualquer outro lugar. De certo modo, essa transferência de responsabilidade mede o fracasso da liberdade nos campos de batalha da realidade áspera, seu retiro no domínio do imaginário e da interioridade”. (p.19-20).

⁷⁶ COSTA. *Romantismo: Iluminismo, Nacionalismo e Sentimento*. Artigo em formato eletrônico PDF, disponível em: www.revistaaopedaletra.net. Acessado em 05/04/2012. Segundo Arenari, a “preocupação obsessiva em encontrar uma linguagem absoluta que refletisse a vida em suas dimensões mais profundas e verdadeiras tem nos movimentos poético-literários, como não poderia ser diferente, suas expressões primeiras, e que influenciariam todo pensamento-cultura (*Geist*) da Alemanha. [...] O movimento pré-romântico do *Sturm und Drang* é o pioneiro na oposição alemã ao Iluminismo; a partir daí surgirão os germes do pensamento germânico posterior, passando pelo Classicismo, Romantismo, impressionismo-simbolismo e também pelo irracionalismo, na filosofia. [...] Esse movimento inaugura a oposição ao racionalismo, e se tornará um dos traços mais marcantes da tradição alemã. Nele encontramos o apelo ao sentimento, à emoção e às forças espirituais, características estas influenciadas pelo pietismo. ARENARI. *Op. cit.* p. 40.

profundo, o desenvolvimento da personalidade individual, a mentalidade mística, o valor estético que se apresenta lado a lado ao valor ético, a fusão entre natureza e espiritualidade. A força do gênio adquiriu adjetivos como *wild* (feroz), *sinnlich* (sensual), *stark* (forte), *lebenswichtig* (vital), *aktiv* (ativo), *empfindlich* (sensível), *mächtig* (poderoso). Para cultivar [*zu kultivieren*] e formar-se [*sich bilden*], esta nova geração passou a explorar a literatura universal: a Grécia Antiga, a Idade Média, a Canção Popular e a Balada, Shakespeare, Milton, o Classicismo Antigo e o Francês. Prometeu passou a ser símbolo da força criadora. “A canção popular vem a ser a ilustração central da idéia de genialidade. Com isso também o ‘povo’ [*Volk*] se tornou o portador da originalidade, pura e simplesmente, e sua função de motivador é selada, a partir do *Götz Von Berlichingen* até o Romantismo”⁷⁷. Shakespeare simbolizava para esta nova geração o sonho, a paixão, a magia, a loucura, os pensamentos de morte e noite, a inclinação para o ridículo e grotesco. A técnica dramática dos quadros em sucessão, o rompimento das chamadas unidades clássicas, a idealização das paixões e a linguagem individual tornando-se especialmente atraente para essa juventude⁷⁸. Um baú bárbaro de sagas, lendas, mitos, folclore, a poesia ossiânica⁷⁹ com sua névoa nórdica, lugares tristes cercados por túmulos de heróis esquecidos, guerreiros germânicos de uma época remota, canções dos bardos e lágrimas das virgens, uma prosa ritmada e versos sem rimas. Esta busca encontrou a Idade Média cheia de lendas e heróis. Ao mesmo tempo em que a Alemanha buscava seu mito fundador, o sentimentalismo invadiu a classe média burguesa desprivilegiada culturalmente. Hamann foi o primeiro a se levantar contra os valores da *Aufklärung* e opor o coração à razão. Contra a influência francesa opôs a Bíblia, Homero e Shakespeare. “O mago do norte” exerceu forte influência sobre Herder e Goethe. A poesia, como dizia Hamann, “é a língua materna do gênero humano”. A voz do povo, o *Volksgeist*, estava nos versos, nos cantos, nas odes. Era na forma poética que os autores alemães buscavam o passado e a tradição germânica, a paisagem bucólica, o estilo gótico, o nacionalismo literário, o luteranismo religioso, o medievalismo romântico e idealizado. Temas como fantasia, natureza, amor,

⁷⁷ KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 227.

⁷⁸ Cf. ROSENFELD. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editôra SA, 1965.

⁷⁹ Coletânea de poesias traduzidas dos antigos poemas gaélicos por James Macpherson, publicada sob o título de os “Fragmentos de Poesia Antiga coletados nas Altas Terras da Escócia” e “Os Trabalhos de Ossian” apresentadas como obra de um suposto poeta irlandês do século III, Ossian. O termo ossiânico utilizado para designar poemas da tradição gaélica comum tanto à Escócia como à Irlanda. Trata-se de Ossian, o poeta nórdico antigo, contraposto nórdico ao grego Homero. Forma literária de poemas em prosa, rítmicos e melancólicos que influenciou poderosamente o crescimento do movimento romântico. Inclusive Goethe faz referência no *Werther*: “Ossian suplantou a Homero em meu coração”.

amizade e pátria estão presentes nos poemas. A poética de Klopstock trazia uma “mistura, bastante teutônica, da consciência poética e do patriotismo, desejosa de ultrapassar ‘britânicos e franceses’, obviamente no espiritual”⁸⁰. De modo que Goethe “introduz na poesia alemã temas, formas, ritmos novos; fornece-lhe meios de expressão desconhecidos, cria a língua que lhe faltava ainda”⁸¹.

O movimento, segundo Carpeux, é uma reação revolucionária contra a estreiteza da vida dos intelectuais sob o absolutismo mesquinho do *Ancien Regime* na Alemanha:

contra a arbitrariedade e o luxo bárbaro das cortes, que gastaram milhões para teatros de ópera, palácios no estilo de Versalhes e para as concubinas dispendiosas dos príncipes, extorquindo o dinheiro dos súditos e chegando a vender soldados à Inglaterra para a guerra na América; contra as draconianas leis penais (o processo de execução da moça seduzida que matou o filho recém-nascido é tema preferido dos dramaturgos da época); contra o moralismo rígido das convenções pequeno-burguesas; contra a crueldade da disciplina militar; contra as barreiras invencíveis entre a aristocracia e as outras classes da sociedade⁸².

Segundo Benjamin, os revolucionários alemães do *Sturm und Drang* não eram esclarecidos, os ilustrados alemães da *Aufklärung* não eram revolucionários; e Goethe assimilou o lado negativo dos dois movimentos: “com o Iluminismo coloca-se contra a revolução, com o movimento Tempestade e Ímpeto, contra o Estado. [...] Mais tarde, Goethe deu ao movimento dois manifestos mais vigorosos, o *Götz Von Berlinchingen* e o *Werther*”⁸³.

O drama *Götz Von Berlinchingen* (1771) foi inspirado na autobiografia de um cavaleiro que se envolveu em diversas campanhas militares, escaramuças e lutas anárquicas dos senhores feudais no tempo da Reforma, tornando-se um personagem lendário. O tema do cavaleiro saqueador provindo do mundo medieval de violência e atos feudais, que se tornou defensor dos oprimidos ao ajudar os agricultores, o transformara em porta-voz da liberdade e da juventude revolucionária. Liberdade e

⁸⁰ KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 225.

⁸¹ ANGELLOZ. *Op. cit.* p. 66. “E os alemães deram-se conta de que sua riqueza maior talvez residia no idioma alemão. A herança germânica da época da grande migração (empreendida pelos hunos, godos, ostrogodos, visigodos, burgúndios e merovíngios) e transmitida oralmente através das gerações na forma de cantos heróicos, passou para o primeiro plano nos estudos filológicos dos institutos de estudo superior da Alemanha”. GROSS. *Op. cit.* p. 6.

⁸² CARPEAUX. *Op. cit.* p. 56-57. Theodor Rosenthal escreve que o movimento “procura dar-se vazão, de todas as maneiras possíveis, ao anseio de liberdade, individualidade, autonomia, sonho que era esmagado pelas imposições de pequenos governos autocráticos, mas que ainda assim servia para criar uma especialíssima atmosfera literária”. THEODOR ROSENTHAL. *Introdução à Literatura Alemã*. Rio de Janeiro: Livro Técnico S.A., 1968. p. 71.

⁸³ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 125-126.

cativeiro formam oposições estruturais do drama, pois no cárcere o protagonista encontrou a decadência e a morte. “Götz é personagem predestinado a viver a verdade, a totalidade e a força de sua natureza”⁸⁴. Os elementos que se apresentam em Herder e Rousseau, “os elementos individuais, humanos, de crítica à sociedade ou à cultura, todos formam, sinfonicamente, uma unidade”⁸⁵. Porém, para Benjamin, a obra expressa claramente a cisão existente na burguesia alemã:

As cidades e as cortes — no caso, representantes do racionalismo grosseiramente projetado na política real — personificam o grupo de iluministas insípidos, aos quais se opõe movimento Tempestade e Ímpeto na figura do chefe da população camponesa sublevada. O pano de fundo histórico dessa obra, a Guerra dos Camponeses Alemães, poderia suscitar a ilusão de constituir ela uma profissão de fé genuinamente revolucionária. Não se trata disso, pois na verdade ela exprime as preocupações dos pares do reino alemães — o estamento tradicional de senhores feudais, perdendo terreno para os príncipes cada vez mais poderosos —, que vêm à tona e se desabafam na revolta de Götz. Este luta e sucumbe em primeiro lugar em prol de si mesmo, e somente depois por seus pares. A idéia central da peça não é a revolta, mas sim a persistência. O feito do nobre cavaleiro Götz é retrógrado, porém é mais sutil e delicado como gesto de um aristocrata, expressão de um ímpeto individual que não se compara aos brutais atos incendiários dos salteadores. Nesse assunto, desenrola-se pela primeira vez o procedimento que irá caracterizar a obra literária de Goethe: como dramaturgo, ele sempre cede à tentação dos temas revolucionários, para depois se esquivar deles ou abandoná-los em forma de fragmento⁸⁶.

Formalmente a estrutura do drama se opunha às convenções teatrais anteriores. As unidades de tempo, lugar e ação são deixadas de lado. A peça soma mais de cinqüenta cenas de ação que perpassam por longo tempo em acontecimentos paralelos: audiência perante o Tribunal, a Guerra dos Camponeses, invasões a feudos diversos, entre outros. “É digno de nota o forte patriotismo alemão que inspira a peça, temperado porém pelo indomável desejo de liberdade individual e anárquica”⁸⁷. Götz era representante de uma classe em declínio, lutando contra a tentativa de se impor o direito romano e suplantando as tradições das leis não escritas dos cavaleiros, o juramento pessoal de lealdade ao imperador e a prerrogativa exclusiva dos cavaleiros de fazer justiça com as próprias mãos. Era a substituição completa de uma época histórica, particular e sem leis, por outra, com leis. O desfecho da luta de Götz é trágico e inglório, o cavaleiro sai derrotado. Segundo Montez:

⁸⁴ THEODOR ROSENTHAL. *Op. cit.* p. 65.

⁸⁵ KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 255.

⁸⁶ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 128-129.

⁸⁷ CARPEAUX. *Op. cit.* p. 65.

A motivação central do autor de Götz Von Berlichingen é, portanto, fundamentalmente ideológica, e a matéria de que se serve é a história. Mais especificamente, trata-se da tentativa de interpretação do passado nacional alemão como explicação para o presente política e culturalmente opressivo. Através do relato dos descaminhos do Império Alemão, que redundaram na fragmentação territorial e no autoritarismo dos príncipes e nobres, Goethe pretendia exortar o leitor de seu tempo à ação, à mobilidade contra o vigente estado de coisas. Ao contrário da agitação de classes em outros pontos do continente, ou mesmo fora dele, como na América do Norte, observava-se no Império Alemão em fins do século XVIII uma quase absoluta imobilidade das classes sociais, graças à qual governavam sem oposição os inúmeros nobres espalhados por centenas de pequenas jurisdições ou estados que, pelo seu caráter jurídico e econômico fortemente autárquico, formavam uma espécie de frágil federação, portanto, sem um centro de gravidade. A intelectualidade vivia em quase total dependência do mecenato, num ambiente culturalmente amesquinhado e amesquinhante, marcado por um incipiente intercâmbio literário, em que as tradições clássicas francesas importadas por Gottsched não ofereciam espaço algum para a tematização da emergente subjetividade burguesa⁸⁸.

A transição do drama para o romance ocorreu em 1774 com *Werther*, um livro epistolar escrito à maneira de *Nouvelle Heloise* de Rousseau, *Pamela* de Richardson e *Sophie de la Roche*. Distinta destas obras, nas quais há a presença de inúmeros correspondentes na composição da narrativa, no *Werther* há apenas um único discurso interior, não há interlocutores. “O estilo epistolar já é, em si, autocontemplação e não ação pura [...] no *Werther*, a confissão íntima de um *ego* eterno”⁸⁹. Apesar de ser uma relação de cartas compiladas por um suposto editor, não há correspondência ou resposta para monólogo subjetivo do protagonista. “O ‘eu’ mostra-se tão forte, o sujeito se evidencia tão vigoroso no romance, que não permite a aparição escrita dos correspondentes e se assegura tão somente na sua opinião”⁹⁰. O romance alemão foi se formando em meio às cartas, aos diários e às autobiografias, “os meios sempre utilizados para a autoanálise e a auto-reflexão, principalmente na tradição do

⁸⁸ MONTEZ. *Op. cit.* p. 201-202. Mais adiante (p. 203) o autor menciona um coletivo de autores da República Democrática Alemã (estado socialista alemão que existiu entre 1949 e 1990) que consideram *Götz von Berlichingen* uma obra inserida nos marcos mais amplos da luta da intelectualidade alemã e do *Sturm und Drang* pela constituição de uma nação alemã.

⁸⁹ KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 258-259. Para Kohlschmidt, a forma epistolar constitui um espelhar do consciente, sendo um instrumento de distanciamento do *Eu*, para reflexão sobre o *Eu*, representa um homem vivendo no âmago das emoções, absorvido pela existência. “No sentido do *Sturm und Drang* o reflexo de si próprio significa, psicologicamente, não só o desejo de autenticidade absoluta, porém também de intensificação do subjetivo (pela reprodução consciente da vivência) até os limites do suportável, beirando até mesmo à dilaceração. Desta maneira o conhecido destino de Werther: o seu sucumbir na paixão por Lotte, já estava determinado na forma escolhida para as partes principais da história – a forma do romance epistolar. É possível formular este pensamento; aquilo que quase fazia explodir o íntimo de Goethe naquela época, como que o forçava a empregar este estilo”. (p. 259).

⁹⁰ BACKES. *Prefácio de Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Porto Alegre: LP&M. 2006, p. 8.

pietismo”⁹¹. O grande significado do *pietismo* para o desenvolvimento espiritual alemão foi o fundamento religioso racional de cunho interior e individual. Ao buscar um equilíbrio *idealista* entre as forças iluministas temporais e as religiosas, evitou uma luta ateuísta ou materialista contra a herança cristã. Deste modo, o “Cristianismo vivo” fundamentou-se na imagem divina, contida no íntimo do ser humano, na vivência interior, e exigia a afirmação individual na ação. A existência em si estava fixada, não nas instituições tradicionais e ortodoxas, mas nas manifestações individuais. Da herança pietista manifesta-se a compreensão da vida íntima, espiritual, subjetiva, sem que a primazia da razão seja posta em dúvida. Quando este sentimento ameaça decair em sentimentalismo, volta sempre à pauta o argumento da razão, assim como o desejo de ação realista⁹².

No *Werther* encontra-se a fecundidade da herança pietista como elemento de forma de narrativa subjetiva de interiorização do sensível. “Cartas e diários são, ao lado do tradicional gênero narrativo, as contribuições especiais do pietismo. Fazem parte deste como expressões do cotidiano, de confissão, comoção e êxtase”⁹³. O tema do amor não correspondido surgiu depois da passagem por Wetzlar, da própria experiência pessoal do autor, apaixonado por Carlota Buff, esposa de Johann Kestner. Foi a maior crise sentimental na vida de Goethe, levando-o a pensar em suicídio, realizado apenas na ficção. “O produto da crise foi *Werther*”⁹⁴. Além da inspiração de caráter confessional no tema autobiográfico, o suicídio de Karl Wilhelm Jerusalem, que fazia parte do mesmo círculo de amigos, ao apaixonar-se pela mulher de outro membro do grupo, também fez parte da trama. Interessante ou infeliz coincidência foi o fato de Goethe tomar conhecimento do ocorrido por meio de uma carta de Kestner, que havia emprestado a Jerusalem as pistolas com as quais o suicida pôs fim à própria vida⁹⁵.

⁹¹ Cf. WEHRLI. *A Época do Iluminismo*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. p. 217. O Pietismo foi um movimento de devoção de leigos luteranos surgido no final do século XVII, que centralizava a vida religiosa na atividade livre e piedosa nas manifestações dos afetos. Eles procuravam fora das igrejas oficiais a satisfação das suas necessidades religiosas de forma mais individual e particular de relacionar-se com Deus. Deste modo, os pietistas individualizaram a devoção, tornando-a mais íntima e, às vezes, exaltada.

⁹² Cf. WEHRLI. *Op. cit.* p. 190-191.

⁹³ KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 257.

⁹⁴ CARPEAUX. *Op. cit.* p. 77. Em 16 de Junho de 1774, Goethe escreveu a seguinte carta a Carlota Buff: “Adeus, querida Carlota, mando-vos um amigo o mais cedo possível. Ele tem muitas semelhanças comigo e espero que o recebais bem... ele se chama Werther...”. Cf. BACKES. *Adendo*. IN: GOETHE. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Porto Alegre: LP&M. 2006, p. 199.

⁹⁵ A respeito do tema, Goethe, no dia 28 de Novembro de 1772, assim escreveu a Kestner: “Eu vos agradeço, caro Kestner, pela notícia da morte do pobre Jerusalem, ela nos interessou profundamente. Vós haveis de tê-la de volta, assim que estiver reescrita... Ontem me ocorreu escrever a Carlota. Todavia

Apesar das tristes semelhanças e das trágicas coincidências com a vida real, o fato de a obra abordar uma história interior, com forte carga de sentimentalismo, embates subjetivos, a partir do conflito e confronto com a vida cotidiana, com as convenções sociais, por uma alma angustiada e rebelde, a obra se tornou a principal expressão de sua época. *Werther* passou a servir de referência comportamental para a juventude européia. Situação que fez Goethe escrever a seguinte epígrafe de advertência na segunda edição da obra:

Todo jovem se inclina a amar assim,
Toda moça deseja assim ser amada,
Ah, o mais santo dos nossos ímpetos,
Por que brota dele dor tão alucinada?

Tu o choras, dizes amá-lo, alma querida,
E salvas da vergonha a sua memória;
Vê, seu espírito te acena da ermida:
Sê homem e não segue a mesma história⁹⁶.

Entretanto, seria demasiado superficial nos mantermos nas idiossincrasias biográficas de Goethe. O mais relevante é o fato que o autor fundiu e sintetizou nesta obra todos os valores do *Sturm und Drang*. Para Benjamin, a burguesia da época encontrou nos sofrimentos de *Werther* sua patologia descrita de maneira ao mesmo tempo “incisiva e lisonjeira”.

Nos humores de Werther desenrola-se o *mal du siècle* [Weltschmerz] da época em todas as suas nuances. Werther — eis aí não apenas o amante infeliz que, em seu desespero, encontra um caminho rumo à natureza, caminho que desde a *Nouvelle Heloïse* de Rousseau nenhum amante voltara a procurar; ele é também o cidadão [Bürger] cujo orgulho se fere nas barreiras de sua classe e que, em nome dos direitos humanos, até mesmo em nome da criatura, exige seu reconhecimento. Através dele exprimirá Goethe por muito tempo, e pela última vez, o elemento revolucionário de sua juventude. [...] No *Werther*, a burguesia encontra o semideus que se sacrifica por ela⁹⁷.

Lukács comenta que no *Werther* culminam os esforços do jovem Goethe em direção ao ideal de um homem livre e unilateralmente desenvolvido. Para o autor, no centro do livro se encontra o grande problema do humanismo revolucionário burguês, o problema do desenvolvimento livre e unilateral da personalidade humana⁹⁸.

pensei que todas suas respostas se restringem a: nós queremos que tudo fique bem. E não estou pensando em dar-me um tiro no momento...”. Cf. BACKES. *Op. cit.* p. 199.

⁹⁶ Poema publicado em Leipzig em 1775, traduzido por Marcelo Backes.

⁹⁷ BENJAMIN. p. *Op. cit.* p. 131.

⁹⁸ LUKÁCS. *Op. cit.* pp. 82-75.

O conteúdo poético capital do *Werther* é uma luta pela realização dessa máxima, uma luta contra os obstáculos internos e externos que se opõem a sua realização. Esteticamente isso significa uma luta contra as “regras” [...] *Werther*, assim como o jovem Goethe, são inimigos das “regras”. Mas o “desregramento” significa para *Werther* um grande realismo apaixonado, a veneração de Homero, Klopstock, Goldsmith e Lessing. [...] Os problemas éticos do *Werther* se desenvolvem sob o signo dessa rebelião, a qual se mostra pela primeira vez na literatura mundial na forma da grande representação poética as contradições internas do humanismo revolucionário burguês [...] as contradições entre a paixão humana e a legalidade social⁹⁹.

Marcuse diz que *Werther* é a expressão típica da personalidade artística da adolescência alemã na qual uma juventude extraordinariamente rica de vida interior se encontrava frente a um mundo externo que, na sua angústia e na sua limitação, tornou impossível uma expansão adequada. O mundo inadequado à sua natureza o induz a fugir na riqueza sentimental da vida interior.

Werther foi escrito com base na experiência imediata e compreensão do conflito básico e supra-temporal que se revela nesta passagem: mas na configuração específica que se deu, converge para a tragicidade geral daquele período. Só uma época na qual uma interioridade potencializada e reforçada pelo curto tempo se encontrava de frente a um mundo externo completamente inadequado a isso, só uma época que tinha absorvido a fé na justificação absoluta da subjetividade e na fundamental ilegitimidade do mundo que pecava contra única forma de “natureza”, poderia sentir e representar, com uma lucidez quase aguda e quase rigorosa, a “tortura do indivíduo apaixonado na sociedade organizada segundo critério de racionalidade e de funcionalidade”. Só neste sentido, e dentro destes limites, se pode identificar no pietismo e no sentimentalismo a fonte do clima wetheriano, mas não se pode em nenhum caso interpretar o *Werther* como se fosse simplesmente “a vitória do subjetivismo”, “desenvolvido do pietismo sofrido e doente”. O conflito que é a base do *Werther* é de caráter supra-temporal e deve necessariamente verificar-se todas as vezes que um indivíduo que foi formado na universalidade ideal de uma vida interior rica e profunda, procura penosamente realizar-se no âmbito do finito e do efetivo, e interfere assim quase em um mundo externo e objetivo que não corresponde absolutamente às necessidades de sua subjetividade. Só um indivíduo artisticamente dotado tomará conhecimento deste conflito com uma necessidade tão rigorosa e dramática e o sustentará de forma tão dolorosa, mas cada “jovem” fará uma vez a experiência, e, por isso, Goethe pôde dizer, de uma obra tão profundamente e pessoalmente vivida, que “seria bem tedioso se cada um não houvesse, uma vez na sua vida, uma época na qual o *Werther* lhe desse a impressão de ter sido escrito para ele”¹⁰⁰.

O roteiro dramático do discurso wetheriano é o questionamento da ordem do mundo e suas conveniências impostas pela sociedade e seus padrões de moralidade, a

⁹⁹ Id. Ibidem. p. 77-79.

¹⁰⁰ MARCUSE, Hebert. *Il Romanzo dell'artista nella Letteratura Tedesca*. Tradução italiana de Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985, p. 54-55.

impossibilidade da experiência amorosa como o cumprimento cobiçado da real individualidade, da autoafirmação do indivíduo em particular. Não era a idéia de um mundo subordinado a valores individuais, atemporais e incondicionalmente válidos, mas a reclusão contida no seu eu, na narrativa da subjetividade exasperada, diante da oposição mundana aos desejos individuais. Diante do impedimento do amor de acordo com a moral vigente¹⁰¹, as cartas de *Werther* se tornam um discurso ressentido sobre a interioridade inibida e reprimida da paixão, na ausência da amada, a falta de sentido e vazio em sua existência no interior de uma sociedade aristocrática, provinciana e preconceituosa que o cercava, ou seja, “um grito de amor e em prol do amor, apesar do sangue e da dor”¹⁰². Simbolicamente a objetivação da experiência amorosa seria o cumprimento do cobiçado, a realização plena da individualidade. Werther torna-se um suicida pela impossibilidade de conciliação e da solução do contraste entre a idéia e a realidade, o eu e o mundo. A desarmonia entre o indivíduo e a sociedade era a música de câmara com o som e a fúria do herói que, através do estampido do revólver, silenciou sua caixa craniana. Portanto, o abismo entre a realização subjetiva na sociedade e no amor se tornou razão para o assassinato de si mesmo, a autodestruição suicida, como única possibilidade para a subjetividade cindida e inconciliável. Inclusive “o velho Goethe registra e reconhece ainda o caráter rebelde e revolucionário do *Werther* na reivindicação do direito moral ao suicídio”¹⁰³. A sensação de melancolia e desespero que compõe o discurso desencantado das cartas do protagonista resume a falta de sentido na vida e a passionalidade das ações de um herói subjetivo. “Tudo no romance é construído para afirmar o sujeito”¹⁰⁴. O discurso interior, a palavra nunca correspondida pelo o outro (amigo ou amada), o isolamento e a incomunicabilidade com o mundo, aristocrático ou burguês, a lembrança da natureza, a perda sociabilidade, o abandono

¹⁰¹ Segundo Pascoal, “ao contrário dos famosos amantes que povoam o nosso inconsciente representando o amor ideal – como Romeu e Julieta, Abelardo e Heloísa, Tristão e Isolda, Laura e Petrarca, Báucis e Filêmon, Paolo e Francesca – o que mais impedia a união de ambos é o autocontrole excessivo de Lotte, pois até o final resta dúvida se ela realmente o amava. Ela renuncia a ele de maneira consciente e madura, obediente à lei supra pessoal do casamento e da promessa feita à mãe de cuidar de seus irmãos para todo sempre. Neste caso, portanto, o acontecimento trágico final é mais resultado de recuos, adiamentos, recusas e renúncias que postergam qualquer decisão, do que de atos apaixonados propriamente ditos, através dos quais os dois amantes enfrentam todas as amarras morais do mundo para concretizarem o seu sonho maior”. PASCOAL. *Pós-fácio de Os Sofrimentos do Jovem Werther*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1999, p. 157.

¹⁰² PASCOAL. *Op. cit.* p. 158. “Werther, com todo o vigor de sua juventude, ousou morrer em nome do sentimento mais sublime e mais humano; mais harmônico e mais destruturador; causa de nossas maiores felicidades e de nossos maiores sofrimentos. Em suas atitudes aparentemente imaturas ecoam as palavras que Goethe anos mais tarde faria Fausto pronunciar: ‘O que foi concedido a toda a humanidade/ Quero usufruir em meu próprio ser’”.

¹⁰³ LUKÁCS. *Op. cit.* p. 79.

¹⁰⁴ BACKES. *Op. cit.* p. 8.

entusiástico e religioso à natureza e o culto à simplicidade inocente da vida campestre, olhar sobre a pureza e ternura das crianças, a saudade da infância, o imaterial peso do isolamento, a introspecção em sua “solidão sem limites que não pôde deixar de sentir o fascínio irresistível da paz da convivência humana, a felicidade da relação humana”¹⁰⁵. Temas caros à geração de Goethe que, através da livre exposição do sentimento nas epístolas werthereanas, adquiriram profundidade sentimental, subjetiva e expressiva, inéditas na literatura universal. *Werther* representou toda subjetividade de uma geração no interior da voz de um herói sentimental, que redigiu a exteriorização de sua interioridade com o próprio sangue; um romance-epístola com cartas sobre o cárcere subjetivo, a desolação e o recolhimento. Cartas sobre a solidão de um indivíduo sem correspondente ou interlocutor: sem resposta. A narrativa do indivíduo solitário e cindido em confronto com a sociedade sem nenhuma possibilidade de reconciliação. “Nenhum sacerdote o acompanhou” é a última frase do romance que narra à desolação do enterro do suicida.

O suicídio de Werther não encerrou apenas o livro e uma fase biográfica na vida de Goethe, encerrou a adolescência romântico-literária de seu autor. As frustrações pessoais e amorosas não seriam mais representações da resistência contra o mundo com o qual o coração do indivíduo rompia e se quebrava. A frustração e o fracasso se tornariam um elemento ativamente formativo na personalidade. Tratava-se da passagem do poético para o educativo, aquilo que Marcuse chamou de superação do “romance de artista” em direção ao “romance educativo”. Em Weimar, Goethe conheceu a função pública e de cortesão, experimentou uma forma de atividade social após a outra: “Eu testei o ambiente da corte, agora experimentarei também o governo, e assim por diante” — escrevia ele. Esta passagem de um momento ao outro com alternância de paz e de sofrimento, de abnegação e de dúvida, perpassou a vida e a obra do autor na medida em que este se tornava um homem do mundo. A renúncia dolorosa e voluntária que caracterizou o trágico desfecho de *Werther* seria sepultada no sentido da superação do subjetivismo autodestrutivo do homem sentimental [*sentimentalische Mensch*] com seus limites e suas reivindicações, desafiado a transcender-se através da vocação íntima e genuína, da atividade do homem educado [*gebildeter Mensch*] a favor de uma forma de vida socialmente ativa, na qual o indivíduo deveria persistir lutando, um passo após o outro, diante da possibilidade da realização do próprio ser, da liberação de sua

¹⁰⁵ MARCUSE. *Op. cit.* p. 46

personalidade, de viver a vida no plano da objetividade, de expressar-se livremente por meio da atividade artística e da inserção na sociedade. Assim encerrava-se o monólogo do herói subjetivo e abria-se o palco para a polifonia secularizada do herói mundano em uma obra de senso educativo e formativo. O amadurecimento coincide com a mudança histórica na Alemanha dos dez a quinze anos que se seguiram à Revolução Francesa. Época precedida por Winckelmann, Klopstock, Kant, Lessing, Wieland, Hamann, Herder e Karl Philipp Moritz, cujo pensamento e poesia representavam a emancipação burguesa e libertação geral da humanidade. A maturidade passou pela mudança de ambiente social, pela viagem de Goethe à Itália e a ruptura com o *Sturm und Drang*, pela paisagem que se moveu de Wetzlar a Weimar, de Werther a Wilhelm Meister.

Tendências de uma época: um romance na Revolução

Schlegel, no famoso *fragmento das tendências*, afirmou que a Revolução Francesa, a *Doutrina da Ciência* de Fichte e o Wilhelm Meister de Goethe são as maiores tendências da época¹⁰⁶. Constelação de tendências de um final de século de profundas transformações históricas, filosóficas e estéticas que revolucionavam a época e o contexto alemão de forma particular. Schlegel considera essa obra gothiana fundamental para a definição dos princípios norteadores do movimento romântico e chamava a obra de Goethe de “livro pura e simplesmente novo e único que só se pode aprender a compreender a partir dele mesmo”¹⁰⁷. A concepção histórica de Schlegel, que vincula *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* ao momento alto do século

¹⁰⁶ “A Revolução Francesa, a Doutrina-da-Ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época. Alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da história da humanidade”. SCHLEGEL. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. Iluminuras, São Paulo, 1997, p. 83.

¹⁰⁷ Schlegel diz: “É belo e necessário entregar-se totalmente à impressão de uma obra [...] e como que apenas confirmar no detalhe com sentimento a reflexão, elevando-o ao pensamento e completando. Mas não menos necessário é poder abstrair todos os detalhes, abarcando o geral em suspensão”. Para Benjamin, Schlegel pretende encontrar aí uma sistemática, disfarçadamente indicada no papel que os diversos tipos de arte desempenham na formação do herói, cujo desdobramento claro e ordenação do todo na arte seria uma tarefa da crítica da obra. Para tanto, esta nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da mesma, executar suas intenções veladas. No sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta. Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra de arte do que o método de seu acabamento. Cf. BENJAMIN, W. *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. p. 75-78.

XVIII, também é compartilhada por Lukács que classifica o romance goetheano como o produto mais significativo da transição da literatura romanesca entre os séculos XVIII e XIX. Sua análise passa pela principal questão histórica de seu tempo: a Revolução Francesa. A redação dos primeiros livros (*A Missão Teatral de Wilhelm Meister*) foi feita entre os anos de 1777 e 1785. Neste período de juventude, Goethe tinha como tema central “o problema da relação do poeta com o mundo burguês, um problema no qual se estreita e ao mesmo tempo se aprofunda a rebelião de Werther, nos primórdios do período de Weimar”¹⁰⁸. Já nos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, o problema do personagem se amplia para a relação entre a formação humanista da personalidade total e o mundo da sociedade burguesa. A profunda influência ideológica da Revolução Francesa em Goethe, como nas demais grandes figuras da poesia e filosofia alemã, criou a crença na realização dos ideais humanistas de modo difícil e paulatinamente possível no contexto da incipiente sociedade burguesa. Para Lukács, o autor de *Wilhelm Meister* via efetivamente as contradições concretas entre os ideais do humanismo e a realidade da sociedade capitalista, mas não considerava essas contradições como basicamente antagônicas, insolúveis em princípio. Inclusive Hegel, conta Lukács, dizia que a Revolução Francesa foi um magnífico nascer do sol em que todos os seres pensantes festejaram essa época e uma sublime comoção dominou aquele tempo, um entusiasmo do espírito estremeceu o mundo, como se só então se tivesse chegado a uma reconciliação do divino com o mundo.

Entretanto, Goethe não era um entusiasta da Revolução ou das revoluções. Em *Campagne in Frankreich*, Goethe escreveu “a raça humana... em sua sincera animalidade”¹⁰⁹. Um autor sob o auspício do pensamento clássico da forma perfeita e da beleza com o eixo no equilíbrio entre o espírito e a matéria, em busca de um bem-estar harmônico e apolíneo não poderia apreciar o caos revolucionário. “A revolução significa a erupção inorgânica, e não a cuidadosa criação de novas condições”¹¹⁰. Transformação que rompia com a ordem de equilíbrio orgânico na natureza sadia, refratária à evolução netunista¹¹¹, o abandono da rebeldia do *Sturm und Drang*, a

¹⁰⁸ LUKÁCS. *Op. cit.* p.593.

¹⁰⁹ GOETHE *apud*. KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 294. Segundo Kohlschmidt, Goethe “transfere o seu sofrimento diante da experiência da revolução para a esfera da fraqueza humana; a incorpora no âmbito consolador do conhecimento das possibilidades e limitações humanas, libertando-se assim da tentação de formular conclusões niilistas”.

¹¹⁰ Id. *Ibidem.* p. 292.

¹¹¹ Ao contrário dos vulcanistas, que inspirados pelo deus greco-romano Vulcão, consideravam a incidência de terremotos e erupções vulcânicas como as forças naturais que teriam moldado a evolução da Terra, os netunistas, em uma alusão ao deus dos mares Netuno da mitologia greco-romana, defendiam a

passagem pelo ideal de ser humano belo e todas as posições de um pensador politicamente conservador, não poderiam convergir com a revolta dos novos tempos. Segundo Kestler, Goethe fazia uma analogia entre as catástrofes naturais e as reviravoltas violentas, as revoluções políticas e, enquanto netunista, propunha o processo evolucionário para as transformações políticas. “A revolução significava para Goethe uma irrupção insuportável em sua visão da natureza e da história, determinada por idéias de evolução morfológica”¹¹².

Na época, o autor escreveu que foi a “justamente esta observação seguiu-se imediatamente a orientação por quatro anos de meu espírito contra a Revolução Francesa, e se esclarece o esforço sem fim de tornar poeticamente acessível [*dichterisch zu gewältigen*] esse acontecimento, o mais terrível de todos, em suas causas e conseqüências.”¹¹³. Nos *Diários e Anais*, Goethe comenta os efeitos psíquicos que a Revolução havia lhe causado após o regresso da Itália e mal adaptado novamente à vida weimareana e às relações locais, aos assuntos, estudos e trabalhos literários, quando estourou a Revolução Francesa, absorvendo toda a atenção do mundo.

No abismo imoral da cidade, da corte e do Estado que se abria aqui, apareceram-me de forma fantasmagórica as mais abomináveis conseqüências, aparição da qual durante muito tempo não pude me ver livre; com o que eu me comportava de modo tão estranho, que amigos, junto aos quais vivia no campo justamente quando chegou a nós a

idéia de uma evolução da natureza, pressupondo o dilúvio, portanto, a Terra em seu estado atual teria sido formada por camadas que teriam se sedimentado umas sobre as outras. Izabela M. F. Kestler diz que é “importante aqui assinalar que a adesão de Goethe a essa teoria se insere no contexto mais amplo de sua visão de mundo, de suas idéias sociais e antropológicas. Não é por acaso que ele adota uma visão da história da formação da Terra que privilegia o aspecto evolutivo pacífico e não catastrófico. Erupções vulcânicas e terremotos são para ele análogos às transformações sociais violentas, revolucionárias. Lembremo-nos aqui que Goethe foi contemporâneo da Revolução Francesa, a qual ele nunca aprovou e cujas conseqüências ele deplorava. Há inúmeras passagens em sua obra dramática e lírica posteriores à eclosão da Revolução que atestam seu temor em relação às irrupções de camadas sociais inferiores, vistas como erupções do magma vulcânico com alto poder de destruição. Dentro de sua concepção de mundo, existiria uma conexão entre a evolução da Terra e a evolução do homem, ou melhor, entre a história da Terra e a história humana”. KESTLER, I. M. F.: *Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 13 (suplemento), Outubro 2006, p. 44.

¹¹² ZMEGAC, *apud*. KESTLER. *Op. cit.* Kestler acrescenta que “as concepções políticas de Goethe foram influenciadas pela leitura da obra *Patriotische Phantasien* (Fantasias patrióticas) de Justus Möser de 1774, que defendia a manutenção da estrutura fragmentada de pequenos Estados alemães, nos quais a vida cultural poderia se desenvolver melhor. Tais concepções tornam Goethe radicalmente contrário à estrutura política de um Estado centralista, presente por exemplo na França. Seguindo estas idéias de Möser, Goethe vai mais longe e afirma numa conferência em 1813 em honra à memória do poeta Wieland: ‘A constituição do Reich alemão, que englobava tantos pequenos Estados, assemelhava-se à estrutura política das cidades-Estados gregas’”. KESTLER. *Schiller e a Fundação do Cânone da Modernidade*. p. 100-101.

¹¹³ Citação original: “An eben diese Betrachtung schliesst sich die vierjährige Richtung meines Geistes gegen die französische Revolution unmittelbar an, und es erklärt sich die grenzenlose Bemühung, dieses schrecklichste aller Ereignisse in seinen Ursachen und Folgen dichterisch zu gewältigen”. GOETHE *apud*. KOLHSCHMIDT. *Op. cit.* p. 291

primeira notícia daqueles acontecimentos, confessaram-me somente depois, quando há muito estourara a Revolução, que eu naquela época parecia-lhes um louco¹¹⁴.

Benjamin comenta que embora tenha recusado a Revolução Francesa, Goethe “utilizou mais objetiva e habilmente do que qualquer outro o crescente poder que a existência de literato passou a ter por meio dela”¹¹⁵. O retorno de Goethe a uma intensa produção literária, ainda que por meios indiretos, foi causado principalmente por seu confronto com a Revolução Francesa.

Não há dúvida de que Goethe — segundo suas experiências como conselheiro diplomático em Weimar — considerou extremamente problemático o despotismo esclarecido do século XVIII, muito antes de irromper a Revolução Francesa. Contudo, não conseguiu reconciliar-se com a Revolução, não só devido às suas íntimas ligações com o regime feudal e à sua recusa sistemática de todos os abalos violentos da vida pública, mas também, e principalmente, porque relutava e até mesmo lhe era impossível chegar a quaisquer concepções básicas em assuntos de Estado [...] em sua relação com a Revolução atuava também a sensibilidade imensa, o abalo patológico em que o lançavam os grandes acontecimentos políticos de sua época. Esse abalo, em que o poeta se viu atingido por certos episódios da Revolução Francesa como se fosse infortúnios pessoais, impossibilitou-o igualmente de organizar o mundo do ser político única e exclusivamente a partir de princípios, como seria possível, sem a menor dúvida, para a existência privada do indivíduo. [...] O maior expoente da literatura clássica, burguesa — a qual constituía a única reivindicação incontestável do povo alemão à fama de uma nação civilizada moderna —, só podia imaginar a cultura burguesa no âmbito de um Estado feudal enobrecido. Se Goethe rejeitava a Revolução Francesa, isto se deu, na verdade, não só no sentido feudal — partindo da idéia patriarcal de que toda cultura, incluindo a burguesa, somente poderia florescer sob a proteção e à sombra do poder absoluto —, mas também sob o ponto de vista da pequena-burguesia, ou seja, do indivíduo que, amedrontado, procura proteger sua existência dos abalos políticos que a cercam¹¹⁶.

¹¹⁴ No original: “In dem unsittlichen Stadt, Hof und Staatsabgrunde, der sich hier eröffnete, erschienen mir die greulichsten Folgen gespensterhaft, deren Erscheinung ich geraume Zeit nicht loswerden konnte; wobei ich mich so seltsam benahm, daß Freunde, unter denen ich mich eben auf dem Lande aufhielt, als die erste Nachricht hievon zu uns gelangte, mir nur spät, als die Revolution längst ausgebrochen war, gestanden, daß ich ihnen damals wie wahnsinnig vorgekommen sei”. *Tag und Jahreshefte*. Edição eletrônica em formato PDF. s/d. Trad. Prof. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado.

¹¹⁵ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 151. Para Carpeux, Goethe e Schiller conquistaram por meio de uma reforma estético-literária parte daquilo que a burguesia culta conquista na França com a Revolução. CARPEAUX. *Op. cit.* p. 69. Na página seguinte, autor diz que esta classe “desistiu da participação na vida pública, retirando-se para o reino da liberdade total da criação literária, como para o reino das idéias platônicas”.

¹¹⁶ BENJAMIN. *Op. cit.* p. 141-142. Benjamin compara Goethe a Napoleão, ambos tinham o mesmo horizonte diante dos olhos: “a emancipação social da burguesia sob a forma política do despotismo”. O desdobramento do mundo cultural burguês o qual Goethe consumou de uma forma muito mais universal do que qualquer precursor ou sucessor, diz Benjamin, “só pôde ser concebido por ele no âmbito de um Estado feudal aristocratizado”. Id. *Ibidem.* p. 168.

Goethe dizia que os alemães não deveriam desejar as revoluções que poderiam preparar na Alemanha, em consequência delas, o advento de obras clássicas¹¹⁷. Diante desta afirmação, qual gênero de obra poderia ser gerado naquele contexto anti-revolucionário?

O panorama histórico-nacional alemão deve ser considerado, sobretudo no que concerne à resposta político-cultural à situação de crise logo após a Revolução Francesa, mas não se pode desacoplar a evolução literária alemã do contexto europeu¹¹⁸. A Alemanha setecentista teve, na lírica, Klopstock e no drama, Lessing, suas maiores expressões literárias, o “romance ainda não havia produzido nenhuma obra viva, moderna, verdadeiramente atual”¹¹⁹. O romance não representou apenas um deslocamento do centro do mundo da exterioridade para a interioridade, como revelação de uma das tendências significativas da “intelligentsia” do século XVIII que instituiu a preocupação com o esclarecimento do homem burguês como matriz essencial do seu projeto político, filosófico e literário¹²⁰. “Da hegemonia do Eu, desenvolveu-se uma nova concepção de indivíduo e de sociedade, o que acarretou uma reviravolta nos padrões estéticos, concomitante às profundas alterações históricas ocorridas antes, durante e depois da Revolução de 1789”¹²¹.

Marcuse fez uma relação entre a biografia do autor e sua obra ao explicar que a qualidade fundamental do sentimento de vida nos anos de Weimar não poderia fazer menos que conduzir Goethe, na tentativa de representar a sua experiência, à forma genuína do romance. A lírica e a forma intermediária próxima à lírica ou influência dessa não poderiam mais acomodar a riqueza do mundo externo que tinha conquistado a superioridade¹²².

¹¹⁷ GOETHE *apud*. BENJAMIN. p. 155. No original: “Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten”.

¹¹⁸ Cf. KESTLER. *Período da Arte. (Kunstperiode): Convergências entre o Classicismo e a Primeira Fase do Romantismo Alemão*. Artigo em formato eletrônico PDF. p. 14.

¹¹⁹ BACKES. *Op. cit.* p. 7.

¹²⁰ Cf. SANTOS NETO, A. B. A “Fenomenologia do Espírito” de Hegel e “Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister” de Goethe. *Controvérsia UNISINOS*, Rio Grande do Sul, v. 4, jul-dez 2008, p. 14.

¹²¹ PASCOAL. *Pós-fácio de Os Sofrimentos do Jovem Werther*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1999, p. 155.

¹²² MARCUSE. *Op. cit.* p. 60. Um exemplo deste processo de legitimação e consolidação de gênero literário é encontrado no sétimo capítulo do livro V de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, quando o protagonista e o personagem Serlo se puseram a discutir qual dos dois gêneros seria superior: o drama ou o romance. Segundo o autor, esta discussão de gênero entre seus personagens chegou aproximadamente ao seguinte resultado: “Tanto no romance quanto no drama vemos natureza e ação humanas. A diferença entre ambos os gêneros literários não reside apenas na forma exterior, nem no fato de que naquele falam as personagens e neste se conte geralmente a respeito delas. Muitos dramas não passam infelizmente de romances dialogados, e não seria impossível escrever um drama em forma epistolar. No romance devem ser preferencialmente apresentados os sentimentos e fatos; no drama,

Nas *Conversações com Goethe*, Eckermann faz valiosa afirmação ao dizer que seria muito duvidoso que Goethe tivesse jamais escrito um romance se uma obra como *Wilhelm Meister* já existisse em seu país. “É muito incerto também que nesse caso não se dedicasse quase que exclusivamente à poesia dramática”¹²³. Além de Goethe ser contemporâneo do nascimento do teatro nacional alemão, também é precursor e legitimador do romance enquanto gênero literário. Em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* o romance é elevado à literatura de primeira classe, isso não se dá apenas pelo acréscimo do ensinamento que resultou na transformação da forma romanesca, como foi bem observado por Benjamin, pelo fato de que o *Bildungsroman* “não se afasta da estrutura fundamental do romance”¹²⁴. Tanto que *Os Anos de Aprendizado* sintetizam os inúmeros gêneros que o autor conhecia: história de amor, teatro, narrativa de viagem, romance picaresco, confissão pietista, entre outros¹²⁵. Kolhschmidt diz que a estrutura do *Wilhelm Meister* vive da concepção ética da ordem e da subordinação que determina a oposição de Goethe à Revolução¹²⁶.

Benjamin em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* diz que o primeiro romantismo não apenas classificou em sua teoria da arte o romance como forma suprema da reflexão na poesia, como também encontrou nele a mais extraordinária confirmação transcendental desta teoria, na medida em que o colocou numa ligação mais ampla e imediata com sua concepção fundamental da Idéia da arte. A arte é o *continuum* das formas, e o romance é a aparição deste *continuum*. Assim o é através da prosa. A Idéia da poesia encontrou na figura da prosa sua individualidade que

caracteres e ações. O romance deve evoluir lentamente, e os sentimentos do protagonista, seja da maneira que for, devem retardar o avanço do conjunto até seu desenvolvimento. O drama deve ter pressa, e o caráter do protagonista acelerar-se rumo ao final e não ser senão coibido. É necessário que o herói do romance seja passivo ou, pelo menos, não seja ativo em alto grau; do herói dramático se exige eficácia e ação”. GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Livro V, capítulo 7, p. 300 (Ed. bras.).

¹²³ ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. Tradução Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004. p. 120.

¹²⁴ BENJAMIN. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. IN: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 202.

¹²⁵ Segundo Wehrli, a partir de *Robinson Crusoe* de Defoe a aventura adquire um sentido civilizatório e o mundo da tragédia aventureira vem a tornar-se o ambiente do cidadão burguês, além deste, um novo mundo de aventura, o *íntimo* humano, surge. “Sob a influência de uma cultura sentimental pietista, o romance vem a ser uma imagem do psíquico, uma história do espírito, pois descreve o mundo, tal como refletido na alma do indivíduo”. Cf. WEHRLI. *Op. cit.* p.210.

¹²⁶ KOLHSCHMIDT. *Op. cit.* p. 291. Outro exemplo citado pelo autor é a comédia *Grosskophta* de Goethe em que o “tema é sobrecarregado ideologicamente pela apaixonada recusa da revolução”. (p. 292). Em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* há uma passagem no segundo capítulo do Livro VII em que o nobre Lothario ao sugerir uma espécie de “reforma agrária” em suas terras como forma de “conceder algo delas à minha gente” é objetado por Jarno que sugeria o adiamento do projeto, eis que ele responde: “E, nesse tempo, ficar à mercê de uma bala ou uma telha, caso desejem aniquilar para sempre os resultados de minha vida e de minha atividade!”. (p. 414. Ed. bras.).

Schlegel buscava; os primeiros românticos não conhecem nenhuma determinação mais profunda e oportuna para ela que a prosa. Nesta intuição eles encontraram um fundamento completamente novo para a filosofia da arte. A Idéia da poesia é a prosa. Esta é a determinação conclusiva da Idéia da arte e também o sentido exato da teoria do romance, que apenas assim é compreendida em sua profunda intenção e é liberada da ligação exclusivamente empírica com o Wilhelm Meister¹²⁷.

Wilma Maas contextualiza a legitimação do gênero romanesco na Alemanha com o surgimento do *Bildungsroman* atrelado a um a priori histórico de contornos bastante definidos como mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começara a se afirmar. O gênero é compreendido pela crítica como um fenômeno “tipicamente alemão”, capaz de expressar o “espírito alemão” em seu mais alto grau; as circunstâncias de origem do *Bildungsroman* são contemporâneas desse esforço pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã, por tratar-se de uma forma literária com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII¹²⁸. A justaposição que do termo *Bildung* (formação) e *Roman* (romance) correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas.

Cada um dos dois termos, entretanto, encontra-se atrelado a um complexo entrelaçamento de significados, apreensíveis apenas por meio de uma investigação de caráter diacrônico. *Bildung* e *Roman* são dois termos que entraram para o vocabulário acadêmico na segunda metade do século XVIII. A formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a “cidadania” do gênero romance. Na Alemanha, é apenas no fim do século XVIII, quando nomes como Goethe passaram a se dedicar ao gênero, que o romance deixa de ser considerado literatura trivial e de má qualidade.

É assim que, por um lado, da mesma forma, o surgimento do termo coincide com o momento do reconhecimento do romance como forma literária “digna”. Originário do latim vulgar *romanic*, por meio do francês *romanz*, o termo *roman* designava uma narrativa longa, em idioma diferente do latim clássico, na qual se representava o protagonista em suas relações e divergências com o mundo exterior. Até o século XVIII, na Alemanha, o *Roman* designava uma narrativa trivial, menor, na qual geralmente se representava uma história de amor. A grande forma narrativa era ainda a epopéia, com sua grandiosidade temática e metro clássico. Na Inglaterra e na França o gênero narrativo já estabelecera sua tradição desde o século XVII; na

¹²⁷ Cf. BENJAMIN. *Op. cit.* p. 103-104.

¹²⁸ Segundo a autora, o excesso de subjetivismo, o caráter reconhecidamente apolítico da incipiente classe média alemã, bem como o desejo burguês por uma formação universal e pelo equilíbrio entre a subjetividade e a coletividade formam o núcleo de circunstâncias que serão consideradas pela historiografia como a origem do *Bildungsroman*. MAAS. *Op. cit.* p. 53

Espanha, o modelar *Don Quixote* é publicado pela primeira vez em 1601. Entretanto, na literatura de língua alemã, o reconhecimento do romance como gênero digno ocorrerá apenas nos últimos trinta anos do século XVIII. *Os sofrimentos do jovem Werther*, o grande sucesso de público de Goethe, é de 1774 e marca o momento de maturidade e de aceitação do gênero pelo incipiente público de língua alemã¹²⁹.

Portanto, o *Bildungsroman* inaugurou um novo gênero de romance genuinamente germânico. Benjamin, em *O Narrador*, diz que a tentativa de incluir no romance algum ensinamento resultou transformação da própria forma romanesca num subgênero: o *Bildungsroman*. No entanto, esta modalidade de romance, segundo Benjamin, não se afasta da estrutura fundamental do romance.

Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação¹³⁰.

Esta tentativa de incluir um ensinamento, uma *Bildung*, traz consigo, não apenas a maestria literária de Goethe, mas toda a representação de uma cultura¹³¹ alemã que se formara ao longo do século XVIII, em oposição aos cortesãos alemães, classe social que “não tinha então a menor cultura”¹³². A *Bildung* tinha a função de “orientar o comportamento do homem em sociedade”¹³³ e de ensinar boas maneiras aos jovens.

Nobert Elias situa historicamente a *Bildung* como expressão puramente espiritual (*das rein Geistige*) de uma intelectualidade alemã de classe média que buscava no enriquecimento interno em livros, trabalhos de erudição, na religião, arte e filosofia, uma formação intelectual do indivíduo e de sua personalidade¹³⁴. Trata-se,

¹²⁹ MAAS. *Op. cit.* pp. 13-22.

¹³⁰ BENJAMIN. *O Narrador*. p. 202.

¹³¹ Nobert Elias e M. Löwy contrapõem o termo *Kultur* ao termo *Zivilisation*. *Kultur* era a expressão da “classe média culta” que falava alemão e reivindicava um modo autêntico de vida germânica, distinto da *Zivilisation* aristocrática e cortesã que se expressava em francês: “Por um lado, a superficialidade, cerimônia, conversas formais; por outro, vida interior, profundidade de sentimento, absorção em livros, desenvolvimento da personalidade individual”. ELIAS. *Op. cit.* p. 37. “Enquanto *Kultur* define uma esfera caracterizada por valores éticos, estéticos e políticos, um estilo de vida pessoal, um universal espiritual ‘interior’, ‘natural’, ‘orgânico’, tipicamente alemão, *Zivilisation* designa o processo material, técnico-econômico, ‘exterior’, ‘mecânico’, ‘artificial’, de origem anglo-francesa”. Cf. ARENARI. *Op. cit.* p. 37-38.

¹³² No original: “und diese Klasse hatte damals nicht die mindeste Kultur”. GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München: Goldmann Verlag, 1982. p. 381. Simone Neto assim traduz: “e essa classe social não tinha à época a menor formação” (p. 353 Ed. bras.).

¹³³ VAQUERO, S. *Baltasar Gracián, la Civilité ou l'art de Vivre em Société*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009. p. 14.

¹³⁴ ELIAS. *Op. cit.* p. 47. Para o autor, o conceito de *Bildung* e *Kultur*, como esfera estritamente espiritual, formulado pela burguesia alemã, se distinguia da esfera política, social e econômica que eram lemas da burguesia inglesa e francesa.

antes de mais nada, de uma formação de homens inspirados por livros, da gradual ascensão de uma classe depositária da consciência nacional que legitimou-se, em contraste à aristocracia cortesã, a partir do ideário de nacionalidade. Em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* há trechos que se integram em sentido ampliado de *Bildung* enquanto um processo não acadêmico, não livresco¹³⁵. O processo de formação do protagonista se realizava na experiência efetiva, até mesmo a leitura de Shakespeare tinha uma finalidade ativa que transcendia o mero diletantismo por erudição.

Segundo Rolf Selbmann, “pode-se traduzir o conceito *Bildung*, mas a palavra é intraduzível”¹³⁶. De origem medieval, o termo *Bildung* era utilizado por Mestre Eckhart e tinha estreita relação religiosa. A expressão significava imagem, retrato, mas também imitação, forma e formação (*formatio*). Além do modelo da imagem da divindade, cujo centro, era ocupado pelo homem, a *Bildung* tornou-se o conceito chave da teoria *Imago-Dei* do círculo de Mestre Eckhart e entre os místicos do final da Idade Média. No entanto, seu significado foi alterado para “*transformatio*”, o que indicava um conceito de reconquista do paraíso perdido, significando também a remodelação do pecado original do homem culpado como “*superimagem*”, e novo portador da imagem divina, concepção que remete o homem como imagem da divindade¹³⁷. O termo *Bildungsroman* teria sido empregado pela primeira vez em 1803, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern, em uma conferência sobre o espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos. Em outra conferência ocorrida em 1820, Morgenstern associou o termo por ele criado ao *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Esta obra, segundo Morgenstern, é duplamente significativa para os alemães, pois Goethe

¹³⁵ Cf. MAAS *Op. cit.* p. 37. Segundo a autora, a ampliação do conceito de *Bildung* tem em Herder um momento definitivo. Em *Über die neuere Deutsche Literatur* (Da nova literatura alemã) de 1768, o autor refere-se à *Bildung* sob um sentido que se opõe à mera educação ou instrução; “*Bildung* tem em Herder um sentido de ‘atuação viva’ daquele que forma, bem como de atividade espontânea daquele que se forma: ‘formar, em vez de ensinar’ (bilden und nicht unterrichten), ‘escritores da formação’ (Schriftsteller der Bildung), que não escrevem ‘à maneira das escolas e academias’ (wie auf Schulen und Akademien), aperfeiçoamento ‘vivo, em lugar do livresco, através da formação’ (*Verbesserung nicht schriftlich... sondern lebendig, durch Bildung*), são expressões pinçadas do texto de 1768, que determinam a ampliação do campo semântico do termo *Bildung*”.

¹³⁶ SELBMANN, *apud*. QUINTALE NETO, Flávio. *Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman*. Revista Pandaemonium germanicum 9/2005. p.186. Nas notas da tradução de *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* benjaminiano, Marcio Seligmann-Silva diz que o conceito *Bild* implica basicamente uma tensão de significado entre o processo de Formação (saída de si mesmo), por um lado, e o estabelecimento da Cultura (volta a si mesmo), por outro. Trata-se um conceito central desenvolvido por praticamente todos os filósofos do idealismo alemão e também na literatura alemã da virada do século XVIII.

¹³⁷ Cf. QUINTALE NETO, Flávio. *Op. cit.* p.186-187. O autor ainda acrescenta que ao cometer o pecado original, o homem perdeu essa imagem divina original e só pode reconquistá-la transformando-se a si mesmo. Deste modo, busca-se essa transformação por meio da reconquista daquela imagem original perdida, que tornaria possível, assim, a reconciliação do homem com a divindade.

oferece, no protagonista, nas cenas e paisagens, a vida alemã, a maneira de pensar alemã, assim como costumes de sua época. Para Morgenstern, esta denominação se dá, sobretudo, devido ao seu conteúdo, porque representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a determinado grau de perfectibilidade. A tarefa da obra é representar um homem que se aperfeiçoa pela atuação conjunta de suas disposições interiores e das relações com o mundo exterior, de maneira gradativa e em conformidade com a natureza. O tema do jovem artista que sai do limitado lar burguês em busca de uma formação universal e o aperfeiçoamento de suas qualidades, a relação com as várias esferas da sociedade da época até a inserção na aristocracia, por meio de um casamento interclasses (*mésalliance*), foram vistos com Morgenstern como o percurso exemplar. O autor faz uma contraposição entre o herói da epopéia e o do romance:

o protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance, por sua vez [mostra] os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopéia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance, ao contrário, privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista¹³⁸.

Dilthey associou a linhagem literária do *Bildungsroman* à situação de isolamento político da burguesia alemã. “Assim, tais *Bildungsromane* expressam o individualismo de uma cultura limitada à esfera dos interesses da vida privada”¹³⁹. Berman, ao salientar a aproximação da arte e a dimensão pedagógica contida no conceito de *Bildung*, diz:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a

¹³⁸ MORGENSTERN *apud*. MAAS. *O Romance de Formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de Apropriação*. Caminhos do Romance, 2005. Arquivo Eletrônico, formato Word, disponível em: caminhosdoromance.iel.unicamp.br p.1. Pernot comenta que Morgenstern abandonou o critério autobiográfico para opor o romance à época, isto suscita que o romance é a forma narrativa mais apropriada à expressão da vida moderna. PERNOT D. *Du “Bildungsroman” au Roman d’éducation: un malentendu créateur?* Romantisme, n° 76. Transgressions. 1992. p. 107.

¹³⁹ DILTHEY, *apud*. MAAS *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 48. Segundo Wilma Maas, Dilthey contribuiu decisivamente para a associação do *Bildungsroman* ao “conceito alemão de humanidade”, a um caráter nacional específico, que deu origem à bem-sucedida fortuna crítica que compreende o *Bildungsroman* como um fenômeno particular, especificamente alemão, gerado sob as condições de individualismo excessivo e de alheamento político da nascente burguesia culta na segunda metade do século XVIII. Id. *Ibidem*. p. 48-49.

partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*)¹⁴⁰.

A formulação de um conceito de *Bildungsroman* goethiano constitui, em forma literária, uma formação cultural e educativa do homem nos princípios humanistas, de arte pedagógica que se realiza na “forma de romance de educação”¹⁴¹. Wilhelm Meister buscava instruir-se a si mesmo, autoformar-se [*sich auszubilden*] e esta busca se realiza em ação prática por processos pelos quais o protagonista passa para sua formação: 1) o amor; 2) o teatro; 3) a viagem; 4) a religião; 5) a seita secreta.

Wilma Patrícia Maas observa que o advento *Bildungsroman* coincide, no processo de formação do jovem de família burguesa, com o desejo de aperfeiçoamento não apenas do indivíduo, como também da classe, fato que coincide historicamente com o direito de cidadania alcançado pelo gênero do romance, que só a partir da segunda metade do século XVIII, quando autores como Goethe se dedicaram ao gênero e o romance deixou de ser literatura trivial e de má qualidade. Isso ocorre no momento em que as aspirações da classe burguesa orientam-se em direção à aquisição de cultura pessoal e no exercício da educação como forma de aperfeiçoamento individual, momento em que o indivíduo burguês torna manifesto seu impulso de superação da estreiteza de ideais inerentes à sua origem social em direção à possibilidade de “formação universal”, neste contexto, o *Bildungsroman* surge como manifestação necessária dessa busca. Portanto, esta nova representação no interior de um novo gênero literário abandonou seres heróicos, de capacidade, força e coragem extraordinárias para representar o jovem perante os problemas da vida como a busca de uma profissão, o aprimoramento:

o advento do romance coincide com a “descoberta da vida privada”, das questões individuais e familiares. [...] Profissão, casamento,

¹⁴⁰ BERMAN, apud. SUAREZ. *Nota sobre o Conceito de Bildung (Formação Cultural)*. Revista Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005. p.193.

¹⁴¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial presença, 2000, p. 141. Segundo Maas, historicamente o restrito sentido iluminista de formação, foi ultrapassado por um sentido mais amplo. Também em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* a concepção se amplia. O desejo de Meister por uma “formação Universal” (*allgemeine Bildung*) encontra sua contrapartida histórica na autonomia do termo *Bildung* ante *Erziehung* (Educação). Aquele passou a ser usado preferencialmente “quando era intenção designar um processo de moldagem, de cultivo, mas também de desenvolvimento e de autoaperfeiçoamento das faculdades espirituais e intelectuais do homem, do coração, do gosto” (Vierhaus, 1984, p.515), ao passo que *Erziehung* manteve o sentido de um processo pedagógico que levava ao desenvolvimento das faculdades racionais do indivíduo.

formação, e mesmo economia, fazem parte de um repertório que o romance passará a veicular, em estreita conformidade com as “pequenas questões” da sociedade em meio à qual se originou¹⁴².

O *Bildungsroman* elevou o gênero romanesco à primeira categoria. Esta ascensão do gênero deve-se à ênfase no conteúdo. O romance de formação é uma obra que parte do conteúdo para determinar a forma. O fio condutor, diz Montez, é o jovem que encontra pessoas e vai tecendo paulatinamente uma ampla rede de aprendizados e de transformações recíprocas.

Ao transitar por esferas tão representativas do mundo social, religioso, cultural, científico e político em diversas cidades do Império, Goethe compõe um tecido complexo no qual configura a vida social alemã em sua totalidade simbólica. Desde o princípio, é exatamente esta a sua intenção: compor um painel de ampla envergadura, dotado de uma unidade orgânica e dinâmica. Nesse painel, o jovem quase que somente recebe as influências, os ensinamentos, as lições aprendidas, apresentando-se como um ativo espectador que, por meio de sua energia vital e de seu esforço para aprender, põe-se em condições extremamente favoráveis a tal percepção do mundo¹⁴³.

Mazzari comenta o conservadorismo contido no processo de interiorização subjetiva do *Bildungsroman* em que o ideal ou utopia de formação pressupõe como pano de fundo a sociedade alemã da segunda metade do século XVIII

a qual dita a “prosa” das relações sociais. É significativo observar, porém, que Wilhelm parece excluir qualquer perspectiva de transformação na constituição social, identificada por ele como responsável pela situação vigente. A utopia do aperfeiçoamento interior, do desdobramento de suas potencialidades refere-se, nesta etapa do processo formativo narrado por Goethe, tão-somente à sua pessoa, já que toda a realidade exterior não é considerada senão enquanto elemento já dado e invulnerável à ação humana¹⁴⁴.

Nos *Escritos sobre Goethe*, Benjamin diz que a virada política e européia constitui a assinatura da mais tardia produção poética de Goethe.

Contudo, apenas depois da morte de Schiller é que passou a sentir sob os pés esse terreno mais firme. A grande obra em prosa, retomada ainda sob a influência de Schiller após um longo intervalo e levada à conclusão, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*], caracterizam a permanência hesitante de Goethe nos vestíbulos do Idealismo, no humanismo alemão, que ele transpôs mais tarde na direção de um humanismo ecumênico. O ideal dos *Anos*

¹⁴² MAAS. *Op. cit.* p.23

¹⁴³ MONTEZ. *Sob a Ética do Olhar, do Tempo e da Escrita. Goethe e a História.* p. 211.

¹⁴⁴ MAZZARI. Apresentação de Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister.* Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 15.

de Aprendizado — a formação — e o meio social do herói — os comediantes — estão na verdade intimamente interligados, são ambos expoentes daquele domínio intelectual especificamente alemão da “bela aparência”, que não tinha muito a dizer à burguesia ocidental em processo de ascensão ao poder. Na verdade, foi quase uma necessidade poética colocar atores no centro de um romance burguês alemão. Com isso, Goethe esquivou-se de todo e qualquer condicionamento político para, vinte anos mais tarde, recuperá-lo de modo tanto mais inescrupuloso na continuação de seu romance de formação. O fato de o poeta, no *Wilhelm Meister*, fazer de um semiartista um herói, isso assegurou ao romance, exatamente porque estava condicionado pela situação alemã do fim do século, a sua influência decisiva¹⁴⁵.

A referência a Schiller não é gratuita, pois este foi o principal interlocutor, colaborador e comentador de Goethe durante a redação de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*¹⁴⁶. Da mesma forma que Goethe, recusava a Revolução Francesa desde os seus primórdios, Schiller passou a recusá-la a partir da prisão e execução do rei Luís XVI¹⁴⁷. O “reinado de barbárie” que se seguiu ao terror revolucionário frustraram as esperanças schillereanas no curso da Revolução. Este fato impulsionou Schiller a buscar através da arte o caminho para se alcançar a liberdade. Aspirações também compartilhadas por Goethe na época em que havia retornado a Weimar após a fuga artística para Itália. Weimar era o lugar “onde os homens bons colocam os pés,

¹⁴⁵ BENJAMIN. *Escritos sobre Goethe*. p. 158

¹⁴⁶ Izabela Maria Furtado Kestler utiliza a interessante expressão “coalizão estética” para falar do debate Goethe-Schiller, o próprio Goethe trata a relação de ambos como firmação de uma aliança. Cf. KESTLER. *Friedrich Schiller e a Fundação do Cânone da Modernidade*. p. 93. Nas correspondências entre ambos, encontra-se um convite de Schiller a Goethe para que o autor publicasse seu *Wilhelm Meister* em fascículos em sua revista *Die Horen*, Goethe não atendeu ao amigo por já ter enviado os primeiros originais a seu editor: “Infelizmente, poucas semanas antes do seu convite, entreguei meu romance a Unger, e as primeiras folhas impressas já estão em minhas mãos. Durante esse tempo, pensei mais de uma vez que ele teria sido muito adequado para a revista; é a única coisa substancial que ainda tenho, e que é uma espécie de composição problemática, como gostam os bons alemães”. Mais adiante, Goethe escreveu a Schiller em 5 de julho de 1796: “Agradeço-lhe sinceramente sua agradável carta e por dizer-me o que sentiu e pensou do romance, em especial do oitavo livro. Se for o que acha, então o senhor não desconhecerá a *própria influência no oitavo livro, pois, com certeza, sem a nossa relação eu mal poderia ter adiante o todo, pelo menos não dessa maneira*. GOETHE. *Correspondência Goethe/Schiller*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo, Hedra, 2010. p. 30-88. (grifo nosso). Kohlschmidt (*Op. cit.* p. 322) comenta que o tema da formação de um homem está “inteiramente dentro da concepção de Schiller, sacrifica a vontade, o amorismo artístico de sua juventude à severidade da realidade”.

¹⁴⁷ Kestler comenta que além da “convergência política na rejeição à Revolução Francesa, ambos compartilhavam da convicção da exemplariedade, da perfeição existente na Antiguidade grega clássica. A produção poética e artística da Grécia é considerada o ideal de excelência, assim como as cidades-Estados gregas constituiriam o ideal de sociabilidade perfeita, o lugar e a época onde não teria havido alienação, onde o ser humano pôde ascender à totalidade. [...] Era convicção generalizada, também entre os primeiros românticos, que a Antiguidade clássica teria sido caracterizada pela unidade e totalidade, pela síntese entre beleza exterior e interior e pela harmonia entre corpo e espírito. [...] este ideal de perfeição, consubstanciado na Grécia antiga, estava em franca e aberta contradição com a realidade política, social, cultural e econômica da época histórica de Goethe e Schiller”. KESTLER. *O Período da Arte (Kunstperiode): Convergências entre o Classicismo e a Primeira Fase do Romantismo Alemão*. p. 2-3.

enquanto o dilúvio universal recobre o resto do mundo”¹⁴⁸. Segundo Citati, em Weimar, talvez pela última vez na história da Europa, a poesia tentou assumir o governo do Estado: por muitos anos Goethe “não procurou diferenciar a atividade política da vida moral e artística”¹⁴⁹.

O ideal de revolução no plano estético se contrapunha à revolução no plano político. O Estado estético seria superior ao Estado ético. O sentimento seria de harmonia entre a razão e a sensibilidade, o que faz surgir o ideal de aperfeiçoamento e formação harmônica, evolutiva e educativa, sem rupturas revolucionárias. “A meta desse aperfeiçoamento é um equilíbrio perfeito, harmonia com liberdade”¹⁵⁰. Estes valores permeiam a redação de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* que representa no plano estético o movimento da classe média alemã no sentido do desenvolvimento pessoal através do autoaperfeiçoamento e educação universal que traz como eixo a questão da emancipação política para o plano do aprimoramento individual, em suma, a representação do ideal de formação de um determinado indivíduo que parte de um determinado ponto até alcançar um determinado grau de aperfeiçoamento e perfectibilidade. Neste contexto, formação do caráter, antinomias como engano e desengano, formação e deformação, ilusão e desilusão, anunciação e renúncia, fazem parte do repertório do homem transformado pela cultura.

Embora reescrito na última década do século XVIII, após vinte anos de gaveta, Wilhelm Meister é uma personagem pertencente ao ambiente cultural do *Sturm und Drang* da sétima década, suas aspirações artísticas e projetos estéticos apolíticos são semelhantes aos poetas do primeiro romantismo, porém, para o protagonista goetheano, este momento da arte é apenas uma passagem, uma parte do processo de aprendizado. A obra simboliza os valores humanistas que transitaram entre o Renascimento e o Iluminismo, valores renascentistas como da nobreza espiritual e vida de beleza são colocados ao lado de valores próprios do século XVIII como liberdade e autonomia. Todavia, mais que o projeto de domínio da natureza exterior, o projeto do

¹⁴⁸ WIELAND *apud*. CITATI. *Goethe*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 21.

¹⁴⁹ CITATI. *Op. cit.* p. 21. Segundo Citati, a “Revolução Francesa havia, pois, revelado a Goethe quais os perigos que se escondem em cada tentativa de concretizar a cidade de Deus aqui e agora, em meio à história que nos cerca. ‘O que significa a cidade de Deus?’, perguntava Goethe: ‘Deus não tem uma cidade, mas um império, não um império, mas um mundo, não um mundo, mas mundos’ (M., 28 de março de 1830). A partir de então ele se recusou a confundir a esfera da religião com a da política. À medida que os anos passavam, estava cada vez mais convencido de que os homens não devem procurar realizar a Esperança, nem encarnar o fulgor do mito nos limites desta terra. Medíocres e prudentes burocratas, como os do pequeno ducado de Weimar e das cortes alemãs, bastavam para administrar os destinos dos nossos Estados” (p. 43).

¹⁵⁰ MORGENSTERN *apud*. MAAS. *Op. cit.* p. 48

Bildungsroman é o domínio da natureza interior, a mundanização é interiorizada no processo de aprendizado e reconciliação com o mundo. Neste aspecto a obra se aproxima dos ideais da *Aufklärung* cujas transformações internas (autoreforma) não geram transformações externas (revoluções). O tema da revolta contra a família, o refúgio em viagens, a vida mambembe no teatro, a descoberta da verdadeira obra artística, a autoeducação no convívio com membros da nobreza, poderia compor a trajetória ideal a ser cumprida pelos filhos da incipiente burguesia alemã em busca de legitimação e reconhecimento político, porém *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* vão mais além. O devir do *Bildungsroman* que parte do romance de artista [*Künstlerroman*] de vocação e subjetividade inconciliável com mundo, em direção ao romance de educação [*Erziehungsroman*] em que o protagonista passa por um processo de aprendizado e superação da semi-arte até vir-a-ser um romance de desenvolvimento [*Entwicklungsroman*] de reconciliação do indivíduo por meio do amadurecimento gradual e de sua adaptação ao mundo. Werther escreveu: “Volto-me para mim mesmo e encontro um mundo”. Wilhelm Meister poderia escrever de forma diametralmente oposta: “Volto-me para o mundo e encontro a mim mesmo”.

EVERYTHING AND NOTHING

Ninguém existiu nele; por trás de seu rosto (que mesmo através das pinturas ruins da época não se assemelha a nenhum outro) e de suas palavras, que eram copiosas, fantásticas e agitadas, não havia senão um pouco de frio, um sonho não sonhado por alguém. No início pensou que todas as pessoas fossem como ele, mas a estranheza de um companheiro com o qual começara a comentar essa fatuidade revelou-lhe seu erro e fez com que sentisse, para sempre, que um indivíduo não deve diferir da espécie. Certa vez pensou que nos livros encontraria remédio para seu mal e então aprendeu o pouco latim e menos grego de que falaria um contemporâneo; depois considerou que no exercício de um rito elementar da humanidade bem poderia estar o que procurava, e deixou-se iniciar por Anne Hathaway, durante uma longa sesta de junho. Aos vinte e tantos anos foi a Londres. Instintivamente, adestrara-se no hábito de simular que era alguém, para que não se descobrisse sua condição de ninguém; em Londres encontrou a profissão para a qual estava predestinado, a de ator, que em um palco brinca de ser outro, diante da afluência de pessoas que brincam de tomá-lo por aquele outro. As tarefas histriônicas lhe ensinaram uma felicidade singular, talvez a primeira que conheceu; mas, aclamado o último verso e retirado da cena o último morto, o detestável sabor da irrealidade recaía sobre ele. Deixava de ser Ferrei ou Tamerlão e voltava a ser ninguém. Acuado, deu de imaginar outros heróis e outras fábulas trágicas. Assim, enquanto o corpo cumpria seu destino de corpo, em bordéis e tabernas de Londres, a alma que o habitava era César, que ignora o aviso do áugure, e Julieta, que se aborrece com a cotovia, e Macbeth, que conversa na planície com as bruxas que também são as parcas. Ninguém foi tantos homens como aquele homem, que à semelhança do egípcio Proteu pôde esgotar todas as aparências do ser. Às vezes, deixou em algum canto da obra uma confissão, certo de que não a decifriariam; Ricardo afirma que em sua única pessoa faz o papel de muitos, e Iago diz com curiosas palavras “não sou o que sou”. A identidade fundamental do existir, sonhar e representar inspirou-lhe passagens famosas.

Durante vinte anos persistiu nessa alucinação dirigida, mas certa manhã o assaltaram o tédio e o horror de ser tantos reis que morrem pela espada e tantos amantes infelizes que convergem, divergem e melodiosamente agonizam. Naquele mesmo dia resolveu a venda do seu teatro. Antes de uma semana havia regressado à cidade natal, onde recuperou as árvores e o rio da infância e não os vínculos àqueles outros celebrados por sua musa, ilustre de alusão mitológica e de vozes latinas. Tinha de ser alguém; foi um empresário aposentado que fez fortuna e a quem interessa os empréstimos, os litígios e a pequena usura. Nesse personagem ditou o árido testamento que conhecemos, do qual deliberadamente excluiu todo traço patético ou literário. Costumavam visitar seu retiro amigos de Londres, e ele retomava para eles o papel de poeta. A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e disse: “Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um eu”. A voz de Deus lhe respondeu, em um torvelinho: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho está tu, que como eu és muitos e ninguém”.

(Jorge Luis Borges)

A Arte como Vocação

1.1. Entre Veredas: identidade, teatro e nação.

Nas primeiras páginas de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Goethe escreveu que seu protagonista possuía uma “pretensiosa modéstia” [*selbstgefälliger Bescheidenheit*] de perceber-se um “excelente ator, o criador de um futuro teatro nacional”¹⁵¹. Um projeto desta envergadura não tinha nada de modesto como a ironia goetheana já sugeria. Encontramos a mesma atitude em Lessing na polêmica que suas resenhas do *Haburgische Dramaturgie* travavam contra o drama francês de “cujas algemas Lessing queria libertar os alemães”¹⁵² como escrevera no último número de seu jornal teatral:

“Que idéia mais bem-vinda esta de fundar um Teatro Nacional para nós, alemães, quando nós, alemães, não somos ainda uma nação! Não falo de constituição política, mas apenas a respeito do caráter moral. Quase se poderia dizer que nada temos disso. Somos ainda imitadores inveterados de tudo que existe no estrangeiro”¹⁵³.

O termo “teatro nacional” [*Nationaltheaters*] possuía significado particular no século XVIII por conta da existência de apenas duas modalidades de teatro: o dos *comediantes itinerantes* que encenava peças populares de grande sucesso, entretenimento da maior parte da população, mas oprimido por dificuldades financeiras;

¹⁵¹ GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006, Livro I, capítulo 9. p. 50. No original: “trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen Nationaltheaters”. GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München: Goldmann Verlag, 1982, p. 35. Angeloz comenta que após ter proclamado os direitos do gênio, “concebe um grande idealista que almeja desenvolver todas as suas ricas faculdades para criar um teatro nacional, que deseja integrar-se na sociedade para servir-lhe”. ANGELLOZ. *A Literatura alemã*. Trad. Carlos Ortiz. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956. p. 68.

¹⁵² WELLEK. *História da Crítica Moderna*. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967, p. 152. Tal projeto germanista também é mencionado por Carpeaux: “Lessing só parece ter vivido e trabalhado para os alemães. Em vez de tornar-se escritor europeu, tornou européia a literatura alemã”. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. p. 50. Nesta mesma linha de raciocínio, Rosenfeld diz que a *Haburgische Dramaturgie* de Lessing é “obra de um homem comprometido com determinada política cultural; homem que, através da crítica, exercida apesar disso em elevado nível, se tornou educador da Alemanha, contribuindo literalmente para lançar as bases de uma grande literatura e de um grande teatro nacional, num país que ainda se ressentia das conseqüências devastadoras da guerra de trinta anos. [...] Mas a meta de Lessing era justamente criar uma tragédia burguesa que retratasse a vida real de uma classe em que depositava a sua esperança de um futuro teatro nacional da Alemanha”. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão: história e estudos, I parte, esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p. 42-43. Ainda sobre Lessing, Wellek diz que ele foi o primeiro grande homem de letras que a Alemanha produziu nos tempos modernos. Cf. WELLEK. *Op. cit.* p. 137

¹⁵³ LESSING *apud*. WELLEK. *Op. cit.* p.151-152.

e o de *corte* que reproduzia a vida cortesã em belos cenários para divertimento da nobreza e raramente era considerado arte séria. Diante disso, a criação de um teatro nacional expresso nas palavras de Wilhelm Meister representava a ação embrionária de busca por um teatro que “abrangesse todas as classes populares e que, ao mesmo tempo, não fosse determinado pelo gosto de seus patrocinadores, mas sim pelo gosto dos que possuíam uma visão efetivamente artística”¹⁵⁴.

O teatro enquanto processo de formação cultural, autorepresentação nacional, é um dos principais temas do debate estético-filosófico do século XVIII, basta lembrarmos as querelas dos enciclopedistas em torno do teatro¹⁵⁵. No contexto germânico e da tentativa de formação de uma identidade nacional é bastante significativo, não apenas por conta das luzes do teatro francês¹⁵⁶ e, posteriormente, a partir do teatro shakespeariano, bem como a superação do passado medieval no drama representado no cerimonial litúrgico católico-romano em trechos dialogados cujas cenas, ao longo do tempo, foram adquirindo autonomia de representação, o que originou o teatro barroco jesuítico falado em latim. Em suma, o teatro nacional alemão precisava se estabelecer a partir de uma única voz na própria língua ou da língua de Lutero¹⁵⁷. A tradução da Bíblia para o alemão estabeleceu uma linguagem comum para os vários territórios germânicos fragmentados em ducados e principados inimigos¹⁵⁸. Lutero “despertou e libertou a língua alemã, um gigante adormecido”¹⁵⁹.

¹⁵⁴ NETO, Nicolino Simone. IN: GOETHE. *Op. cit.* p. 50-51.

¹⁵⁵ Renato Janine Ribeiro comenta que se colocava “em cena o suporte emocional para uma cultura: pois era o teatro a forma mais intensa pela qual esta se dava a público, antes de surgirem os meios de comunicação de reprodução mecânica ou eletrônica, que hoje socializam a massa. E é por aí que a pergunta pelo teatro nacional, ou seja, pela identidade alemã, acompanha a busca de Meister por sua própria vida”. RIBEIRO, Renato Janine. *A Educação do Amor*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 abr.1994. Mais! p. 6-7.

¹⁵⁶ A respeito da importância do teatro no contexto francês, Renato Janine Ribeiro comenta que foi o Antigo Regime que “melhor explicitou a idéia de que o teatro — com suas imagens e práticas — pode constituir dispositivo particularmente rico para deslindar os ardis da vida social, os jogos que a atravessam e a travestem. Rara sociedade terá dado tal relevo aos momentos em que a vida se oferece ao escrutínio alheio, aos olhos e ouvidos de todos; rara cultura terá aparecido assim teatralizada, tanto por se fazer espetáculo quanto por se assumir como representação, factícia, artificial. Temas como os da honra, da sedução e da corte nascem deste quadro”. RIBEIRO, R. J. *A última Razão dos Reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9.

¹⁵⁷ Antoine Berman afirma que a tradução de Lutero da Bíblia visava logo de início à “germanização, à *Verdeutschung*, dos textos sagrados” e cita o próprio Lutero que assim dizia: “Eu quis falar alemão, não latim e nem grego, pois havia decidido falar alemão na tradução”. Cf. BERMAN. *A Prova do Estrangeiro: Cultura e Tradução na Alemanha Romântica*. Trad. Maria Emília P. Chanut. Bauru: EDUSC, 2002, p. 49.

¹⁵⁸ Heise e Röhl comentam que no século XVI a literatura alemã tornou-se uma literatura engajada. “Desenvolve-se nas escolas um teatro de cunho didático e moralizante, mais próximo da Reforma que ao da Renascença. Nas protestantes, dá-se preferência à representação de peças em língua local e, nas católicas, em latim”. HEISE & RÖHL. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 10-11. Ainda, segundo elas, Lutero fundiu a gramática da linguagem burocrática da Alemanha central

O teatro desta época aspirava ser a *vox populi* desta cultura germânica, dramas históricos como *Emília Galotti* de Lessing, *Die Raueber* de Schiller e *Götz Von Berlichingen* de Goethe, são as principais expressões desta busca da burguesia alemã por uma identidade germânica. Além de lingüística, esta identidade era, sobretudo, literária, pois o teatro alemão, na primeira metade do século XVIII, melhorou sensivelmente devido à literatura.

Ao final do século XVIII coube à Alemanha assumir os indicadores estéticos, desde as proposições renovadoras de Lessing, quando a cultura germânica tenta se libertar do espírito medieval. Tanto para o texto dramático quanto para o ator e o espetáculo, Lessing quer um homem mais livre e dono do seu destino. Justamente com o alvorecer do Romantismo, surgiu um enorme interesse pela arte de representar. Além de Lessing, em Hamburgo, também Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), em Weimar, deu grande atenção à cena, sugerindo como deveriam ser educados e treinados os atores, valorizando especialmente a técnica da *improvisação teatral* a partir de seus estudos sobre a *commedia dell'arte*¹⁶⁰.

A questão da identidade literária é bastante oportuna, pois esta passa pela própria formação citadina, o cultivo da prosa enquanto gênero literário, as necessidades dadas pelo comércio burguês ao elaborar documentos em língua alemã, fato que levou os órgãos públicos a abandonarem o latim¹⁶¹. Deste modo, à semelhança dos gregos que a

(Saxônia), que já possuía características comuns aos dialetos do sul, com a sintaxe e o vocabulário da linguagem do povo para que sua tradução da Bíblia pudesse ser lida em toda Alemanha. Desta forma, criou a língua alemã-padrão para os nossos dias. Nas memórias de Goethe, *Poesia e Verdade*, encontramos uma referência do Primo Miguel que menciona a tradução da Bíblia por Lutero, “pois ao nos dar na língua materna e como de um só jato essa obra escrita nos mais diversos estilos, nos tons poético, histórico, legislativo e didático, esse homem excelente fez avançar mais a religião do que se houvesse tentado reproduzir em detalhes as particularidades do original”. GOETHE. *Poesia e Verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. Vol. II, p. 381.

¹⁵⁹ HERDER *apud*. KOHLSCHIMIDT. IN: BÖSCH. História da Literatura Alemã. Trad. org. de Erwin Theodor [Rosenthal]. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 233.

¹⁶⁰ CARVALHO, E. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 69.

¹⁶¹ Nicolau Sevcenko coloca que a constituição dos idiomas nacionais e a definição dos limites territoriais de cada nação como o resultado de um gesto de força econômica, cultural e política ao qual um dialeto é eleito como predominante e ganha sistematização gramatical, por passar a ser a base dos decretos, leis e éditos reais, marginalizando (quando não proíbe) todas as demais línguas e falas regionais iletradas. O autor cita como exemplo a França de Francisco I que impôs o francês como língua oficial dos processos e trâmites judiciais; na Inglaterra, o rei Henrique VIII impôs à sua corte a tradução da Bíblia às escolas dominicais e paróquias de todo país; na Alemanha a primeira organização do idioma nacional foi produzida por Lutero, e a linguagem era derivada da região da Saxônia, cujo príncipe local acolheu o reformador e o protegeu das perseguições movidas pelo papado. Cf. SEVCENKO. *O Renascimento*. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1998, p. 41. Ainda sobre Lutero, podemos antecipar uma discussão que se fará mais adiante a respeito da vocação, porém para não perdemos o fio da importância e influência luterana na cultura moderna, mencionamos aqui que Lutero estabeleceu a ligação entre vocação e trabalho. O *Beruf* luterano supera a mera categoria socioeconômica como condição comum de existência, no sentido de uma categoria ética e religiosa, pois o trabalho não é mais visto como “maldição geral”. Judith Schlanger comenta que esta vinculação permitiu a Lutero “deslocar os valores religiosos da ordem monástica para a ordem mundana, e da vida contemplativa para

partir de caracteres fenícios moldaram sua língua e a tornaram expoente de sua identidade e cidadania política, ou semelhante aos franceses que elevaram sua cultura ao decretar sua língua e literatura como bem de utilidade pública, coletiva e nacional.

Portanto, de forma distinta do artigo de Janine Ribeiro que “lê um problema suplementar” de uma “nacionalidade perturbada” pela divisão germânica em inúmeros estados, trazemos este problema para primeiro plano por compreender que esta questão não é periférica no debate crítico alemão, um exemplo disso é *17 Literaturbrief* de Lessing, que ataca o teatro de viés afrancesado na Alemanha, ao afirmar que “nós, alemães, estamos mais perto do gosto inglês do que do francês”¹⁶².

No Livro I dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, Goethe dialogava com o teatro de sua época, mencionava o teatro religioso anterior quando o protagonista se recordava dos dramas dos séculos XVI e XVII que foram representados no teatro de marionete de sua infância, na encenação do drama de Davi, adaptado do Livro 1 de *Samuel*, do Antigo Testamento. O teatro contemporâneo foi mencionado por Meister quando este se referiu à coletânea *Deutsche Schaubühne* (Teatro alemão) que continha peças de autores alemães como Gottsched, Quistorp, Uhlich, entre outros, e traduções francesas e dinamarquesas como Cornielle, Voltaire, Destouches e Holberg, além das óperas italianas e alemãs.

A idéia de teatro nacional vinculou-se, a partir de Lessing, à exigência de uma ação recíproca entre o teatro e a estética articulada à necessidade de atributos estilísticos para um drama moderno que se adaptasse tanto à Inglaterra como à Alemanha, neste

a vida ativa, de modo a poder afirmar que a vida cristã se realiza plenamente no mundo através da atividade econômica individual. Aqui, trabalho e estado, profissão e condição, *Beruf* e *Stand*, e *calling* e *station* equiparam-se. É aceitando-os e interiorizando-os que se realizará, através deles, a vida religiosa”. SCHLANGER, J. *A Vocação Moderna: Ciência e Arte como Realização*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 21.

¹⁶² Cf. WELLEK. *Op. cit.* p. 138. Nesta mesma página o autor menciona uma afirmação de Lessing de que as peças de Shakespeare têm mais poder sobre as nossas paixões do que quaisquer outras, com exceção do *Édipo* de Sófocles. Esta consideração é uma concessão ao drama shakespeariano, haja vista que, para Lessing, a tragédia não pode separar-se de nenhuma linha do prumo de Aristóteles, sem separar-se da própria perfeição. Entretanto, o modelo trágico aristotélico é pano de fundo para o debate entre a formação de um teatro nacional e formalmente autônomo contra a importação de um teatro francês, inspirado na forma trágica grega. A respeito disso, diz Lessing: “Nesta convicção propus-me a tarefa de julgar pormenorizadamente alguns dos mais célebres modelos do teatro francês. Porque deste se diz que foi formado completamente de acordo com as regras de Aristóteles, e tem-se tentado particularmente persuadir-nos, a nós, alemães, que só por estas regras os franceses atingiram alto grau de perfeição, de onde podem contemplar todos os teatros dos povos modernos. Temos acreditado nisso há tanto tempo e tão firmemente que os nossos poetas consideraram a imitação dos franceses como o trabalho de acordo com as regras dos antigos. Mas este preconceito não pode sobreviver eternamente aos nossos sentimentos. Estes foram felizmente despertados do sono por algumas peças inglesas, e, afinal de contas, nos convencemos de que a tragédia era capaz de outro feito, completamente diferente do que conseguiram Corneille e Racine. Depois, deslumbrados por esse repentino raio da verdade, reagimos até a beira do abismo”. (p.152-153)

caso, Shakespeare é o grande exemplar¹⁶³. Esta primeira experiência ocorreu na Hamburgo de 1767, com uma companhia teatral apoiada por alguns burgueses, mas sem apoio do Estado. Esta companhia fracassou no ano seguinte por falta de recursos e grandes dramas. Depois disso, seu principal ator e diretor, Schröder, passou a representar, além de Shakespeare, as melhores peças alemãs, desenvolvendo assim um teatro permanente que, por volta de 1777, aproximava bastante da idéia de “teatro nacional”. Em 1791, foi inaugurado em Weimar um teatro permanente sob direção de Goethe que encenou os dramas contemporâneos de Schiller¹⁶⁴, Iffland e do próprio Goethe. Esta experiência se refletiu na redação de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*.

Na obra acima mencionada, encontramos no capítulo 10 do Livro II, uma cena em que Goethe narra o efeito sobre um grupo de atores, incluindo Meister, que estavam inflamados pelo mais “nobre espírito nacional” [*edelsten Nationalgeistes*] por causa de um drama de cavalaria que reproduzia a paisagem local e nomes nativos que, segundo o narrador, era novidade na Alemanha e havia atraído a atenção e simpatia do público. Interessante notarmos o fato de ter sido o próprio Goethe no *Götz Von Berlichingen*¹⁶⁵, ao lado do *Otto* de Klinger, a introduzir este gênero no contexto germânico:

“Quão prazeroso era para aquele grupo de alemães, em conformidade com seu caráter, deleitar-se com a poesia em seu próprio solo!

¹⁶³ Cf. SIMONE NETO. *Op. cit.* (p. 50-51).

¹⁶⁴ Schiller iniciou como dramaturgo com a peça *Die Räuber* (Os bandoleiros) de 1782. O trabalho poético seguiu até a década de 90 sob o signo do *Sturm und Drang*. Nesta época Schiller tinha como ocupação questões estéticas ligadas à recepção da obra dramática e do papel do teatro. Porém, após este início bem sucedido, seu contrato como dramaturgo do teatro de Mannheim não foi renovado, fato que o colocou em dificuldades financeiras. No ano de 1789, por indicação de Goethe, Schiller foi nomeado, sem soldo, professor de história na Universidade de Jena. Cf. KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Schiller e a Fundação do Cânone da Modernidade*. p. 89. Artigo em arquivo formato PDF, disponível em: www.epocagoethe.com.br/izabela05.pdf. Acessado em 02/01/2012.

¹⁶⁵ Luiz Barros Montez descreve a peça como uma sucessão estonteante de cenas que se põe a serviço de um “realismo literário absolutamente novo, que reveste a ação de um dinamismo extraordinário, e que retrata tanto personagens da nobreza quanto das camadas plebéias e camponesas. Tal princípio compositivo ancora-se numa aceção absolutamente inédita do conceito de ‘povo’ [...] tem, simetricamente, por alvo um novo público espectador, do ponto de vista de sua composição de classes. Mais do que indicar o caráter profundamente realista de Goethe e a sua sintonia com as lutas de seu tempo, o drama estabelece o nexos causal entre a opressão e o arbítrio dos príncipes de seu tempo e a derrota da luta dos cavaleiros feudais, cuja lealdade ao imperador era simbolizada pelo aperto de mãos e pelo juramento oral”. MONTEZ. *Literatura e Vida: Relembrando um Goethe um Tanto Esquecido*. Rio de Janeiro. Revista Terceira Margem, Ano IX, nº 10, 2004. p. 178-179. Wellek traz duas críticas de Lessing ao jovem Goethe que são bastante interessantes pelo tom de picardia. A primeira é uma crítica a *Götz Von Berlichingen* que diz: “o poeta põe em diálogo a biografia de um homem e pretende que isso seja um drama”. A segunda é dirigida ao *Werther*: “Acreditais que um jovem romano ou grego pudesse matar-se desta maneira e por esta razão? Certamente não. Sabiam guardar-se de outro modo contra a extravagância do amor... Só a educação cristã pode produzir tais obras mesquinhas e desdenhosas, ao transformar uma necessidade física tão belamente numa perfeição espiritual. Assim, caro Goethe, quisera um capitulzinho adicional no fim e quanto mais cínico, melhor”. WELLEK. *Op. cit.* p.142.

Sobretudo aquelas abóbodas e caves, os castelos em ruínas, o musgo e as árvores ocas, além das cenas noturnas de ciganos e dos tribunais secretos, produziam neles um efeito absolutamente incrível [*ganz ungläubliche Wirkung*]. Os atores já se viam com elmo e arnês, e as atrizes com golas altas e firmes, testemunhando diante do público seu germanismo [*Deutschheit*]. Todos queriam apropriar-se sem demora de um nome tomado à obra ou à história alemã, e madame Melina garantia que o filho ou a filha que esperava não teria outro nome de batismo que não Adalbert ou Mechthilde¹⁶⁶.

Mais adiante, encontramos um exemplo do quanto o teatro nacional e a literatura alemã eram subestimados e menosprezados pela aristocracia afrancesada local, isso pode ser lido no capítulo 1 do Livro III.

— Quem é a senhora? — perguntou a condessa, ao entrar.
— Uma atriz, para servir Vossa Excelência — foi a resposta da finória que, com expressão deslavada e gestos humildes, inclinou-se e beijou o vestido da dama.
O conde, vendo ao redor outras pessoas que se diziam também atores, inteirou-se do efetivo da companhia, do último lugar de sua temporada e de seu diretor.
— Se fossem franceses — disse à sua esposa — poderíamos proporcionar um regalo inesperado ao príncipe, ainda que infelizmente sejam só alemães¹⁶⁷.

No capítulo 8 do Livro III, o próprio príncipe dará voz às suas predileções francesas, comentando Racine e Corneille. Vale lembrar que Racine era considerado na Alemanha do XVIII um autor modelo a ser imitado, algumas de suas peças eram representadas em francês e outras receberam traduções para o alemão. Disse Wilhelm, em tom bajulatório, para agradar ao príncipe:

tenho realmente a impressão de estar na corte, de ser admitido no que há de grande e pequeno nas habitações desses deuses terrestres, e vejo,

¹⁶⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 10, p. 131 (Ed. bras.). No décimo capítulo do Livro IV, p. 235, madame Melina chorou a perda de sua filha somente por não poder desfrutar o prazer de batizá-la com o nome de Mechthilde, segundo o costume da Alemanha antiga. No original: “sie beweine den Verlust ihrer Tochter nur deswegen, weil sie nicht das altdeutsche Vergnügen haben könne, eine Mechtilde taufen zu lassen” (p. 245 - Ed. alemã).

¹⁶⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 1, p. 154-155 (Ed. bras.). Apesar do comentário desprestigiado, o conde contratou a companhia teatral de Melina a qual Wilhelm Meister financiava e integrava. No capítulo seguinte, o conde enviara um barão conhecedor da arte teatral para avaliá-los, no entanto, de modo distinto ao do conde, o barão era um “homem que considerava o teatro nacional com o maior entusiasmo, para quem todos os atores e todas as companhias eram bem-vindos e satisfatórios. Saudou a todos com solenidade, felicitou-se por encontrar de maneira tão inesperada um palco alemão, entrar em relação com ele e introduzir as Musas da pátria no castelo de seu parente” (p. 158). No original: “[...] da sie an dem Baron einen Mann fanden, der mit dem größten Enthusiasmus das vaterländische Theater betrachtete, dem ein jeder Schauspieler und jede Gesellschaft willkommen und erfreulich war. Er begrüßte sie alle mit Feierlichkeit, pries sich glücklich, eine deutsche Bühne so unvermutet anzutreffen, mit ihr in Verbindung zu kommen und die vaterländischen Musen in das Schloß seines Verwandten einzuführen” (p. 156-157).

através dos olhos de um sensível francês, em seu tamanho natural, com todos seus defeitos e sofrimentos, reis que toda uma nação adora, e cortesãos invejados por milhares de pessoas. A anedota segundo a qual Racine morreu de tristeza por haver perdido a estima de Luís XIV, ao fazê-lo sentir seu descontentamento, é para mim a chave de todas as suas obras, e é impossível que um poeta de tão grande talento, cuja vida e morte dependem do olhar de um rei, não tenha escrito peças dignas do aplauso de um rei e de um príncipe.¹⁶⁸

A grandiosidade dos autores do teatro francês e sua influência explicitavam a situação de precariedade do teatro alemão tanto material, quanto autoral, também descrita no capítulo 18 do Livro IV em que Goethe narra o passado nômade em que Serlo, ao modo dos comediantes intinerantes, buscava outras “paragens em sua pátria” [*in andere Gegenden seines Vaterlandes*] para desenvolver sua arte, chegando “naquela parte da Alemanha culta, mas também sem imaginação” [*aber auch bildlosen Teil von Deutschland, wo es zur Verehrung des Guten und Schönen zwar nicht an Wahrheit, aber oft an Geist gebricht*] e logo percebeu a “monotonia que reinava então nos palcos alemães, a decadência e o tom simplório dos alexandrinos, o diálogo insípido e pomposo, a aridez e tacanhice das predicas morais improvisadas”¹⁶⁹.

No romance de Goethe, o teatro buscava transcender a questão da formação nacional ou da unificação dos vários condados e principados em torno de uma única língua luterana. O teatro era para o protagonista goethiano o “símbolo desta conexão necessária entre a arte e a vida, o humanismo artístico e a unidade ativa”¹⁷⁰. Deste modo, a paixão do jovem Wilhelm Meister pelo teatro não era vã. Era o mundo da formação pessoal, humanista e artística que abria o palco da representação do mundo no qual a personagem se via, no primeiro momento, na condição de espectador, sedento de arte para mais adiante tornar-se protagonista e, assim, dar sentido à atividade artística e ao anseio poético que fariam parte de seu caminho.

¹⁶⁸ GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 1, p. 182-183 (Ed. bras.).

¹⁶⁹ Id. *Ibidem.* Livro IV, capítulo 18, p. 267 (Ed. bras.). Citação toda no original: “Doch trieb ihn seine Unruhe bald aus dieser vorteilhaften Lage in andere Gegenden seines Vaterlandes, wo er wieder eine neue Schule durchzugehen hatte. Er kam in den gebildeten, aber auch bildlosen Teil von Deutschland, wo es zur Verehrung des Guten und Schönen zwar nicht an Wahrheit, aber oft an Geist gebricht; er konnte mit seinen Masken nichts mehr ausrichten; er mußte suchen, auf Herz und Gemüt zu wirken. Nur kurze Zeit hielt er sich bei kleinen und großen Gesellschaften auf und merkte bei dieser Gelegenheit sämtlichen Stücken und Schauspielern ihre Eigenheiten ab. Die Monotonie, die damals auf dem deutschen Theater herrschte, den albernen Fall und Klang der Alexandriner, den geschraubt-platten Dialog, die Trockenheit und Gemeinheit der unmittelbaren Sittenprediger hatte er bald gefaßt und zugleich bemerkt, was rührte und gefiel” (p.282-283).

¹⁷⁰ MARCUSE, H. *Il Romanzo dell'artista nella Letteratura Tedesca*. Trad. italiana de Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985, p. 80.

Queria dedicar ao palco toda minha atividade, nele encontrar toda minha felicidade e satisfação. Ainda me recordo de um poema, que deve estar entre os meus papéis, no qual a Musa da tragédia e outra figura de mulher, em que eu personificava o Comércio, disputavam renitentemente minha valiosa pessoa¹⁷¹.

Goethe traça uma contraposição entre arte e comércio quando seu protagonista faz uma alegoria do Comércio que é descrita como uma anciã com a roca na cintura, as chaves ao lado, os óculos sobre o nariz, sempre atarefada, sempre inquieta, ranzinza e laboriosa, que miseravelmente tinha de se curvar à vergasta alheia e ganhar com o suor do rosto sua servil jornada. Esta imagem é contraposta à Musa da tragédia que usava vestes que envolviam todo o corpo sem estreitá-lo e as numerosas pregas do tecido, reproduziam como um eco milenário: coroa, punhal, correntes e máscara somavam-se aos movimentos sedutores da Divina. Ambas as musas disputavam o coração de Wilhelm: a anciã falava como condizia a uma pessoa que maneja agulhas, enquanto a Musa como alguém que presenteia reinos. Esta descrição de Meister demonstrava seu desprezo juvenil pelas atividades manuais, próprias da burguesia, em favor de uma nobreza guerreira e aristocrática¹⁷². Seu amigo e cunhado Werner criticava jocosamente o escrito:

— Põe-no de lado, atira-o ao fogo! [...] O argumento não tem nenhum mérito; já na época essa sua composição literária me causou muito dissabor, além de atrair a irritação de teu pai. É possível que contenha alguns bons versos, mas a idéia é falsa por natureza. Ainda me lembro de tua personificação do Comércio, de tua encarquilhada e deplorável

¹⁷¹ GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 8, p. 48 (Ed. bras.). No original: “Ich erinnere mich noch eines Gedichtes, das sich unter meinen Papieren finden muß, in welchem die Muse der tragischen Dichtkunst und eine andere Frauengestalt, in der ich das Gewerbe personifiziert hatte, sich um meine werthe Person recht wacker zanken” (p. 31-32).

¹⁷² Valores estes que provêm da Antiguidade: Heródoto relata que não era permitido a nenhum soldado egípcio exercer outro ofício além da guerra e que os trácios, citas, persas, lídios, entre outros povos, consideram menos dignos de honra os que aprendem os ofícios artesanais e julgam nobres os que se mantêm afastados das profissões artesanais os que se dedicam ao serviço militar. Os gregos, segundo o historiador, teriam aprendido com estes povos a desprezarem os artesãos. Cf. AUSTIN & VIDAL-NAQUET. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Antônio Gonçalves e Antônio Nabarrete. Lisboa: Edições 70, s/d., p.163. Na *Política*, Aristóteles afirma que os artesãos, até a constituição da democracia, não participavam da vida política. E esses trabalhos são de homens escravizados e não necessitavam que o homem político, o bom cidadão, os aprendesse. De modo contrário, a distinção entre homem livre e o escravo desapareceria. Mais adiante, o filósofo diz que os cidadãos não devem levar nem uma vida de artesãos, nem uma vida de comerciantes, pois tal gênero de vida carece de nobreza e é opostas à virtude, tão pouco os cidadãos devem ser cultivadores, “porque tanto para que se origine a virtude como para as atividades políticas é indispensável o ócio”. ARISTÓTELES. *Política*. III, 1277b 1-7 e VII 1328b 37-1329^a 2. No entanto, vale aqui registrar uma visão contrastante a esta concepção própria da “aristocracia grega” do “Período Clássico”. Em *O Trabalho e os Dias* de Hesíodo, encontramos uma visão oposta, pois a “fome é sempre do ocioso companheira; deuses e homens se irritam com quem ocioso vive; na índole se parece aos zangões sem dardo, que o esforço das abelhas, ociosamente destroem, comendo-o; que te seja caro prudentes obras odernar, para que teus celeiros se encham dos sustento sazonal. Por trabalhos os homens são ricos em rebanhos e recursos e, trabalhando, muito mais caros serão aos imortais. O trabalho, desonra nenhuma, o ócio desonra é!”. HESÍODO. *O Trabalho e os Dias*. Trad. LAFER, M. C. N. São Paulo: Editora Iluminuras, 1989, p. 43.

sibila. Deves ter apanhado essa imagem de um empório miserável qualquer. Do comércio não fazias então a menor idéia; quanto a mim, não saberia dizer que espírito tem mais envergadura, ou pelo menos deveria ter, que o espírito de um verdadeiro comerciante¹⁷³.

O teatro para Wilhelm Meister era uma possibilidade alternativa de formação humana e universal para realização da própria natureza humana do indivíduo. Possibilidade contraposta ao modo de vida burguês em favor da soberania subjetiva do artista e à “refutação de cada laço com desprezado mundo ‘burguês’, racional e funcionalístico”¹⁷⁴.

Neste sentido, o primeiro passo do protagonista rumo a uma formação plena e harmônica, era recusar os ideais e caminhos burgueses preestabelecidos. Este projeto de formação “consistia na rejeição dos negócios paternos”¹⁷⁵ e o “alargamento dos estreitos horizontes burgueses, nos quais lhe estaria reservada apenas a submissão às leis da vida cotidiana”¹⁷⁶. Tal atitude, conduzia o protagonista à “quebra do cordão umbilical que o ligava à comunidade”¹⁷⁷ burguesa. Esta quebra vínculo e a recusa à cultura do dinheiro se davam na direção do protagonista afirmar a liberdade¹⁷⁸ de sua vocação¹⁷⁹.

¹⁷³ GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 9, p. 53.

¹⁷⁴ MARCUSE, Hebert. *Op. cit.* p. 65.

¹⁷⁵ MAZZARI. Apresentação de Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 12.

¹⁷⁶ MASS, Wilma. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 134.

¹⁷⁷ HELLER. *O Homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, s/d. p. 130.

¹⁷⁸ No período do *Sturm und Drang*, o conceito de liberdade “visa também ao universo ético, no qual um ser humano é encarado como indivíduo que, de acordo com sua origem, vocação e determinação, pode ser distinguido de qualquer outro. Aqueles que trazem em si a chama da grandeza, da força do sofrimento, o impulso da criação e o direito do usufruto, estão submetidos a leis diferentes dos outros, medianos, agrupados em uma posição de nível incolor, e, por isso, situam-se automaticamente além das exigências morais dos costumes burgueses”. THEODOR ROSENTHAL. *Introdução à Literatura Alemã*. Rio de Janeiro: Livro Técnico S.A., 1968, p. 65.

¹⁷⁹ O termo vocação (*vocatione* em latim) tem inicialmente um sentido religioso ou divino por referir-se ao chamamento ou à predestinação. Também há um sentido médio que se refere à tendência, disposição, pendor, talento ou aptidão. Em alemão, o termo *Beruf* se aproxima mais ao sentido “desencantado” de uma profissão ou um ofício. Ao pensarmos neste último sentido, nos deparamos com as conferências de Weber cujo tema foram as “duas vocações”: a ciência e a política. Na conferência “Ciência como vocação”, encontramos no cientista vocacional: o homem que ensina é o mesmo que pesquisa. Weber formula uma pertinente indagação quando pergunta a respeito de *uma vocação penetrada de sentido*. A questão colocada pelo autor é se a ciência constitui uma vocação objetivamente valiosa, ou seja, se há uma validade da vocação, sem recorrermos a juízo de valor, uma vez que a ciência não questiona seus pressupostos e sua razão de ser. A ciência, segundo Weber, é uma vocação alicerçada na especialização e posta ao serviço de uma tomada de consciência de nós mesmos e do conhecimento das relações objetivas. Esta objetividade é própria dos domínios desta vocação. A ciência não é produto de revelações, nem graça recebida por um profeta ou visionário para assegurar a salvação das almas; da mesma forma que não é porção integrante da meditação de sábios e filósofos que se dedicam a refletir sobre o sentido do mundo. Deste modo, a vocação científica é determinada pelo fato de que a ciência atingiu um estágio de especialização até então desconhecido e, em consequência disso, um indivíduo jamais poderá ter a certeza de ter alcançado algo de valioso na ciência sem possuir uma rigorosa especialização. O trabalho científico

Ortega y Gasset adota o sentido religioso e místico do latino *vocatione* por referir-se ao ato de chamar, à predestinação. Por colocar o conceito de vocação em termos de projeto, o autor estabelece uma dimensão ética ao indivíduo incumbido de escolher e assumir seu próprio destino em face ao chamamento, atendido na medida em que uma “voz”, que se manifesta enquanto imperativo, move este indivíduo a realizar sua destinação, ou seja, ser o que tem que ser. Deste modo, o destino do homem é apresentado enquanto vocação. A vocação se constitui como “chamada a um certo tipo de vida ou, o que é igual, um certo tipo de vida a nós. Esta voz ou rito imperativo ascende a nós de nosso mais íntimo fundo”¹⁸⁰.

O projeto vocacional ortegiano transcende a esfera do possível e transitório para realização e identificação com a própria vocação contida em cada um. Concepção que se assemelha a mística contida na epístola de Paulo de Tarso (Cada um fique na vocação a qual foi chamado), pois o indivíduo é obrigado a escolher entre as diversas possibilidades que se apresentam. A tarefa é descobrir a verdadeira vocação. Este projeto de existência está “radicado no fundo inalienável da vida humana e, logo, não é eleita livremente”¹⁸¹. O que leva a pensar no fato de que a vocação, para Ortega y Gasset, é transcendente e heterônoma, ou seja, ao homem cabe cumprir o destino que lhe cumpre¹⁸².

está ligado ao curso do progresso, e a ciência está aliada à técnica, ou seja, a propósitos práticos e objetivos técnicos. A ciência pressupõe a importância do resultado. Ela fornece técnicas, métodos, instrumentos, disciplina e certo número de conhecimentos que permitem ao homem dominar tecnicamente a vida por meio da previsão. Na outra conferência “Política como vocação”, Weber afirma que todo homem que se entrega à política aspira ao poder. O homem político pode dedicar-se ao serviço de fins nacionais ou humanísticos, sociais, éticos ou culturais, profanos ou religiosos, apoiado na crença do progresso ou afastar totalmente esta crença, para apenas cultivar fins materiais da vida cotidiana. Entretanto, quem deseja dedicar-se à política em termos de vocação deve tomar consciência dos paradoxos éticos e da responsabilidade, “potências diabólicas que atuam com toda a violência. Os grandes virtuosos do amor e da bondade a-cósmica do homem [...] não operaram com o instrumento político da violência. O reino que pregavam não era ‘deste mundo’ [...] Quem deseja a salvação da própria alma ou de almas alheias deve, portanto, evitar os caminhos da política que, por vocação, procura realizar tarefas muito diferentes, que não podem ser concretizadas sem violência”. WEBER. *Ciência e Política: Duas Vocações*. Tradução Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo, Editora Cultrix, s/d.

¹⁸⁰ ORTEGA Y GASSET. *Obras completas*, 2. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1952. Vol. V, p. 168.

¹⁸¹ GONÇALVES JR. *Pressupostos para o agir moral segundo Ortega y Gasset*. Reflexão, Campinas: PUC-Campinas, n. 83/84, p. 51-65, 2003.

¹⁸² Cf. PESSOA. *Odes de Ricardo Reis*:

Cada um cumpre o destino que lhe cumpre,
E deseja o destino que deseja;
Nem cumpre o que deseja,
Nem deseja o que cumpre.
[...]
Não tenhamos melhor conhecimento
Do que nos coube que de que nos coube.
Cumpramos o que somos.
Nada mais nos é dado.

O *leitmotiv* desta concepção de vocação é a possibilidade de realização humana por meio da qual o indivíduo singular, fechado em si mesmo, “ensimesmado”, parte em busca de sua autenticidade, do “eu autêntico”, para ser plenamente aquilo que tem que ser. Ou seja, a realização humana e a liberdade se manifestariam na escolha e na ação do indivíduo que atenderia ao apelo efetivo da vocação e, desta forma, celebraria seu destino. A autenticidade do eu se justifica na fidelidade à vocação enquanto realização desta destinação. Realizar-se segundo a vocação, representaria o “eu autêntico” em seu ato de escolha. A negatividade da escolha implica em infidelidade a si. O drama vital humano é a escolha que se coloca em uma ampla margem, própria dos caminhos e propícia às veredas da liberdade.

O percurso do “eu autêntico” se identifica com a moral, a reclusão, o ensimesmamento, que leva o indivíduo a atender ao apelo de sua vocação singular, de seu destino inalienável, ou seja, atender ao imperativo de tornar-se àquilo que ele é. Gonçalves Jr. fala em “imperativo de perfeição baseado no entusiasmo e na atitude afirmativa aos valores nobres”¹⁸³. Assim, manifesta-se o “rito imperativo” que se delinea através da fidelidade a si próprio e pelo valor moral do “ter-que-ser”, por este expressar a autonomia do homem que caminha movido pela vocação, ao encontro de seu destino singular.

Entretanto, vale aqui perguntarmos como podemos interpretar a vocação de Wilhelm Meister nos termos da vocação pensada por Ortega y Gasset? O autor nos responderia que no reconhecimento do eu e da vocação singular do indivíduo, que não se dá de outra forma senão pelo gosto ou desgosto sentido em cada situação. “Somente seus sofrimentos e seus gozos lhe instruem sobre si mesmo”¹⁸⁴. Sendo assim, nosso protagonista teria muito ainda a gozar e sofrer. Embora saibamos que é próprio do herói romântico e romanesco o gozo e o sofrimento, nos distanciamos um pouco da interpretação de Ortega y Gasset que concebe a vocação como uma tarefa ou um destino a ser aceito e não como um objeto de desejo do indivíduo. Da mesma forma nos distanciamos da vocação de visão weberiana, pensada em termos de profissionalismo científico e político, não em termos artísticos.

Outra forma de pensar o tema é discutida por Judith Schlanger ao conceber a vocação como atividade própria do indivíduo, que se torna objeto de sua existência,

¹⁸³ GONÇALVES JR. *Op. cit.* p. 51.

¹⁸⁴ ORTEGA Y GASSET. *Obras completas*, 2. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1952. Vol. IV, p. 406-407

absoluto existencial tido como uma prioridade e mesmo como um dever. Até aqui a concepção da autora em nada diverge de Ortega y Gasset, no entanto, a vocação nos termos defendidos por Schlanger — que refuta o *Beruf* luterano e calvinista exposto por Weber na *Ética protestante* — é *independente* de qualquer perspectiva religiosa. A vocação é uma ação que “revela e afirma a atividade que convém à pessoa e, portanto, a sua identidade”¹⁸⁵. Deste modo, a vocação se torna laica, de inspiração autônoma, atitude ativa e motivação pessoal, em função dos próprios gostos e da idéia dos talentos potenciais que procuram desenvolver-se e manifestar-se. A “idéia de legitimidade moral e social do desejo pessoal que orienta a opção de vida”¹⁸⁶. O investimento que cada indivíduo coloca na atividade de sua conveniência pessoal coincide com a sua realização pessoal, que passa a ser seu objetivo ético e de existência. A questão da vocação ascende da *vocatio* medieval, proveniente da vida religiosa, da mesma forma que transcende os termos *Beruf* e *calling*. Segundo Schlanger, a noção do termo antecede a própria Idade Média, este se refere ao profeta antigo, à vocação divina enquanto chamamento pessoal o qual exige que se siga e lhe obedeça de modo heterônomo e transcendental. A transformação ocorre quando a vocação se torna laica, interior, autônoma, desafiada pela vida mundana, integrada ao trabalho, à atividade econômica e ao papel social, tornando-se objetivo individual e geral. A vocação moderna é a escolha da vida sábia, tal como da vida artística; estes são temas das vocações culturais e intelectuais, nobres e criadoras, próprias da modernidade posterior ao século XVIII¹⁸⁷. Neste aspecto, a vocação adquire forma ativa e sua escolha é determinada por uma ocupação produtiva na qual o indivíduo se reconhece por seu próprio trabalho, escolhido por afinidade, conveniência íntima, desejo e gosto. Por esta via, o plano ético se liga ao econômico. Este processo de laicização dá outro *ethos* para

¹⁸⁵ SCHLANGER, J. *A Vocação Moderna: Ciência e Arte como Realização*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 25.

¹⁸⁶ Id. *Ibidem*. p. 25.

¹⁸⁷ Diz a autora que, desde este período, “o primeiro exemplo de vocação que nos ocorre é o do artista (depois o do sábio). De acordo com a opinião vigente, a vocação por excelência é a vocação criadora, a do pintor, do poeta, do músico, do escritor, etc. Este conceito inclui também o sábio, mas não o cientista vulgar que se contenta em trabalhar na sua profissão: o sábio épico, heróico, único, genial [...] Ora, não só se trata de atividades especiais e raras, como tendemos ainda a exagerar a sua singularidade. Isto porque se essas atividades culturais criadoras se situam num primeiro plano com um tal relevo, isso deve-se a uma visão romântica que as apresenta justamente como experiências extraordinárias, vividas por seres excepcionais em momentos extremos de inspiração e de iluminação, de alegria ou de sofrimento. Discurso romântico esse, que tudo fez para exagerar a diferença vivida dessas vocações, descrevendo a experiência criadora como excepcional e inintegrável e qualificando aqueles que a ela se dedicam como pessoas radicalmente fora do comum. E estas vocações dramáticas resultam em obras, de preferência *grandes obras*. A experiência vivida, as pessoas e as obras, tudo isso é apresentado como raro e estranho face à experiência comum. SCHLANGER. *Op. cit.* p. 27. (grifo da autora)

a vocação, outro modo de ser, outra experiência íntima e normativa, que não é nem transcendente, tampouco religiosa, ou seja, uma nova forma de vida, conduta, atitudes e valores. Esta nova vocação secular ganha forma quando o indivíduo passa a pensar no direito de que sua vida corresponda aos seus gostos e, deste modo, os desenvolva e os expanda. A questão se torna fundamental por ser simultaneamente interna e externa, íntima e política. A dimensão política passa pelo direito de todos e de cada um ter uma vida aprovada por si. Assim, o bom estado social será, por princípio e direito, aquele que não renunciar ao pleno desenvolvimento da pessoa:

De acordo com a sua interpretação liberal, em Humboldt, Schiller e Goethe, a liberdade de vocação torna-se a liberdade de ser aquilo que pudermos ser e de desenvolver o nosso potencial, de forma a atingirmos a plenitude pessoal. É o prazer liberto da motivação interna em toda a sua amplitude e em todo o seu alcance. É através dela que as virtualidades pressentidas pela pessoa vão poder manifestar-se e revelar-se na realidade. Sendo mais profunda que uma liberdade política formal, ela é, por assim dizer, uma liberdade de *enteléquia*: o livre desenvolvimento de uma essência que pode tornar-se em tudo aquilo que ela pode ser e que apenas pede ao mundo exterior que permita o pleno desenvolvimento dos vários indivíduos, cada um na sua própria perfeição¹⁸⁸.

Goethe se colocava como herdeiro direto do Renascimento italiano e inglês e da Ilustração, “da época em que a arte *se separou* da *techné* e do divertimento, e que o artista começou a considerar a *arte enquanto tal como o seu objetivo*, em vez de considerá-la como um simples produto secundário da atividade religiosa ou artesanal”¹⁸⁹.

Portanto, esta contraposição entre a vocação artística¹⁹⁰, própria da modernidade nascente, e o questionamento de sua utilidade prática e objetiva, que vai permear todo o debate vocacional nos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, é uma tentativa do protagonista de legitimar a vocação artística a partir da rejeição dos negócios burgueses, uma vez que na obra goetheana, uma vocação não se concilia com a outra. O início do livro torna claro e distinto esta oposição quando a mãe de Wilhelm aborda os problemas de uma atividade sem fim que é o domínio da arte teatral e a paixão desmedida do personagem-artista pelo palco:

¹⁸⁸ SCHLANGER. *Op. cit.* p. 18.

¹⁸⁹ HELLER. *Op. cit.* p. 126

¹⁹⁰ Berman utiliza os conceitos de “Bildung pratique” para o trabalho e “Bildung spéculative” para a arte. Cf. BERMAN *apud*. PERNOT D. *Du “Bildungsroman” au Roman d’éducation: un malentendu créateur?*. Romantisme, n° 76. Transgressions. 1992, p. 107.

tua paixão desenfreada por tal prazer está sempre a perturbar minha paz doméstica. Teu pai vive a repetir: “De que serve isso? Como alguém pode desperdiçar desse modo o seu tempo?”

Por meio do discurso materno percebemos a “história burguesa e doméstica poetizada” dita por Novalis¹⁹¹, quando lemos que a paz redonda na mesa posta, da família burguesa, moderada e feliz, é perturbada pelo prazer desenfreado do filho, cuja paixão artística, para o pai comerciante, era inútil perda de tempo. Inclusive, mais adiante neste mesmo capítulo, a mãe de Wilhelm amaldiçoa o teatro de marionetes que despertou, na infância do filho, o gosto pelo teatro. Disse ela que não pensara então “nas muitas horas de aborrecimentos”¹⁹² que lhe provocaria no futuro¹⁹³. A questão do gosto sem utilidade colocava o protagonista diante do problema da relação imediata entre dimensão utilitária da atividade econômica e a dimensão estética da atividade artística. Contra esta deliberação do mundo mercantilizado, Wilhelm questionava não apenas a atitude do pai, como também as convenções do mundo burguês: “Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato?”¹⁹⁴

O questionamento de Wilhelm Meister nos faz recordar o desafio nietzscheano do homem autossuperar-se, de tornar-se “senhor de si”, a partir de seu espírito livre, forte e poderoso. Em *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche pergunta sobre o significado contemporâneo da palavra nobreza e onde se revela o homem nobre. Para ele, a ambigüidade dos atos não aponta a nobreza de um homem, nem suas obras.

Entre artistas e eruditos encontram-se muitos que revelam, com suas obras, o quanto um anseio profundo os impele em direção ao que é nobre: mas precisamente este necessitar do que é nobre é radicalmente distinto das necessidades da alma nobre mesma, e inclusive um sintoma eloqüente e perigoso de sua ausência¹⁹⁵.

Segundo Nietzsche, não são as obras e sim a “fé” que decide e estabelece a “hierarquia” (ambas em sentido novo, a-religioso e mais profundo), trata-se de alguma

¹⁹¹ NOVALIS *apud*. MAZZAR. *Op. cit.* p. 8.

¹⁹² GOETHE. *Op. cit.* p. 32 (Ed. bras.).

¹⁹³ A respeito deste tema, Marcuse comenta a marginalidade do ator na época ao dizer que os atores eram desprezados e maltratados pela sociedade, portanto, Wilhelm Meister, ao adotar os hábitos e costumes sociais, romperia a ponte com aquela parcela diversa do restante da sociedade. Cf. MARCUSE, *Op. cit.* p. 67. Rosenfeld comenta que na Alemanha os atores faziam parte de um submundo de vagabundos, que se apresentavam em entretenimentos desprovidos de valor literário. “O ‘status’ social lamentável dos atores iria perdurar até os fins do século XVIII”. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão: história e estudos, I parte, esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p. 26.

¹⁹⁴ ROSENFELD. *Op. cit.* p. 30.

¹⁹⁵ NIETZSCHE. *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 192.

certeza fundamental de que a alma nobre tem a respeito a si, algo que não pode ser buscado, achado, tampouco perdido. Em suma, a “alma nobre tem reverência por si mesma”¹⁹⁶. Esta assertiva nietzscheana tem como significado superar a humanidade no indivíduo, uma vez que “toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma”¹⁹⁷. O enobrecimento de si mesmo é *tornar-se o que é* através da virtude guerreira, do bom gosto, da autosuficiência¹⁹⁸. O ato nobre é a realização do espírito que encontra sua felicidade na ação, na potência guerreira do herói ou do príncipe, pelo sentimento de plenitude e excesso da própria força inspirada, seja na *virtú* maquiavélica, seja no *éthos* homérico. É atributo deste homem nobre a virilidade, a conquista, a dominação, a distinção, a coragem, a excelência, o distanciamento, a vontade de poder, a originalidade e a autonomia. A atitude de *tornar-se a si mesmo*, para Nietzsche é distinto de Ortega y Gasset, seu sentido é secular, afetivo, artístico, dionisíaco. Trata-se da razão de um espírito forte capaz de elevar a si mesmo a uma *segunda natureza* e tornar-se o que é. “Uma alma nobre alimenta por si mesma uma certeza fundamental de poder e distinção, uma sensação íntima de ser ela um presente do acaso”¹⁹⁹. O nobre é bom, poderoso, belo, feliz, caro aos deuses por negar-se a ser servil, obediente e vulgar. O nobre nietzscheano afasta de si os seres nos quais se exprime o contraditório do estado de elevação e orgulho. Possui uma riqueza que gostaria de ceder e presentear, não por compaixão, mas por um ímpeto gerado pela abundância e poder. É um homem apaixonado, mas que é dono e senhor das suas paixões, que convive com a sensação concomitante de prazer ou desprazer. Sua posição de nobreza, superioridade e poder, está

¹⁹⁶ Id. Ibidem. p. 192.

¹⁹⁷ NIETZSCHE. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 29.

¹⁹⁸ Como seria de se supor, o nobre nietzscheano não é nada democrático, seus sinais consistem em nunca pensar em rebaixar seus “deveres a deveres para todos; não querer ceder nem compartilhar a própria responsabilidade; contar entre os *deveres* os privilégios e o exercício dos mesmos”. NIETZSCHE. *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 187. Mario Perniola diz que o “aristocrático” nietzscheano, do ponto de vista emocional, “pode ser caracterizado pela presença de fortes afetos acompanhados do seu controle. Aquilo que conta é o domínio sobre as paixões, mas não o seu enfraquecimento ou desenraizamento. O modelo não é, portanto, o sentimentalismo do século XVIII, que leva ao mito de uma total transparência espiritual à maneira de Rousseau, senão a elegância do século XVII, que conjuga a experiência do *amour passion* a uma propriedade de si mesma de ascendência estoíca. [...] De fato, o caminho para chegar à soberania passa pela despersonalização e desobjetivação: espírito de grupo, a sujeição, a veneração constituem segundo Nietzsche uma escola preparatória para se alcançar a soberania, que não se relaciona de nenhum modo como o individualismo das democracias liberais. Nestas a igualdade entre os indivíduos se funda nos processos de homogeneização e de intercâmbio típico da lógica mercantil”. PERNIOLA. *Desgostos: Novas Tendências Estéticas*. Trad. Davi P. Carneiro. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 24-25.

¹⁹⁹ NOBRE, R. F. *Nietzsche e a Estilização de um Caráter*. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, 29 (2): 181-202, 2006, p. 193.

além das classes e castas porque provém de tempos imemoriais²⁰⁰, por tratar-se de uma oposição a tudo que é “de pensamento baixo, e vulgar e plebeu”²⁰¹. O nobre cria valores e funda sua moral a partir de si mesmo.

Wilhelm Meister, a partir de seus esforços pretendia reformar e enobrecer o teatro de sua nação, além de realizar uma reforma íntima e o auto-enobrecimento, de tal forma que desprezava “o covarde, o medroso, o mesquinho, o que pensa na estreita utilidade”²⁰². Esta nobreza se opõe “ao caráter absoluto dos valores tanto quanto a seu caráter relativo ou utilitário”²⁰³. Sua atitude e seu discurso não se resumiam a questionar o pensamento patrimonialista, de algibeira do pai, como também se propunham a questionar a concepção burguesa do lucro como medida de valor social. Sua vocação artística era a tentativa de desenvolver a riqueza e variedade da vida interior. Entretanto, no interior da cultura filistina e utilitária, diante do problema da legitimação profissional, o artista se colocava numa difícil integração pelo fato de “socialmente: o artista é associal; economicamente: a arte é inútil”²⁰⁴.

O questionamento ao pensamento pragmático, pautado na meta e no êxito, permeado por critérios de racionalidade e eficiência, próprio do mundo burguês, que torna todo trabalho um empreendimento, nos remete novamente ao iluminismo de Lessing que escrevera no texto *Uma réplica*, “ir em busca da verdade é o que faz o valor do homem. Pois não é através da posse, mas através da investigação da verdade que suas forças se ampliam, apenas nisso reside sua perfeição maior”²⁰⁵. Esta busca é própria do Século das Luzes, “aquele que tem fé na onipotência da razão e na possibilidade infinita do progresso”²⁰⁶.

²⁰⁰ Diz o filósofo: “Descobri então que todas elas remetem à mesma *transformação conceitual* – que, em toda parte, ‘nobre’, ‘aristocrático’, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu ‘bom’, no sentido de ‘espiritualmente nobre’, ‘aristocrático’, de ‘espiritualmente bem-nascido’, ‘espiritualmente privilegiado’: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz ‘plebeu’, ‘comum’, ‘baixo’ transmutar-se finalmente em ‘ruim’”. NIETZSCHE. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 21.

²⁰¹ NIETZSCHE. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 19.

²⁰² NIETZSCHE. *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 172.

²⁰³ DELEUZE. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976, p. 02.

²⁰⁴ SCHLANGER. *Op. cit.* p. 28.

²⁰⁵ LESSING *apud*. HEISE & RÖHL. *Op. cit.* p. 23.

²⁰⁶ MATOS, Olgária. C. F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo. Brasiliense, 1993. p.132. Ainda sobre este tema, Cassirer diz que não “existe um século que tenha sido tão profundamente penetrado e empolgado pela idéia de progresso intelectual quanto o Século das Luzes”. CASSIRER, E. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Edunicamp, 1997, p.22

Na primeira parte do romance goetheano, a necessidade íntima e artística é oposta às circunstâncias exteriores adversas ao processo de formação do indivíduo, realizado por intermédio da vocação teatral. Mais adiante, no capítulo 1 do Livro IV, Wilhelm diz que o “dinheiro é uma bela coisa, quando se tem algo para liquidar”²⁰⁷. Esta frase surgiu quando um aristocrata pretendeu recompensá-lo com jóias pelos serviços teatrais prestados. Nesta passagem é interessante notar que, embora no primeiro momento, o protagonista recusasse a gratificação, na seqüência do diálogo, ele assumiu que não administrou da melhor forma nem o dinheiro, nem o tempo que seu pai havia lhe confiado e, portanto, deveria prestar contas²⁰⁸. Diante disso, Wilhelm aceitou aquilo que, no primeiro instante havia recusado com um discurso um tanto adulator e constrangido, porém revelava certa nobreza de modos ao inicialmente se recusar a viver segundo as regras do mundo mercantil:

Não administrei da melhor maneira nem o dinheiro nem o tempo, e deles devo prestar contas; agora, graças à generosidade do senhor conde, poderei comunicar a todos os meus familiares, confiadamente, a notícia venturosa, para onde me conduziu este singular atalho. Sacrifico assim a delicadeza que, em tais ocasiões, nos adverte como uma consciência delicada, em nome de um dever maior e, para poder apresentar-me briosamente aos olhos de meu pai, quedo-me envergonhado diante dos seus²⁰⁹.

²⁰⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 1. (p. 207 - Ed. bras.). No original: “Geld ist eine schöne Sache, wo etwas abgetan werden soll” (p. 212).

²⁰⁸ Basta recordarmos que nesta altura do romance, Wilhelm já havia se desiludido com Mariane, decidido a aceitar a proposta do pai de fazer uma viagem de negócios e, nesta viagem, ao invés de se dedicar ao comércio, se integrou em uma companhia mambembe de teatro, emprestando dinheiro a Melina para que esta companhia pudesse se apresentar em um castelo para a nobreza.

²⁰⁹ GOETHE *Op. cit.* p.207 (Ed. bras.). Esta fala de Wilhelm Meister abre um debate a respeito do mecenato. O barão coloca o tema em questão: “Com que maneira singular hesita em aceitar dinheiro de amigos e benfeitores, quando de bom grado e com satisfação receberia deles qualquer outro presente! A natureza humana tem muitas peculiaridades semelhantes de produzir e fomentar cuidadosamente tais escrúpulos”. O discurso do barão termina com uma anedota de um poeta que havia composto para um teatro da corte algumas peças que obtiveram a aprovação plena do monarca e este ordenou a um cortesão que procurasse saber se seria do agrado do poeta alguma jóia ou se consideraria de pouco apreço receber dinheiro, eis que o poeta respondeu: “Agradeço vivamente por tais atenciosas intenções, mas, já que o imperador nos toma todos os dias dinheiro, não vejo por que deveria envergonhar-me de aceitar o dinheiro dele”. Esta anedota parece ter convencido Wilhelm a ponto dele, após a o barão ter deixado os aposentos, correr para contar o dinheiro que, segundo o protagonista, tão inesperada e imerecidamente viera às suas mãos. Goethe ainda narra com ironia que o protagonista ao “ver rolar daquela bolsa as belas e brilhantes peças de ouro, foi como se pela primeira vez percebesse intuitivamente o valor e a dignidade do ouro, a que só nos tornamos sensíveis anos depois” (p. 207-208). Além disso, esta passagem expõe valores opostos: “um nobre deve jogar dinheiro fora, ao contrário do burguês avarento”. RIBEIRO. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 84. Em outra obra, Renato Janine, ao tratar de Casanova, fala desta modalidade de “homem novo que precisa do dinheiro para ascender socialmente”. RIBEIRO. *A Última Razão dos Reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 27.

Embora Wilhelm Meier não tivesse respondido a seu pai diretamente a respeito da utilidade do teatro, no quarto capítulo do Livro II, quando estava em viagem, cuidando dos negócios paternos, o protagonista, em meio a uma refeição, discursou à mesa a respeito da importância do teatro para todas as classes e o Estado como arte pedagógica, fazendo crítica ao gênero cômico:

— Nesse breve diálogo — disse Wilhelm, à mesa —, temos o exemplo mais vivo do quanto poderia ser útil o teatro para todas as classes sociais, e quanto proveito poderia tirar o próprio Estado, se levasse à cena todas as ações, ocupações e realizações dos homens, apresentadas em seu aspecto bom e louvável, e partindo do ponto de vista de que cabe ao Estado mesmo honrá-la e protegê-las. Atualmente só representamos o lado ridículo do ser humano; o comediógrafo passa a ser uma espécie de contrasteador malicioso, sempre a lançar seu olhar vigilante sobre os defeitos de seus concidadãos, e que parece deleitar-se quando pode atribuir-lhes algum. Não seria um trabalho agradável e digno de um estadista controlar a influência natural e recíproca de todas as condições sociais e guiar em seu trabalho um poeta que tivesse o humor necessário? Estou convencido de que, por essa via, se poderiam engendrar muitas obras amenas, ao mesmo tempo úteis e divertidas²¹⁰.

No Livro I outro debate sobre a oposição entre *vida artística* e *vida burguesa* é apresentado, quando Wilhelm conversava com Melina (na época um ator que havia se envolvido com uma jovem da localidade à revelia dos pais e, por conta disso, encontrava-se encarcerado). Meister intercedeu em favor da liberdade do rapaz e ao visitá-lo, se propôs a recomendá-lo como ator caso este necessitasse. A proposta de Wilhelm Meister foi rechaçada por Melina que estava disposto a aceitar um “emprego burguês” [*bürgerliche Bedienung*]²¹¹. Contrariado, o protagonista se viu obrigado a ouvir do ator encarcerado algumas considerações sobre a situação do teatro nacional de sua época:

— Mas há uma diferença — replicou Melina — entre o ruim e o pior; é a experiência, e não a impaciência, que me faz agir assim. Há, porventura, pedaço de pão mais amargo, incerto e penoso no mundo? Seria quase como mendigar de porta em porta. Quanto se tem de

²¹⁰ No original: “Wir haben”, sagte Wilhelm bei Tische, “an diesem kleinen Dialog das lebhafteste Beispiel, wie nützlich allen Ständen das Theater sein könnte, wie vielen Vorteil der Staat selbst daraus ziehen müßte, wenn man die Handlungen, Gewerbe und Unternehmungen der Menschen von ihrer guten, lobenswürdigen Seite und in dem Gesichtspunkte auf das Theater brächte, aus welchem sie der Staat selbst ehren und schützen muß. Jetzt stellen wir nur die lächerliche Seite der Menschen dar; der Lustspieldichter ist gleichsam nur ein hämischer Kontrolleur, der auf die Fehler seiner Mitbürger überall ein wachsames Auge hat und froh zu sein scheint, wenn er ihnen eins anhängen kann. Sollte es nicht eine angenehme und würdige Arbeit für einen Staatsmann sein, den natürlichen, wechselseitigen Einfluß aller Stände zu überschauen und einen Dichter, der Humor genug hätte, bei seinen Arbeiten zu leiten? Ich bin überzeugt, es könnten auf diesem Wege manche sehr unterhaltende, zugleich nützliche und lustige Stücke eronnen werden”. GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 4, p. 97-98 (Ed. alemã) e p. 104 (Ed. bras.).

²¹¹ Id. *Ibidem.* Livro I, capítulo 14, p. 54 (Ed. alemã.) e p. 67 (Ed. bras.).

aturar da inveja dos companheiros, da parcialidade do diretor, do humor instável do público! Na verdade, deve-se ter uma pele como a de um urso que arrastam pela corrente, acompanhado de cães e macacos, e espancam, para que, diante das crianças e da população, dance ao som de uma gaita de foles. [...] Já é bastante — disse ele — que um diretor tenha de se atirar aos pés de cada um dos conselheiros municipais, só para obter deles a permissão de poder ganhar uns poucos níqueis durante quatro semanas, nas feiras de uma localidade qualquer? Por vezes me pego deplorando nosso diretor, que aliás é um bom homem, embora em outros tempos me tenha dado motivo para muita contrariedade. Bons atores estão sempre a lhe exigir aumento, e dos maus ele não consegue livrar-se: e quando tenta equilibrar de algum modo a receita com despesa, o público não lhe responde, a casa fica vazia e, para não se arruinar de todo, é obrigado a representar com perdas e dissabor. Não meu senhor! Já que, como diz, pretende interceder por nós, peço-lhe que fale seriamente com os pais de minha amada! Que me arranjem por aqui uma colocação, que me dêem um emprego qualquer, de escrevente ou recebedor, e ficarei muito feliz!²¹²

A recusa da vocação artística da parte de Melina provocara, naquele momento, uma censura de Wilhelm Meister que o criticou depois de forma ácida em um monólogo um tanto pedante em que o protagonista tentava, de certa forma, separar o pão do circo ao expor sua concepção a respeito de uma vida devotada ao comércio e o modo de vida burguês que tanto o entediava e o desagradava e, por conta disso, era descrito como ocupação vulgar, mero jogo de registro contábil e trapaça. O protagonista argumentou a respeito da questão da sobrevivência imediata e se contrapôs a esta prática diária em um discurso crítico às idiossincrasias quotidianas pobre de experiências elevadas. Wilhelm falava como se tudo aquilo fosse ouro de tolo:

— Oh, infeliz Melina! Não está em tua profissão, mas em ti mesmo a desgraça que não consegues dominar! Qual homem no mundo que, sem vocação interior [*innern Beruf*], dedica-se a um ofício, uma arte ou qualquer meio de vida [*ein Handwerk, eine Kunst oder irgendeine Lebensart ergriffe*], não achará como tu insuportável sua profissão? Aquele que nasceu com talento para algum talento, nele encontra sua mais bela existência! Não existe coisa alguma nesta terra sem dificuldade! Só o impulso interior, o amor e o desejo nos ajudam a superar os obstáculos, a abrir caminhos e a elevar-nos acima do estreito círculo onde outros miseravelmente se debatem! Para ti, os palcos nada mais são que palcos, e os papéis, o que para um escolar é sua tarefa! Vês o público como ele mesmo se imagina ser nos dias de trabalho. Pois, para ti, tanto faz estar sentado atrás de uma escrivaninha, debruçado sobre livros quadriculados, registrando contribuições ou usurpando as diferenças. Não sentes esse todo a arder coeso, que só o espírito descobre, concebe e realiza; não sentes que lateja nos homens uma centelha melhor que, não encontrando alento nem ânimo, é soterrada pelas cinzas das necessidades quotidianas e da indiferença, e, ainda assim, por mais tarde que seja, nunca é abafada. Não sentes em tua alma força alguma para avivá-la, nem em teu coração a riqueza necessária para alimentar aquilo que despertaste. A

²¹² Id. *Ibidem*. Livro I, capítulo 14, p. 67 (Ed. bras.).

fome te impele, os transtornos te são adversos e não consegues compreender que em qualquer condição social espreitam esses inimigos, que só a alegria e a serenidade podem vencer. Fazes bem em aspirar aos limites de uma ocupação vulgar, pois como poderias desempenhar com acerto alguma outra que exigisse gênio e coragem? *Transfere teu modo de pensar a um soldado, um estadista ou um eclesiástico e, com justíssima razão, também eles poderão queixar-se de sua situação indigente.* Sim, e não há também homens que, privados de tal forma de sentimento da vida, chegam a considerar toda a vida e a própria natureza dos mortais um nada, uma existência atormentada, semelhante ao pó? Se se movessem vivamente em tua alma as imagens de homens laboriosos, se aquecesse teu peito um fogo compassivo, se se propagasse por todo teu ser esta inclinação que emana do mais profundo, se fosse agradável ouvir os sons de tua garganta, as palavras de teus lábios, se te sentisses forte o bastante em ti mesmo... e certamente procurarias lugar e ocasião de poder sentir-te também nos outros!²¹³

No Livro III, Wilhelm Meister ao partir em uma viagem de negócios, reencontrou Melina, tempos depois, casado e devotado ao teatro, de tal forma que conseguiu convencer Meister a lhe conceder um empréstimo para recuperar um velho figurino de uma companhia falida que o havia perdido por penhor. Este fato, acrescido do convite do conde para uma apresentação na corte, levou Wilhelm Meister, que tinha se afastado do teatro em decorrência da traição de Mariane, a reaproximar-se da arte teatral e retomar o processo de formação pela via artística.

O reingresso do protagonista na atividade teatral abria a possibilidade que Goethe denominava como entrada de Wilhelm Meister no “grande mundo” [*große Welt*]²¹⁴, ou seja, a Corte. Este episódio era descrito como a expectativa do protagonista viver a realização da obra questionada por ele mesmo anteriormente:

— Tens trabalhado até o momento — dizia 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

²¹³ No original: “Gib einem Soldaten, einem Staatsmanne, einem Geistlichen deine Gesinnungen, und mit ebensoviele Recht wird er sich über das Kümmerliche seines Standes beschweren können”. GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Livro I, capítulo 14. p. 56. (p. 68-69 Ed. bras. – grifo nosso) Esta frase nos remete ao *uso público da razão* kantiano. Diferente do que Wilhelm Meister diz, Kant ao mencionar quase os mesmos exemplares, afirma que o soldado, o eclesiástico e o professor, no exercício privado da razão, ou seja, no exercício de seu ofício, não devem expor suas idéias ou queixar-se de sua situação para o ouvinte privado e imediato, no entanto, podem fazer, por escrito, suas críticas para um público mais amplo e esclarecido.

²¹⁴ Assim como o termo “*grand monde*” francês, “*große Welt*” é utilizado para referir-se à Corte e ao círculo aristocrático.

vincular este prazer a minhas alegrias anteriores e fazer maior minha esperança no futuro²¹⁵.

No entanto, todo o trabalho de Wilhelm pouco atraía a atenção do seu público “ainda que o príncipe, sentado em sua poltrona, tivesse assistido às primeiras apresentações, com a máxima retidão, do início ao fim, aos poucos parecia eximir-se daquilo de modo discreto”²¹⁶. Fato que frustrou a expectativa do protagonista-poeta, pois, segundo o narrador, aqueles que ele considerava nas conversas os mais compreensivos não passavam senão alguns momentos fugidios na sala de teatro, permanecendo na maior parte do tempo na ante-sala, falando, jogando ou realizando tarefas administrativas. Não havia os aplausos desejados por Meister. Fato já pressagiado pela pequena personagem Mignon quando disse: “Querido pai, fica também longe dos palcos!” [*Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern!*]²¹⁷. O desinteresse dos nobres era explicado por dois viés de predileção, a do príncipe que mostrava uma “inclinação exclusiva pelo teatro francês”²¹⁸, Racine em particular, e dos demais nobres que “tinham uma predileção pelos monstros da cena inglesa”²¹⁹.

²¹⁵ No original: “Mit großer Sorgfalt nahm darauf Wilhelm das Stück vor, womit er seinen Eintritt in die große Welt machen sollte. ‘Du hast’, sagte er, ‘bisher im stillen für dich gearbeitet, nur von einzelnen Freunden Beifall erhalten; du hast eine Zeitlang ganz an deinem Talente verzweifelt, und du mußt immer noch in Sorgen sein, ob du denn auch auf dem rechten Wege bist und ob du soviel Talent als Neigung zum Theater hast. Vor den Ohren solcher geübten Kenner, im Kabinette, wo keine Illusion stattfindet, ist der Versuch weit gefährlicher als anderwärts, und ich möchte doch auch nicht gerne zurückbleiben, diesen Genuß an meine vorigen Freuden knüpfen und die Hoffnung auf die Zukunft erweitern”’. GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 5. p. 169. Ainda sobre a questão autoral, Goethe acrescenta que o personagem ocupou-se de algumas peças e leu-as com a máxima atenção, corrigindo, recitando em voz alta para estar fluente tanto nas palavras quanto na dicção, e guardou no bolso aquela que havia mais praticado e com a qual acreditava conquistar as mais altas honras.

²¹⁶ No original: “Denn obgleich der Prinz die ersten Vorstellungen von Anfange bis zu Ende auf seinem Sessel sitzend mit der größten Gewissenhaftigkeit abwartete, so schien er sich doch nach und nach auf eine gute Weise davon zu dispensieren. Id. *Ibidem.* p. 181 (Ed. alemã) e p. 179 (Ed. bras.).

²¹⁷ Id. *Ibidem.* p. 178 (Ed. alemã) e p. 176 (Ed. bras.).

²¹⁸ No original: “der Prinz eine ausschließende Neigung für das französische Theater habe”. GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 8. p. 182 (Ed. alemã) e p. 180 (Ed. bras.). No parágrafo seguinte, Goethe diz que “a arte de nossos atores não era muito observada nem admirada” [*die Kunst unsrer Schauspieler nicht auf das beste bemerkt und bewundert, so waren dagegen ihre Personen den Zuschauern und Zuschauerinnen nicht völlig gleichgültig*].

²¹⁹ No original: “den Ungeheuern der englischen Bühne”. Id. *Ibidem.* Livro II, capítulo 8. p. 182. A expressão “monstros da cena inglesa” se refere aos “monstres brillants de Shakespeare”, crítica de Voltaire a Shakespeare. Crítica também compartilhada por Frederico, o Grande, que se refere “às abomináveis peças de Shakespeare”. O problema da recepção de Shakespeare e da sua assimilação pelo teatro nacional foi objeto de crítica contra o próprio Goethe. Segundo Rosenfeld, Frederico II “de modo algum aprovou este estouro bárbaro, em boa parte consequência do influxo avassalador de Shakespeare, cuja arte, ainda não totalmente assimilada, era interpretada pelos adeptos do movimento no sentido de uma explosão primitiva do gênio popular. ‘Voilà, escreveu o crítico real, voilà um Götz Von Berlichingen qui parai sur la scène, imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises, et le parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtantes platitudes’. Apaixonado da cultura francesa, como se verifica pela própria citação na língua original, o rei prussiano evidentemente não podia admitir o ‘gosto inglês’”. ROSENFELD. *Op. cit.* p. 49-50.

1.2. Shakespeare e o Teatro alemão

A pergunta de Jarno — “Então o senhor nunca assistiu a uma peça de Shakespeare?”²²⁰ — feita a Wilhelm Meister iria abrir nos *Anos de aprendizado* o que James Joyce chamou de “páginas sem preço” em que Goethe comenta Shakespeare, ou melhor, “um grande poeta sobre um grande poeta irmão”²²¹.

A resposta negativa de Wilhelm expôs não apenas sua ignorância e experiência anteriormente frustrada com o teatro, como também o comentário crítico da época quanto à monstruosidade shakespeariana:

— 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 [*seltsame Ungeheuer*], que parecem ultrapassar qualquer verossimilhança, quaisquer conveniências²²².

A questão de Jarno não era sem propósito, pois além deste personagem agir como um oculto preceptor²²³, o autor inglês seria uma importante influência constitutiva na formação da personalidade de Wilhelm Meister, bem como do contexto alemão que se via na contingência “entre o nacionalismo nascente e o universalismo”²²⁴.

No segundo capítulo do Livro IV, Goethe deixa clara a relação entre o nome de seu protagonista e o nome do “brilhante criador de monstros” ao escrever que seu “amigo Shakespeare, a quem com grande prazer reconhecia também como seu

²²⁰ No original “Haben Sie denn niemals ein Stück von Shakespearen gesehen?”. Id Ibidem. Livro II, capítulo 8. p. 185 e 183 (Ed. bras.).

²²¹ JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução Antonio Houaiss. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. p. 209. No original: “And we have, have we not, those priceless pages of Wilhelm Meister? A great poet on a great brother poet”. Shakespeare não era caro apenas a Goethe e Lessing no contexto alemão, para Schlegel, o drama inglês representaria o apogeu e o fim do segundo ciclo de modernos (o primeiro seria Dante), seguido de dois séculos de decadência recuperados a partir do século XVIII. “Goethe seria então dentro da visão schelegeliana a aurora na história da modernidade”. KESTLER, I. M. F. *O Período da Arte (Kunstperiode): Convergências entre o Classicismo e a Primeira Fase do Romantismo Alemão*. p. 7.

²²² GOETHE. *Op. cit.* p. 183. Já o velho Goethe, das *Conversações com Eckermann*, afirmou que havia aplicado cinquenta anos a estudar a língua e literatura inglesa, de modo que conhecia bem seus escritores, a vida e a organização social inglesa.

²²³ No capítulo 11 do Livro III, Jarno faz um obscuro convite: “Encontro-o em digna companhia; siga os conselhos de seu amigo e realiza ao mesmo tempo os desejos de um desconhecido que tem pelo senhor um cordial interesse”. Neste mesmo capítulo, Wilhelm desconfia que Jarno era um recrutador do exército. Só mais adiante descobrirá que Jarno faz parte de uma seita secreta, a Sociedade da Torre.

²²⁴ ROSENFELD. *Op. cit.* p. 28

padrinho, regozijando-se por chamar-se também Wilhelm”²²⁵. Portanto não era gratuito que no romance goetheano o nome do protagonista, enquanto primeiro elemento que forma a identidade do personagem tenha vínculo direto com o primeiro nome de Shakespeare e o sobrenome do protagonista venha a significar mestre [*Meister*]²²⁶.

As páginas sem preço às quais Joyce se referia, prestavam uma reverência no interior da obra de Goethe à maestria shakespeariana, identificado como grande mestre artista, no momento alto das aspirações e projetos artísticos do romance, do aprendizado artístico e da formação da personalidade do protagonista²²⁷. Goethe mencionara um príncipe de Shakespeare que, durante certo período, freqüentou uma sociedade medíocre e má e, a despeito de sua nobre natureza, deleitou-se com a rudeza, falta de decoro e frivolidade de tipos em tudo sensuais. Esta leitura, segundo o autor, era extremamente oportuna para Wilhelm comparar sua situação atual, “o que lhe tornava extraordinariamente fácil a ilusão sobre si próprio, para a qual sentia uma inclinação quase invencível”²²⁸. Além disso, Wilhelm Meister demonstrava “a mais viva esperança de que aquelas excelentes peças haveriam de marcar época na Alemanha”²²⁹. Contudo, esta reverência não se resume apenas aos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*.

Shakespeare já fora objeto de um ensaio goetheano, *Zum Schakespears Tag*, de 1771²³⁰. Neste ensaio, os coveiros de Hamlet ainda ressoavam na caixa craniana do

²²⁵ No original: “Sein Freund Shakespeare, denn er mit großer Freude auch als seinen Paten anerkannte und sich nur um so lieber Wilhelm nennen ließ (...)”. GOETHE *Op. cit.* Livro IV, capítulo 2. p. 217 (Ed. alemã) e p. 211 (Ed. bras.).

²²⁶ A respeito dos nomes, Citati comenta que no espaço-tempo ideais da obra goetheana circulam criaturas humanas sem nome nem sobrenome. “Se Goethe relembra o sobrenome de Norberg, de Melina e do marquês Cipriani, o de Meister é simbólico e o da família de Natalie e de Lothario não está registrado em nenhum dicionário de genealogia. A ‘bela alma’, o ‘tio’, o ‘barão’ e a ‘baronesa’, o ‘abade’, o ‘conde’ e a ‘condessa’ não têm sequer um nome: os nomes de Narziss, de Philo, de Philine são alegorias morais evidentes, os de Serlo e Jarno parecem siglas extravagantes. Goethe diverte-se negando a seus personagens a marca mais segura e modesta da identidade pessoal: o rótulo que nos faz existir nos registros do estado civil e nos acolhe, como protagonistas ou figurantes, nas fileiras da sociedade e da história”. CITATI. *Goethe*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, 146-147.

²²⁷ Marcuse comenta que a influência de Shakespeare sobre Meister faz com este se dê conta do fato que o verdadeiro artista deve ter percorrido toda a riqueza do ser, para ter a possibilidade de criar, em geral, personagens eternamente vivos e vitais. Cf. MARCUSE. *Op. cit.* p. 76.

²²⁸ No original: “Höchst willkommen war ihm das Ideal, womit er seinen gegenwärtigen Zustand vergleichen konnte, und der Selbstbetrug, wozu er eine fast unüberwindliche Neigung spürte, ward ihm dadurch außerordentlich erleichtert”. GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 2, p. 217 (Ed. alemã) e 211-212 (Ed. bras.).

²²⁹ No original: “Nun mußte sich bei Wilhelms Vorliebe für Shakespearen das Gespräch notwendig auf diesen Schriftsteller lenken. Er zeigte die lebhafteste Hoffnung auf die Epoche, welche diese vortrefflichen Stücke in Deutschland”. GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 13. p. 253 (Ed. alemã) e p. 242 (Ed. bras.).

²³⁰ GOETHE, *Para o dia de Shakespeare*. IN: Escritos sobre Literatura. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008. Segundo Kohlschmidt, Shakespeare tornou-se para a geração de Goethe o caso exemplar da liberdade divina do gênio criador. “Eles se consideram, daí por diante, como libertos das leis de um Aristóteles, Opitz, Boileau, Gottsched. A solução encontrada pelo *Sturm und Drang*

jovem Goethe²³¹. No início do texto, o Goethe trata da humana esperança de permanência por conta da brevidade da vida em que o homem se cansa de tudo antes de se cansar de viver, mas que acaba por fim “indo parar numa cova que Deus sabe quem cavou, e não vale mais nada”²³². Debalde a preocupação com aqueles que exercem a profissão de Adão e constroem as casas mais sólidas porque duram até o dia do Juízo Final²³³, Goethe mencionava a morte porque esta sepulta o *eu*. E este *eu*, o autor atribui estatuto ontológico e epistemológico: “Eu sou tudo para mim, que só através de mim conheço tudo”²³⁴. Segundo Goethe, este é o grito de cada um que tem consciência de si, passos pela vida, uma preparação para o caminho interminável à frente. Mas qual caminho? — podemos perguntar já que estamos a tratar do momento em que está “tudo descarnado?”²³⁵ — Goethe não estabelece uma finalidade. O caminho é uma metáfora para falar da trajetória de cada um, ou melhor, do passo que cada um em sua medida estabelece um com seus passos principesco de mil pés, outro com passos de gigante. Toda esta metáfora era para aquele dia honrar a memória do grande caminhante [*größten Wandrers*]: Shakespeare.

Antes de narrar sua experiência shakespeariana, o jovem Goethe pediu para que os leitores não esperassem que ele escrevesse muito e ordenadamente. Este arroubo nos demonstra o quanto o autor inglês comoveu nosso autor alemão. Toda a reflexão de Goethe, segundo ele, se dava por esclarecimento, pressentimento e percepção:

alemão para a *Querelle des Anciens et des Modernes*, apresenta-se na imagem que os jovens Goethe e Herder têm de Shakespeare. Sonho, paixão, magia, loucura, pensamentos de morte e noite, e, acima de tudo, a inclinação para o ridículo e grotesco – eis o que desta maneira se legitima como sendo a tarefa e o sentido de uma arte moderna e independente. Os *Stürmer und Dränger* não hesitarão em pôr isto em prática, principalmente na lírica e no drama”. KOHLSCHMIDT. *Sturm und Drang*. IN: BÖSCH. História da Literatura Alemã. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 229.

²³¹ Na cena I do Quinto Ato, Hamlet se choca com o modo de como o coveiro trabalha, cantando enquanto cavava, atirando de lado um crânio encontrado. Hamlet: “*That skull had a tongue in it, and could sing once: how the knave jowls it to the ground, as if it were Cain's jaw-bone, that did the first murder! It might be the pate of a politician, which this ass now o'er-reaches; one that would circumvent God, might it not?*”. Na tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes: “Aquele crânio tinha uma língua e podia outrora cantar. Como esse patife o atira no chão, como se fosse a queixada com que Caim cometeu o primeiro assassinato! Talvez seja o crânio de um político, o que esse bruto está manuseando agora; quem sabe mesmo se de um intrigante que pretendia enganar o próprio Deus? [...] E agora está em poder do Senhor Verme, descarnada a boca e batido o crânio pela enxada do coveiro. SHAKESPEARE. *Hamlet*. IN: Tragédias. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 304.

²³² GOETHE. *Para o dia de Shakespeare*. IN: Escritos sobre Literatura. p. 31.

²³³ Havia uma antiga canção germânica do século XV que assim cantava: *Da Adam reüttet und Eva span / Wer was die Zeit ein Edelman?* (Quando Adão cavava e Eva fiava / Onde então o fidalgo estava?). Cf. BURKE. *Cultura Popular na Idade Moderana: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 88.

²³⁴ GOETHE. *Para o dia de Shakespeare*. IN: Escritos sobre Literatura. p. 31.

²³⁵ SHAKESPEARE. *Hamlet*. p. 309.

E por agora pensei pouco sobre Shakespeare; quando muito presentei, percebi, e isso é o máximo a que pude chegar. 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 um 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. [*alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen*]. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio atento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei²³⁶.

A leitura de Shakespeare foi fecunda [*haben wir den Keim in uns*], fez com que Goethe saísse da caverna e rompesse com o teatro tradicional, ou seja, com a unidade da ação e do tempo. Nos bastidores desta ruptura com o modelo trágico grego, se constituía uma crítica ao teatro francês de estrutura clássica:

Quanto ao teatro grego, que os franceses tomavam como modelo, segundo suas qualidades internas e externas era mais fácil que um marquês pudesse imitar Alcebiades do que seria possível a Corneille seguir Sófocles²³⁷.

Adiante Goethe seria ainda mais irônico e contundente quando dizia: “francesinho, o que você quer com a armadura grega, ela é muito grande e muito pesada para você. [...] Além disso, todas as peças trágicas francesas são paródias de si mesmas”²³⁸. Portanto, Goethe deixava claro quais eram seus adversários naquele momento. Neste texto, em que Goethe classifica as peças francesas como “entediadas” [*langweilig*] “e que são tão semelhantes entre si como sapatos” [*und daß sie einander ähnlich sind wie Schuhe*]²³⁹. Shakespeare trouxe para o teatro os grandes acontecimentos do Estado, elevou a arte teatral para o nível mais alto, o que o torna pouco alcançável pelos olhares e difícil de ser visto, quanto mais ultrapassado.

O tom do escrito goetheano de 1771, por vir do “coração” [*Herz*] de seu autor, esboça consigo, carinho e humildade de “poeta irmão”, para citarmos Joyce novamente, principalmente quando Goethe assim se dirige:

Shakespeare, meu amigo, se você ainda estivesse entre nós, eu não poderia viver na companhia de mais ninguém, e como gostaria de representar o papel secundário de um Pílates, quando você fosse

²³⁶ GOETHE. *Para o dia de Shakespeare*. IN: Escritos sobre Literatura. p. 32.

²³⁷ Id. Ibidem. p. 33. No original: “Das griechische Theater, das die Franzosen zum Muster nahmen, war nach innerer und äußerer Beschaffenheit, so, daß eher ein Marquis den Alkibiades nachahmen könnte, als es Corneillen dem Sophokles zu folgen möglich wär”.

²³⁸ Id. Ibidem. p. 33. No original: “Französchchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer. Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst”.

²³⁹ Id. Ibidem. p. 34.

Orestes, mais do que a pessoa honrada de um alto sacerdote no templo de Delfos²⁴⁰.

No elogio de Goethe, o teatro shakespeariano é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante dos nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. Este elogio surgiu como a porta de entrada para uma crítica a um filósofo em particular. Antes disso, Goethe comentou que as tramas shakespearianas não eram meras tramas teatrais, todas as peças “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”²⁴¹. Deste modo, o autor trouxe a contradição do eu e do todo, da particularidade e liberdade individual em contraste com o dever social. Goethe não tinha nenhuma ilusão quando afirmou que “o nosso gosto deteriorado ofusca de tal modo os olhos que quase precisamos de uma nova Criação, para sairmos desta obscuridade”²⁴². Sua crítica tinha como endereço todos os “franceses e alemães contagiados, como Wieland” [*Alle Franzosen und angesteckte Deutsche, sogar Wieland*]²⁴³. Entretanto, a pena de Goethe tinha como alvo principal e, portanto, foi mais incisiva com Voltaire, que foi atacado pelo autor do ensaio por sempre ter feito “profissão difamando todas as majestades” [*Voltaire, der von jeher Profession machte, alle Majestäten zu lästern*]²⁴⁴. Goethe comparou Voltaire ao personagem Tersites da Ilíada que foi o pior e o mais feio dos gregos, castigado por Odisseu devido à sua covardia. Goethe ao dar este exemplo,

²⁴⁰ GOETHE. *Para o dia de Shakespeare*. p. 34. No original: “Schäkespear, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgend leben als mit dir, wie gern wollt ich die Nebenrolle eines Pylades spielen, wenn du Orest wärest, lieber als die geehrwürdige Person eines Oberpriesters im Tempel zu Delphos”.

²⁴¹ Id. Ibidem. p. 34-35. No original: “Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die präntendierte Freiheit unsres [188] Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt”.

²⁴² Id. Ibidem. p. 35. No original: “Unser verdorbner Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln”.

²⁴³ Id. Ibidem. p.35. Em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, Wieland é mencionado como o tradutor de Shakespeare no qual Wilhelm Meister teve seu primeiro contato com a obra do autor inglês. Embora reconheça como engenhoso o trabalho de Wieland, o protagonista goetheano, para sua montagem do *Hamlet*, se dedica a traduzir para acrescentar o que fora omitido, conseguindo ter um exemplar completo. Cf. GOETHE. *Op. cit.* p. 292 (edição brasileira). Ainda sobre o tema da tradução, Rosenfeld menciona que a tradução de Shakespeare feita por Schlegel superou todas as traduções alemãs anteriores. “Semelhante realização se tornou possível graças ao desenvolvimento extraordinário que a língua literária alemã fizera nas décadas precedentes. Deve-se a Schlegel, em certa medida, que o espírito alemão se apropriou de Shakespeare como se fosse autor genuinamente alemão”. ROSENFELD. *Op. cit.* p. 61.

²⁴⁴ GOETHE, *Para o dia de Shakespeare*. IN: Escritos sobre Literatura. p. 35.

recorre à violência literária ao escrever que se fosse Ulisses, iria contorcer as costas de Voltaire sob seu cetro²⁴⁵.

Goethe finalizou sua crítica de forma contundente ao afirmar que a “maioria desses senhores ainda esbarra num problema de caráter” [*Die meisten von diesen Herren stoßen auch besonders an seinen Charakteren an.*]²⁴⁶. Para Goethe, de modo diverso ao de Voltaire comparado a Tersites, Shakespeare rivaliza com Prometeu por imitar seu modo de formar os homens passo a passo, numa grandeza colossal.

Podemos encontrar crítica semelhante deste mesmo contexto nas memórias de Goethe, *Poesia e Verdade*, [*Dichtung und Wahrheit*] quando o autor se recordou da juventude e do grupo universitário do qual participava, que fazia críticas aos franceses pela a falta de gosto e por sua literatura envelhecida e aristocrática. Voltaire não escapava a esta crítica e era apontado como o principal representante e responsável por estas características criticadas. Neste escrito também há uma exaltação da obra de Shakespeare, que são transcritas por Goethe nas palavras do Primo Miguel:

E esse mesmo Voltaire, a maravilha do seu tempo, estava agora envelhecido como a literatura que ele vivificara e dominara durante quase um século. [...] A literatura francesa era, pois, velha e aristocrática em si mesma e por Voltaire. Acrescentamos ainda algumas reflexões sobre esse homem notável. Uma vida ativa e derramada, a política, a riqueza, relações com os dominadores do mundo a fim de dominá-los, por sua vez, mediante essas relações: tais haviam sido, desde a juventude, os objetos dos sonhos e dos esforços de Voltaire. É raro que um homem se submeta a tão grande dependência para ser independente. Voltaire conseguiu subjugar os próprios espíritos: tornou-se o senhor de sua nação. Debalde os seus adversários lhe fizeram guerra com medíocre talento e um ódio prodigioso: não havia farpas que o atingissem. É verdade que ele jamais conseguiu ganhar o favor da corte, mas, em compensação, monarcas estrangeiros foram seus tributários: a grande Catarina e o grande Frederico, Gustavo da Suécia, Cristiano da Dinamarca, Poniatowski da Polônia, Henrique da Prússia, Carlos de Brunswick, reconheceram-se seus vassallos; até papas tentaram amansá-lo com alguma condescendência. Se José II se conservou afastado dele, isso não lhe fez muita honra, pois os seus empreendimentos não teriam tido pior fim se, com a sua bela inteligência e os seus nobres sentimentos, ele fosse um pouco mais fino e melhor apreciador do espírito²⁴⁷.

²⁴⁵ Cf. Id. *Ibidem*. p. 35. Esta imagem adquire, além da violência contida nela, significado político se pensar que o cetro é um bastão do monarca que é uma insígnia do poder soberano e representa a força de sua autoridade.

²⁴⁶ Id. *Ibidem*. p. 35.

²⁴⁷ GOETHE. *Poesia e Verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 377.

Neste mesmo texto, o autor também criticou Rousseau que havia encantado sua geração, mas, quando se leva em consideração a sua vida e o seu destino de viver desconhecido e esquecido em Paris, via-se que era em recompensa por tudo o que Rousseau produzira em sua existência. Diderot também foi descartado, embora tivesse afinidade com a juventude germânica, pois “tudo que lhe censuram os franceses ele se mostra um verdadeiro alemão”, mas seu ponto de vista era demasiado elevado e seu horizonte excessivamente vasto. Além de Voltaire, Rousseau e Diderot, o *Sistema da Natureza* de Holbach também foi criticado²⁴⁸. Segundo Primo Miguel, todas as coisas sábias e loucas, verdadeiras e semiverdadeiras, agiam sobre eles e contribuía para confundir suas idéias, pois eles seguiam ao acaso caminhos desviados e tortuosos, e assim se preparava uma revolução literária alemã da qual foram testemunha e para a qual, conscientes ou não, voluntária ou involuntariamente, trabalharam de maneira irresistível. A consequência deste movimento foi a ruptura com os franceses e a adoção alemã de Shakespeare.

Foi assim que, na fronteira da França, fomos de repente libertados e desembarçados do espírito francês. A maneira de viver de nossos vizinhos nos parecia excessivamente imobilizada e aristocrática; sua poesia era fria, sua crítica negativa, sua filosofia abstrusa e contudo insuficiente; de modo que estávamos a ponto de nos abandonar, pelo menos a título de experiência, à natureza inculta, se uma outra influência não nos tivesse há muito preparado para concepções filosóficas e prazeres intelectuais mais elevados, mais livres, e não menos verdadeiros do que poéticos; e não houvesse exercido sobre nós uma autoridade, a princípio moderada e secreta, mas depois cada vez mais enérgica e manifesta.

É quase escusado dizer que se trata aqui de Shakespeare; e, após esta declaração, todos os desenvolvimentos são inúteis. Shakespeare é admirado pelos alemães mais do que pelos outros povos; mais, talvez, que pelos seus próprios compatriotas. Encontrou entre nós, em abundância, a justiça, a equidade e as deferências que negamos uns aos outros. Homens eminentes dedicaram-se a apresentar o seu gênio sob a mais favorável das luzes, e eu sempre subescrevi de bom grado o que se disse em sua honra, em seu louvor e mesmo em sua defesa²⁴⁹.

²⁴⁸ “Os livros proibidos, condenados à chama, que então faziam tanto ruído, não tinham nenhum efeito sobre nós. Limitar-me-ei a citar o *Sistema da Natureza*, que abrimos por curiosidade. Não compreendemos como um livro daqueles podia ser perigoso. Pareceu-nos tão pálido, tão tenebroso, tão cadavérico, que mal podíamos suportar-lhe a vista e ele nos causava horror como um fantasma. O autor julga recomendar o seu livro asseverando no prefácio que, velho e esgotado, a ponto de baixar à sepultura, que anunciar a verdade aos seus contemporâneos e à posteridade. Isso nos provocava riso, pois julgávamos ter observado que os velhos não estimam propriamente, neste mundo, nada do que ele possui de amável e bom”. GOETHE. *Poesia e Verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p. 378-379.

²⁴⁹ GOETHE. *Op. cit.* p. 380.

Este mesmo entusiasmo que lemos acima e no escrito *Para o dia de Shakespeare* também pode ser lido em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. O projeto, esboçado vinte anos antes, no fragmento *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (A Missão Teatral de Wilhelm Meister), tinha como objetivo uma profunda análise do *Hamlet* que se propunha a “descrever a evolução de um Hamlet moderno para uma vida útil e ativa”²⁵⁰.

A poesia shakespeariana abria para o protagonista do romance de Goethe um mundo novo²⁵¹. No capítulo 11 do Livro III, Goethe escreve que bastou a leitura de poucas peças de Shakespeare para que um efeito tão forte fosse produzido a ponto do protagonista não se sentir em condições de continuar lendo. “Toda sua alma estava tomada de uma grande comoção” [*Seine ganze Seele geriet in Bewegung*]²⁵². Em agradecimento ao personagem Jarno, quem o apresentou o repertório shakespeariano e depois classificou o autor inglês como o mais extraordinário e admirável de todos os escritores, Wilhelm não só concordou como o comentário como acrescentou, em tom de arrebatamento:

não 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. 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. Estou admirado de sua força e delicadeza, de sua violência e serenidade, e ao mesmo tempo tão desconcertado, que espero ansioso o momento em que me encontrarei num estado melhor que me permitirá a leitura²⁵³.

Na obra *Conversações com Eckermann*, Goethe faz comentário semelhante ao dizer o quanto o impressiona até certo ponto a contemplação das cenas e, apenas por elas, é possível avaliar a magnitude e a grandeza de Shakespeare. “Nenhuma situação da vida humana deixou ele de representar e de exprimir. E tudo isso com leveza e

²⁵⁰ CARPEAUX. *Op. cit.* p. 81.

²⁵¹ GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Livro IV, capítulo 1. p.208 (Ed. bras.). No original: “die Shakespearische Dichtung hatte ihm eine neue Welt eröffnet”. p. 214.

²⁵² Uma tradução mais literal e um tanto hegeliana de nossa parte diria que a alma do nosso protagonista estaria em movimento. GOETHE *Op. cit.* Livro III, capítulo 11. p. 198 (Ed. alemã) e p. 194 (Ed. bras.).

²⁵³ GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 11. p. 194 (Ed. bras.).

espontaneidade! Não é possível discorrer sobre Shakespeare, porquanto nada bastaria para render justiça a seu gênio”²⁵⁴.

Outra importante influência shakespeariana nos *Anos de Aprendizado* pode ser encontrada na personagem Aurelie²⁵⁵. É interessante como o autor alemão flerta com o autor inglês, ao aproximar o drama pessoal de Aurelie ao de Ofélia. Tal aproximação não se configurou apenas por Aurelie ser a atriz que interpretaria Ofélia no *Hamlet*, se realizava na medida em que a atriz revelava, mais que uma empatia ou afinidade por semelhança de temperamento com a personagem shakespeariana. Aurelie aproximava a própria trajetória pessoal à história de Ofélia de tal forma que se evidenciam traços de personalidade e de desventura amorosa similar aos da personagem suicida²⁵⁶.

No sexto capítulo do Livro V, Aurelie diz: “Só uma coisa, infelizmente, eu sei: não há de me abandonar o sentimento que faz Ofélia perder a cabeça”²⁵⁷. Mais adiante, no décimo sexto capítulo do Livro V, Aurelie após anunciar que: “Não tardarão em levar-me nua para onde os aplausos não alcançam nossos ouvidos”²⁵⁸. — saiu propositalmente devagar em meio à noite fria e chuvosa sem qualquer agasalho, absorvendo o frio que a levou à morte²⁵⁹.

Ainda no capítulo 14 do Livro IV, há uma seqüência de diálogos entre Wilhelm e Aurelie que aproximam muito a história e o temperamento das personagens femininas:

— O senhor ainda nos deve muitas coisas acerca de *Hamlet*; não quero parecer precipitada [...] mas, ainda assim me diga o que pensa de Ofélia.

²⁵⁴ ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004. p. 135. Lukács diz que para Goethe, Shakespeare é “um grande educador para a humanidade e personalidade totalmente desenvolvidas; seus dramas são, para ele, modelos do modo como o desenvolvimento da personalidade atingiu a plenitude nos grandes períodos do humanismo e de como esse desenvolvimento deveria se completar no presente”. LUKÁCS, Georg. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (Apêndice). Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 583.

²⁵⁵ Nas *Conversações com Eckermann* (p.135), Goethe diz que há em seu Wilhelm Meister alguns leves traços tirados aqui e ali da obra de Shakespeare. Embora o autor diga que isso “não tem muita importância”, aqui notamos traços significativos de semelhança entre Aurelie e Ofélia. Além disso, Aurelie novamente traria para pauta central a questão da arte e nação.

²⁵⁶ Das várias passagens, destacamos o início do capítulo 16, do Livro IV, em que Aurelie sugere que Ofélia, ao invés de cantar “grotescas sandices” [lüsterne Albernheiten], cantasse algumas “baladas melancólicas” [melancholischen Balladen] (p. 265 e 253). Ela questionara a ambiguidade, loucura e lascívia na boca de uma nobre mulher [in dem Munde dieses edlen Mädchens] como Ofélia. Esta, como as demais, era mais uma forma de Aurelie aproximar sua experiência pessoal e estado emocional ao da personagem shakespeariana.

²⁵⁷ No original: “Nur eins weiß ich leider: das Gefühl, das Ophelien den Kopf verrückt, wird mich nicht verlassen”. GOETHE. *Op. cit.* p. 319 (Ed. alemã) e p. 299 (Ed. Bras.).

²⁵⁸ No original: “Man wird mich bald nackt dahin tragen, wo kein Beifall mehr zu unsern Ohren kommt!” Id. *Ibidem.* p. 370 (Ed. alemã) e p.343 (Ed. bras.).

²⁵⁹ A morte de Aurelie se assemelha à autodestruição do artista encontrada no Werther.

— Não há muito o que dizer a respeito dela — replicou Wilhelm —, pois bastam uns poucos traços magistrais para definir seu caráter. Move-se todo seu ser numa doce e madura sensualidade. Sua afeição pelo príncipe, à mão de quem podia ela pretender, brota a tal ponto da fonte, abandona-se seu coração de tal modo a seus desejos, que tanto seu pai quanto seu irmão ficam temerosos, e ambos a previnem, franca e indiscretamente, contra o perigo. O decoro, assim como a discreta flor que traz em seu colo, não é capaz de ocultar as palpitações de seu coração, transformando-se, isto sim, num traidor de tão ligeiras palpitações. Sua imaginação está contaminada, sua reserva silenciosa respira um amável desejo, e enquanto a complacente deusa Ocasião vier sacudir a pequena árvore, o fruto tombará sem demora.

— E assim — disse Aurelie —, quando se vê abandonada, repudiada e rejeitada, quando na alma de seu desvairado amante o mais elevado vem ocupar o lugar do mais baixo, e em vez do doce cálice de amor ele estende a taça do sofrimento...

— Seu coração se rompe — exclamou Wilhelm —, despedaça-se todo o arcabouço de sua vida, irrompe-lhe a morte do pai, e o belo edifício vem abaixo, de uma só vez.²⁶⁰

As palavras de Wilhelm comoveram Aurelie, embora neste diálogo ele estivesse voltado para a interpretação da obra de arte, para sua coerência e perfeição, a ponto de não suspeitar que sua interlocutora sofresse de forma profunda e particular com as imagens dramáticas da desventura de Ofélia. Aurelie, aos prantos, estava prestes a contar sua desventura, porém ambos foram interrompidos por Serlo (irmão de Aurelie) e Philine. Wilhelm tomou conhecimento da desventura de Aurelie por meio da versão de Philine.

Aurelie teve uma infeliz aventura amorosa com um aristocrata e corria pela casa a história de que um menino de três anos seria fruto desta relação. Aurelie fora abandonada, isso explicava o fato de ela estar fora de si e inconsolável. Em saboroso tom leviano e de escárnio, Philine, com sua vulgaridade e encanto plebeu, tão distinto do comportamento digno e reservado de uma cortesã, deu especial sabor ao texto a ponto dela chamar a Aurelie de “A doida” [*Die Närrin*] e contar que Serlo colecionava conquistas amorosas como uma bailarina, uma “atrizinha de quem é íntimo” [*ein Aktrichchen, mit der er vertraut ist*], além de outras mulheres que cortejava na cidade, até ela figurava também na lista dele. Philine acrescentou, referindo-se a Aurelie: “Essa doida está enamorada de ti” [*die Erznärrin ist in dich verliebt*]²⁶¹ e depois de jurar ser verdade, assumiu a brincadeira, ao sugerir algo que nos faz recordar a *Quadrilha* do Drummond:

²⁶⁰ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 14. p. 245-246 (Ed. bras.).

²⁶¹ GOETHE. *Op. cit.* p. 247 (Ed. bras.).

— Ela corre atrás de seu infiel, tu corres atrás dela, eu atrás de ti, e o irmão atrás de mim. Se com isto não houver diversão para metade de um ano, então prefiro morrer no primeiro episódio que vier agregar-se a esse quádruplo romance²⁶².

A descrição de Aurelie por Philine não estava longe de ser real. A própria Aurelie convidou Wilhelm para participar de um combate que ela travava contra si mesma. Este combate teve o momento de maior enfrentamento quando Serlo, em meio ao debate que os três travavam em torno da montagem do *Hamlet*, se aproveitou da distração da irmã para furtar do quarto dela um objeto. Aurelie percebeu a investida do irmão e saltou sobre Serlo. Ambos lutaram até Meister os separar e assim se revelasse que o objeto em disputa se tratava de um punhal. Naquele momento, Serlo disse o quanto tinha ódio profundo de tais extravagâncias e um pensamento mais sério dessa natureza seria uma loucura, um brinquedo cortante e tão perigoso como àquele era prova de mau gosto. Aurelie chamou o punhal de seu melhor fiel amigo e, beijando-o, lhe pediu perdão pelo descuido. Deste modo, ela revelou sua tendência suicida ao referir-se ao irmão sobre o punhal:

— Como podes saber se, sob esta forma, não representa ele para mim um talismã precioso? Se não estará destinado a servir-me como conselheiro e ajuda nas horas mais difíceis? Tudo que parece perigoso, há de ser necessariamente nocivo?²⁶³

Depois desta cena, Aurelie voltou a discutir com Wilhelm a questão da vocação teatral dele, porém dando ênfase à sua própria relação com o mundo masculino que se formava em torno o palco como uma representação da nação:

Seu destino é de fato ser artista, não haverá de conservar por muito tempo essa obscuridade e inocência, que nada mais são que o belo envoltório a cobrir o recém-desabrochado botão; o infortúnio se dá quando rompemos cedo demais esse casulo. Sem dúvida, é bom que nem sempre conheçamos aqueles para quem trabalhamos. Oh, também eu já me vi em outra época nesse feliz estado, quando subi à cena com o mais elevado conceito de mim mesma e de minha nação. Que não eram, que não podiam ser os alemães, de acordo com minha imaginação. Eu falava a esta nação, erguida diante dela num pequeno tablado, que a separava de mim por uma fileira de lâmpadas, cujo brilho e cuja fumaça me impediam de distinguir com precisão os objetos à minha frente. Como era bem-vindo para mim o som dos aplausos que vinham do público! Com que reconhecimento aceitava o presente que tantas mãos em uníssono me ofertavam! Por muito tempo

²⁶² Id. Ibidem. p. 247. No original: “Sie läuft ihrem Ungetreuen, du ihr, ich dir und der Bruder mir nach. Wenn das nicht eine Lust auf ein halbes Jahr gibt, so will ich an der ersten Episode sterben, die sich zu diesem vierfach verschlungenen Romane hinzuwirft”. p. 259.

²⁶³ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 16. p. 254 (Ed. bras.).

me deixei embalar dessa maneira; assim como eu agia sobre o público, o público reagia sobre mim; tinha com ele um ótimo entendimento; acreditava sentir uma harmonia perfeita e a qualquer hora ter de me ver frente a frente com o mais nobre e o melhor da nação. Desgraçadamente, não era só a atriz que, com seus dotes naturais e sua arte, interessava aos aficionados por teatro, mas também traziam pretensões para com a mulher jovem e desenvolta. Davam-me a entender, sem nenhuma ambigüidade, que era meu dever compartilhar pessoalmente com eles as emoções que eu lhes despertava. Infelizmente aquela não era minha ocupação; desejava elevar seus espíritos, mas não tinha menor pretensão àquilo que eles chamavam seu coração; e, deste modo, acabaram por se tornar um fardo para mim todas as classes sociais, idades e caracteres, um após o outro, e nada me atormentava mais que não poder encerrar-me em meu quarto, como qualquer moça decente, e evitar assim muitos incômodos²⁶⁴.

Após mencionar todos os gêneros de homens que a cortejaram, Aurelie fez uma crítica, semelhante à de Lessing, à sua nação ao exclamar: “Nenhum alemão é capaz de afivelar um sapato sem que o tenha aprendido com alguma nação estrangeira!” [*Es kann doch kein Deutscher einen Schuh zuschnallen, der es nicht von einer fremden Nation gelernt hat!*]²⁶⁵. Dado o exagero dessas considerações, ela revisou sua posição por considerar uma insensatez censurar toda uma nação, precisamente por ser uma nação, a partir de sua experiência pessoal. Seu argumento é de que a questão era saber se entre a grande massa achava-se repartida uma quantidade de disposições, forças e capacidades, que poderiam ser desenvolvidas mediante circunstâncias favoráveis e dirigidas por homens superiores para uma finalidade comum. Neste momento da *conversatio*, Aurelie fez referência a Lothario, um personagem que, ao lado dos franceses, participou da Independência dos Estados Unidos²⁶⁶. Ao conhecê-lo, Aurelie refez sua visão da nação, reconhecendo os limites de seu meio social, por conta deste personagem, a quem ela chamava de guia [*Anführer*], lhe ter

apresentado sempre os alemães pelo lado da bravura, mostrando-me que não há no mundo nação mais brava quando a conduzem bem, e eu me envergonhava de nunca haver pensado na primeira qualidade de um povo. Ele conhecia a história e se relacionava com a maioria dos

²⁶⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 16. p. 256-257 (Ed. bras.).

²⁶⁵ Id. *Ibidem*. Livro IV, capítulo 16. p. 271 (Ed. alemã) e p. 257 (Ed. bras.). A fala de Aurelie a respeito da própria vocação e do protagonista em contornos patrióticos, nos remete a um comentário crítico de Ortega y Gasset que fala da “extravagante idea del siglo XVIII, según la cual todos los pueblos han de tener una constitución idéntica, produce el efecto de despertar románticamente la conciencia diferencial de las nacionalidades, que viene a ser como incitar a cada uno hacia su particular vocación”. ORTEGA Y GASSET. *La Rebelión de las Masas*. Obra em formato eletrônico PDF. Disponível em: <literatura.itematika.com>. Acessada em 24/02/2012.

²⁶⁶ Este personagem despertou bastante a simpatia de Lúkacs que se referiu a ele como um homem que “viajou o mundo, mas lutou, concomitantemente, na América, ao lado de Washington, na guerra da libertação; quando toma posse de seus bens, leva a termo a liquidação voluntária dos privilégios feudais”. Cf. LÚKACS. *Apêndice*. p. 585.

homens mais notáveis de seu tempo. Por mais jovem que fosse, tinha os olhos voltados para a promissora juventude, que desabrochava em sua pátria, e para os trabalhos silenciosos de homens laboriosos e ativos em tantas profissões. Ele me possibilitava ter um panorama da Alemanha, do que ela era e do que ela podia ser, e eu me envergonhava de haver julgado uma nação pela confusa multidão que se amontoa num camarim de teatro²⁶⁷.

Do mesmo modo que Wilhelm Meister, o teatro para Aurelie era um microcosmo e uma representação do mundo, ou seja, uma imagem de sua nação, uma “possibilidade de conciliação e da solução dos contrastes entre a idéia e a realidade, o eu e o mundo, a vocação artística e a ‘sociedade’”²⁶⁸. Ela não desassociava o público teatral, do público nacional até conhecer um exemplar alemão que representava os anseios revolucionários, como a emancipação política burguesa no seio da nobreza e a excelência técnica²⁶⁹.

Wilhelm compartilhava desta concepção de excelência estética e artística de tal modo que pretendia “desenvolver tudo das idéias que ele havia concebido, e tratar a arte como um todo. Queria fixar regras explícitas, definir o justo, o belo e bom e o merecedor de aplauso; enfim, tratava tudo com extrema seriedade”²⁷⁰. Já Serlo possuía um modo de agir distinto, ao qual o narrador classificou como: sofisticado, sutil, meio irônico e meio sarcástico, o que destruía quase todo diálogo sério. Apenas no capítulo 6 do Livro IV, o narrador mencionaria, em tom cáustico, que Serlo sofreu alguma influência de Wilhelm Meister ao começar a “falar mais de arte, pois afinal era um alemão, e esta nação gosta de prestar contas do que faz”²⁷¹. Esta contraposição apresentava não apenas duas formas de encarar a vida, como também duas formas de conceber a arte e dela extrair seus resultados, “antagonismo entre o realista extremo (o diretor de teatro) e o idealista absoluto (o poeta)”²⁷². Diante destes distintos modos de pensar, Shakespeare se tornou o cerne da questão.

²⁶⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 16. p. 261.

²⁶⁸ MARCUSE. *Op. cit.* p. 57

²⁶⁹ Aurelie se referindo a Lothario: “Ele me impunha a obrigação de ser, também em minha especialidade, verdadeira, inteligente e estimulante”. No original: “Er machte mir’s zur Pflicht, auch in meinem Fache wahr, geistreich und belebend zu sein. Nun schien ich mir selbst inspiriert, sooft ich auf das Theater trat”. p. 261 (Ed. bras.) e p. 276 (Ed. alemã).

²⁷⁰ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 18. p. 269 (Ed. bras.). No original: “Er wollte ausgesprochene Regeln festsetzen, bestimmen, was recht, schön und gut sei und was Beifall verdiene; genug, er behandelte alles auf das ernstlichste”. p. 285 (Ed. alemã).

²⁷¹ “Er fing an, mehr über Kunst zu sprechen, denn er war am Ende doch ein Deutscher, und diese Nation gibt sich gern Rechenschaft von dem, was sie tut”. GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 19. p. 318 (Ed. alemã) e p. 298 (Ed. bras.).

²⁷² KOHLSCHMIDT. *O Clacissismo*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. p. 318.

Wilhelm Meister exigia que a representação de *Hamlet* fosse realizada por inteiro e sem cortes²⁷³. Serlo divergia desta opinião, o que tornou tema de uma discussão a respeito do indispensável e do secundário na peça, ou seja, o que era passível de cortes e poderia ser suprimido da peça sem mutilá-la. No romance, esta discussão sobre a montagem do texto na íntegra ou com cortes entre, Wilhelm e Serlo, reproduzia o debate entre o que era essencial e o que era acessório no texto shakespeariano ou, nas palavras de Serlo, “separar o joio do trigo” [*Absonderung der Spreu von dem Weizen*]. Segundo o narrador, Wilhelm se encontrava naqueles tempos venturosos em que não se encontram defeito em uma mulher amada ou em um escritor venerado a quem é atribuído uma harmonia perfeita. Serlo, de modo contrário, gostava de ser seletivo e costumava ver na obra de arte um todo mais ou menos imperfeito. Shakespeare não escapava a este critério, ainda mais *Hamlet* que era passível de vários cortes.

No ensaio *Shakespeare e o sem fim* [*Shakespeare und kein Ende*] de 1826, Goethe atribuiu esta prática do corte ao famoso ator e diretor Schröder que “ateve-se unicamente ao que era eficaz, jogando fora todo o resto, inclusive algo de necessário, quando aquilo lhe parecia perturbar o efeito em sua nação, em seu tempo”²⁷⁴. A leitura deste ensaio do Goethe maduro nos esclarece significativamente quanto à posição de Wilhelm Meister em que, segundo o autor, “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”²⁷⁵. O autor dá um exemplo em que Schröder cortou com razão a primeira cena do *Rei Lear*, pois nela Lear parece tão absurdo que quase pode se considerar em seguida justa as atitudes de suas filhas. Para Goethe, não é possível ter compaixão do rei em seu lamento, e Schröder queria provocar compaixão, tanto quanto desprezo contra as filhas, que de fato são desnaturadas, mas não censuráveis. Goethe conta que:

²⁷³ Segundo Pedro Süssekind havia questões entre Goethe e Tieck, em especial, a respeito da encenação e dramaturgia, debate surgido em torno das tentativas de montar, no palco de Weimar, algumas peças shakespearianas, por exigência dos autores românticos, deveriam ser montadas nos palcos alemães sem alteração ou corte. Cf. SÜSSEKIND, P. *Prefácio da 2ª edição*. IN: Escritos sobre Literatura. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008, p. 13.

²⁷⁴ GOETHE. *Shakespeare e o sem fim*. IN: Escritos sobre Literatura. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008, p. 55. No original: “Schröder hielt sich ganz allein ans Wirksame, alles andere warf er weg, ja sogar manches Notwendige, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, auf seine Zeit zu stören schien”.

²⁷⁵ Id. *Ibidem*. p. 55-56. No original: “Nun hat sich aber seit vielen Jahren das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten”.

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 desta 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 pura²⁷⁶.

Portanto, o argumento de Serlo, inspirado no provérbio de Salomão, era de que o artista deveria oferecer a seus convidados maçãs de ouro em salvas de prata, expõe a visão do próprio Goethe²⁷⁷. Sob este procedimento Serlo argumentava:

A estas repulsivas mutilações nos obrigam os autores e as consente o público. Quantas peças temos que não ultrapassam a medida do pessoal, da direção e da mecânica teatral, do tempo, do diálogo e das forças físicas do ator? E no entanto temos de representá-las, mais e mais representá-las, sem cessar. Não devemos então servir-nos de nossa vantagem, já que conseguimos o mesmo resultado tanto com obras fragmentadas quanto com as inteiras? É o público mesmo quem nos confere tal vantagem! Poucos são os alemães, e talvez também sejam poucas as pessoas de todas as nações modernas, que têm o sentimento de um todo estético; elogiam e censuram só de passagem; só de passagem se entusiasmam; e para quem, senão para o ator, constitui maior felicidade, permanecendo o teatro sempre como algo descosido e fragmentário?²⁷⁸

Serlo propôs a Wilhelm que refletisse a respeito de sua sugestão. Depois de alguns dias o protagonista regressou, corroborando com a sugestão serlo-schrödereana de adaptação:

Depois de minuciosíssimo exame, depois de uma deliberação mais madura, pude distinguir duas vertentes na composição dessa peça: a primeira, refere-se às grandes e íntimas relações das personagens e dos acontecimentos, aos poderosos efeitos derivados dos caracteres e dos atos dos protagonistas, sendo alguns destes excelentes, e irretocável a seqüência em que se apresentam. Não podem ser alterados por nenhuma espécie de adaptação, nem mesmo desfigurados. São aqueles que todos desejam ver, que ninguém ousa tocar, que se gravam profundamente na alma e que, segundo ouço dizer, têm levado quase todas as pessoas ao teatro alemão. Só que, na minha opinião, cometem-se muitos erros ao se considerar insignificante, mencionar só de passagem ou simplesmente omitir a segunda vertente que deve ser observada nessa peça. Refiro-me às relações exteriores das personagens, pelas quais são levadas de um lugar a outro ou ligadas

²⁷⁶ GOETHE. *Shakespeare e o sem fim*. p. 56.

²⁷⁷ Nas *Conversações com Eckermann*, Goethe comentou quantos alemães de talento não se perderam devido a Shakespeare. O autor se utiliza da mesma alegoria que Serlo ao dizer que Shakespeare “oferece-nos maçãs de ouro em salvas de prata. Pelo estudo da sua obra recebemos as argêntas salvas, mas apenas temos umas pobres batatas para nelas depositar, o que é pior!”. ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004, p. 135.

²⁷⁸ GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Livro V, capítulo 4, p. 289 (Ed. bras.).

dessa ou daquela maneira por certos acontecimentos fortuitos. É certo que esses fios são tênues e frouxos, mas atravessam toda a peça e sustentam o que, sem eles, se desfaria, e realmente se desfaz quando se lhes cortam e se crê haver feito mais que o necessário, deixando as pontas soltas²⁷⁹.

Wilhelm fez a Serlo uma série de sugestões de cortes, retirada de excessos e manutenção daquilo que na ação de *Hamlet* era essencial. Este trabalho de adaptação exigiu de Meister uma nova tradução, suprimir e incluir, separar e reunir, modificar e adaptações de cenas, ou seja, um verdadeiro trabalho de transcrição que, por mais contente deixasse o protagonista com sua idéia, “era como se, ao executar o trabalho, não fizesse outra coisa senão corromper o original”²⁸⁰.

Esta adaptação, tratada por Wilhelm Meister como corrupção do original, tinha a finalidade de suprimir os “excessos” que, segundo ele, se justificava porque Shakespeare escrevia para ingleses insulanos habituados a ver navios e viagens marítimas, de modo distinto ao dos alemães que se distraem e se confundem com as alusões náuticas. O plano de Meister e Serlo era o de destinar a peça shakespeariana ao teatro alemão, objetivo que os fez concordar na adaptação de forma mais séria e simples, ao estilo alemão de representar²⁸¹.

O problema da representação trouxe consigo incontáveis páginas “sem preço” em que Goethe recorreu ao debate Meister-Serlo para destrinchar a construção, a estrutura e o funcionamento interno do *Hamlet*. O efeito literário é sublime e, infelizmente, não podemos citar todas as belas passagens, porque isso nos obrigaria a uma transcrição quase completa do Livro V. Um exemplo deste efeito, Goethe o faz com simplicidade e maestria, quando havia o problema da quantidade de atores e o preenchimento dos personagens: Meister faria Hamlet, Serlo faria Polônio, Aurelie faria Ofélia, etc., porém não havia quem fizesse Rosenkranz e Guildenstern. Serlo sugeriu a Wilhelm que juntasse os dois personagens em um só; proposta que fez Meister rechaçar nas seguintes palavras louvatórias:

²⁷⁹ Id. Ibidem. p. 289-290.

²⁸⁰ GOEHTE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 5. p. 292 (Ed. bras.). No original: “Er fing nun an, nach seinem Plane auszuheben und einzuschieben, zu trennen und zu verbinden, zu verändern und oft wiederherzustellen; denn so zufrieden er auch mit seiner Idee war, so schien ihm doch bei der Ausführung immer, daß das Original nur verdorben werde”. (p. 311).

²⁸¹ Ainda sobre este tema, no ensaio *Shakespeare e o sem fim*, Goethe diz que todas as “poesias de Shakespeare são um grande mercado vivo, e ele tem de agradecer essa riqueza à sua pátria. Em toda parte está a Inglaterra, banhada pelo mar, cercada de neblina e nuvens, no lugar de todas as regiões do mundo”. (p. 43)

— Deus me guarde de tais fusões, que neutralizam ao mesmo tempo todo o sentido e efeito! — replicou Wilhelm. — O que esses dois homens são e fazem, um só não pode representá-lo. *Em tais minúcias é que se revela a grandeza de Shakespeare*. Esse proceder cauteloso, esse dobrar-se e curvar-se, esse conformar-se, acarinhar e adular, essa agilidade, esse abanar de cauda, essa plenitude e esse vazio, essa infâmia legítima, essa incapacidade, como poderia expressá-los uma única pessoa? Necessitaríamos no mínimo de uma dúzia de atores, se pudéssemos dispor de tantos, pois representam sensivelmente algo na sociedade, são a própria sociedade, e Shakespeare foi modesto e sábio o bastante para colocar em cena apenas dois representantes dela²⁸².

Outra passagem prazerosa que traz a leitura perspicaz de Shakespeare feita por Goethe se dá sobre a forma física das personagens. Aurelie ao reconhecer apenas a afinidade mental entre si e Ofélia, disse: “Não tenho nem juventude nem brandura suficiente para me reconhecer em tal caráter. Só uma coisa, infelizmente, eu sei: não há de me abandonar o sentimento que faz Ofélia perder a cabeça”²⁸³. Wilhelm disse a ela que não se prendesse a essas coisas e acrescentou que ele próprio não possuía nenhum traço fisionômico que o aproximasse ao do personagem shakespeariano que assim descreveu:

— Para começar, Hamlet é louro — replicou Wilhelm.
— Isto se chama ir longe demais! — disse Aurelie. — De onde tirou tal conclusão?
— Como dinamarquês, como nórdico, ele é louro por sua origem e tem olhos azuis.
— Teria Shakespeare realmente pensado nisso?
— Não o encontrei categoricamente expresso, mas em relação com outras passagens parece-me incontestável. Cansa-o a esgrima, o suor escorre-lhe pelo rosto, e a rainha diz: “Está gordo, deixem-no retomar o fôlego”. Ora, de que outro modo é possível representá-lo senão louro e corpulento? Porque os morenos, quando jovens, raramente se enquadram nesse caso. Acaso sua instável melancolia, sua branda tristeza, sua ativa indecisão não convêm melhor a esse tipo de figura do que se a senhora imaginar um jovem esguio e de cachos morenos, de quem se espera mais decisão e agilidade?
— O senhor me adultera a imaginação com seu gordo Hamlet! — exclamou Aurelie. — Não nos represente, sim, seu príncipe corpulento! Prefiro que nos ofereça um *quid pro quo* que nos encante

²⁸² No original: “‘Gott bewahre mich vor solchen Verkürzungen, die zugleich Sinn und Wirkung aufheben!’ versetzte Wilhelm. ‘Das, was diese beiden Menschen sind und tun, kann nicht durch einen vorgestellt werden. In solchen Kleinigkeiten zeigt sich Shakespeares Größe. Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dies Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dies Schwänzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch einen Menschen ausgedrückt werden? Es sollten ihrer wenigstens ein Dutzend sein, wenn man sie haben könnte; denn sie sind bloß in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft, und Shakespeare war sehr bescheiden und weise, daß er nur zwei solche Repräsentanten auftreten ließ’”. GOETHE. *Op. cit.* p. 312-313 (Ed. alemã) e p. 293 (Ed. bras. - grifo nosso). No ensaio *Shakespeare e o sem fim*, Goethe comenta que nas peças shakespearianas “as figuras de segundo plano freqüentemente têm um efeito maior do que o dos personagens principais”. (p.42)

²⁸³ Id. Ibidem. Livro V, capítulo 6. p. 299 (Ed. bras.).

e comova. A intenção do autor não está tão próxima assim de nosso prazer, e exigimos um atrativo que nos seja homogêneo²⁸⁴.

A descrição da evolução de um *Hamlet* moderno concebido para uma vida útil e ativa conforme foi professada por Carpeaux ou um *Hamlet* da Alemanha que estava prestes a se converter ao romantismo como escreveu Citati²⁸⁵ pode ser notado na discussão da proposta de dramaturgia e no processo de montagem da peça que trouxe para pauta o debate a respeito da formação estética e educativa do público. Esta questão surgiu quando Serlo fez a inusitada indagação: “O senhor continua inflexível na morte Hamlet ao final?”. Ao que Wilhelm rebateu: “Como posso mantê-lo vivo se toda a peça o impele para a morte?”. Serlo contrapõe ao afirmar — “Mas o público o quer vivo”. — e utilizou o conhecido argumento do *freguês sempre tem razão* ao dizer que quem “traz o dinheiro pode exigir a mercadoria a seu bel-prazer” [*Wer das Geld bringt, kann die Ware nach seinem Sinne verlangen*]²⁸⁶. Wilhelm contra-argumentou dizendo que “um grande público merece que o respeitem, que não o tratem como criança, a quem se quer tomar dinheiro” [*Gewissermaßen; aber ein großes Publikum verdient, daß man es dachte, daß man es nicht wie Kinder, denen man das Geld abnehmen will, behandle*]²⁸⁷, e foi mais além ao sugerir que o público seja guiado aos poucos, com o auxílio do que é bom, rumo ao sentimento e ao gosto pelo bom, o que daria duplo prazer porque a inteligência e a razão não iriam reprová-lo pelo gasto.

A proposta do protagonista, em consonância aos valores de uma *Aufklärung* preceptora e educativa, era de lisonjear [*Schmeicheln*] o espectador como uma criança querida para “torná-lo melhor, ilustrá-lo no futuro” [*um es zu bessern, um es künftig aufzuklären*]²⁸⁸, e não como a um homem rico e distinto de quem pudesse se tomar vantagem. No original encontramos o termo *aufzuklären*, termo que descende da

²⁸⁴ Id. Ibidem. Livro V, capítulo 6. p. 299-300 (Ed. bras.).

²⁸⁵ Segundo o autor, “Wilhelm tem muitos traços psicológicos em comum com o príncipe da Dinamarca: como ele, não possui um ‘caráter’; nenhuma paixão exclusiva e violenta o domina: ignora os próprios desejos e, quando age, erra, confunde-se e retarda o destino que lhe foi preparado”. CITATI. *Goethe*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 73.

²⁸⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 9. p. 328 (Ed. alemã) e p. 307 da (Ed. bras.). Esta sugestão de Serlo foi praticada pelo famoso ator Schroeder que, para atender o gosto da época, modificou os defechos de Shakespeare, mantendo Hamlet e Cordélia vivos. Cf. ROSENFELD. *Op. cit.* p. 41.

²⁸⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 9. p. 307 (Ed. bras.) e p. 328 (Ed. alemã).

²⁸⁸ Id. Ibidem. p. 307. A pedagogia kantiana tinha em vista um melhor estado possível da espécie humana no futuro. De tal modo que não se deve educar as crianças segundo o presente estado da espécie humana, mas segundo um estado melhor, possibilitado no porvir a idéia de humanidade. Cf. KANT. *Sobre a Pedagogia*. Goethe, em *Máximas e Reflexões*, apresenta um aforismo que poderia muito bem ter saído da boca Serlo: “O público quer ser tratado como mulher da vida: não se deve absolutamente lhe dizer o que ele não gostaria de ouvir”. GOETHE. *Máximas e Reflexões*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 151.

Aufklärung, movimento que põe em pauta para opinião pública a questão do esclarecimento do espaço público no progresso da humanidade para o melhor.

A respeito do posicionamento do protagonista em defesa de uma arte autônoma, Lukács escreveu:

A representação de Shakespeare nos palcos da época é forçosamente um compromisso. Wilhelm Meister não deixa jamais de sentir o quanto Shakespeare se estende para além dos limites daquele palco. Esforça-se por salvar de algum modo, em tudo o que for possível, o que há de mais essencial em Shakespeare. Eis por que, em *Os anos de aprendizado*, a representação de *Hamlet*, ponto culminante dos esforços teatrais de Wilhelm Meister, converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso complexo problemático da educação, do desenvolvimento da personalidade e da humanização²⁸⁹.

A posição de Wilhelm Meister prevaleceu até a bem sucedida estréia e as boas apresentações do *Hamlet* que se seguiram. Porém na ausência do protagonista, Melina convenceu Serlo montar uma ópera e apresentar-se sozinho, atrair pessoas medíocres por ínfima remuneração que “agrade o povo com tudo o que é mecânico [...] e verá como, com o mesmo esforço e os mesmos custos, obterá maior satisfação e ganhará muito mais dinheiro que agora”²⁹⁰. Melina zombou dos ideais pedantes de Wilhelm, de sua arrogante pretensão de educar o público, ao invés de se deixar educar por ele²⁹¹. Diante disso, os dois “reconheceram de que não deveriam fazer outra coisa senão ganhar dinheiro, enriquecer ou divertir-se, mal conseguindo ocultar o desejo de se livrar daquelas pessoas que se opusessem a seus planos”²⁹².

Sobre o tema, Wilma Mass comenta:

²⁸⁹ LUKÁCS, Georg. *Apêndice*. p.583.

²⁹⁰ GOETHE *Op. cit.* Livro V, capítulo 16. p. 340 (Ed. bras.). Segundo Rosenfeld, o fato era que “as companhias se viam condenadas a uma vida itinerante. As cortes preferiam a ópera então a grande moda nas camadas aristocráticas. Para que de algum modo pudessem competir, teriam de imitar a pompa cênica da ópera – o que se afigurava impossível, tanto por razões financeiras como em consequência da vida errante”. ROSENFELD. *Op. cit.* p. 27.

²⁹¹ A respeito deste assunto, Artur Bispo Neto afirma que a “mania pedagógica” de Meister “revela a incompletude do seu ser. Ele não é o herói realizado da tragédia antiga, nem o homem certo de si mesmo como Fausto, é muito mais um herói às avessas ou um anti-herói como Hamlet”. SANTOS NETO, A. B. *A Experiência Estética e Formação em Hegel e Goethe*. PERI - Publicação eletrônica dos alunos da Pós-Graduação em Filosofia da UFSC, Santa Catarina v. 2, n. 2: 75-88, 2010, p. 85.

²⁹² GOETHE *Op. cit.* p. 341 (Ed. bras.). Traço semelhante ao de Serlo, encontramos no comentário que Goethe faz de Shakespeare e Molière que tinham idêntica maneira de pensar: “Ambos queriam acima de tudo ganhar dinheiro com seu teatro. Para atingir, porém, a essa finalidade primordial, esforçavam-se por conseguir manter um elenco continuamente em forma e incluindo no repertório de tempos em tempos, os antigos de franca aceitação e sempre algo de novo e de bom que pudesse atrair e encantar”. ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. p. 123.

Efetivamente, a passagem de Wilhelm Meister pelo teatro compreende o desejo romântico de constituição de um teatro nacional, onde atores alemães representassem autores alemães para um público alemão, ao qual se deveria educar. Entretanto, o projeto é malogrado; enquanto a nobreza parece preferir os autores franceses, o público popular demonstra preferência pela opereta à maneira italiana. Quando Meister se desvincula da companhia teatral da qual fora diretor, esta já se prepara para encenar as óperas italianas²⁹³.

Embora Shakespeare tivesse roubado a cena da maior parte do Livro V, a querela entre o teatro inglês e o francês como possível via mimética ressurgiu no décimo sexto capítulo como controvérsia não resolvida. Meister e a maior parte dos atores da companhia eram partidários do teatro inglês, Serlo e o restante do francês. Os dois grupos concordaram em “rever juntos os mais famosos espetáculos de ambos os teatros e tomar nota do que houvesse de melhor e mais digno de se imitar”²⁹⁴.

A Ofélia goetheana não tomou parte dessas leituras por odiar a língua francesa do fundo de sua alma, fato que foi indagado por Wilhelm Meister que desejaria saber como seria possível ter rancor de uma língua à qual “devemos grande parte de nossa formação, e à qual ainda seremos muito mais devedores, até que nossa natureza tenha podido tomar forma?”²⁹⁵. Em resposta, Aurelie contou que não se tratava de nenhum preconceito, e que se tratava de uma detestável recordação que lhe roubaram o prazer pela “língua culta e bela” [*schönen und ausgebildeten Sprache*]. Seu outrora amante, enquanto mantinha relações amigáveis com ela, lhe escrevia em alemão cordial, sincero e vigoroso. Tão logo decidiu livrar-se dela, passou a lhe escrever em francês. Segundo Aurelie, qualquer coisa que ele pudesse escrever com a consciência tranqüila era redigida em sua língua materna, porque, “para reservas, meias-palavras e mentiras, o francês é uma língua excelente, uma língua pérfida!” [*Zu Reservationen, Halbheiten und Lügen ist es eine treffliche Sprache; sie ist eine perfide Sprache!*]²⁹⁶. Aurelie

²⁹³ MAAS. *Op. cit.* p. 255.

²⁹⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 16. p. 332 (Ed. bras.).

²⁹⁵ No original: “‘Wie kann man einer Sprache feind sein’, rief Wilhelm aus, ‘der man den größten Teil seiner Bildung schuldig ist und der wir noch viel schuldig werden müssen, ehe unser Wesen eine Gestalt gewinnen kann?’” GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 16. p. 357 (Ed. alemã) e p. 332 (Ed. bras.).

²⁹⁶ GOETHE *Op. cit.* Livro V, capítulo 16. p. 333 (Ed. bras.) e p. 357-358 (Ed. alemã). O comentário de Aurelie nos remete a Peter Burke: “o uso da linguagem ‘polida’ ou ‘refinada’, evitando barbarismos, solecismos etc. era uma condição necessária para a boa conversação, e também para as boas maneiras ou — para usar um termo em voga na época — *galanterie*”. BURKE. *A Arte da Conversação*. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo: Editora UNESP, 1995, p. 137. Nobert Elias cita uma interessante carta da noiva de Gottsched que, em 1730, assim escreveu: “Rien n’est plus vulgaire que d’écrire des lettres em allemand”. ELIAS. *La Civilisation des Moeurs*. Paris: Pluriel. s/d. p. 23. Mais adiante, o autor cita Lichtenberg, a respeito da apropriação do francês pelos alemães numa misturada fraude e significado cortês, ao tratar da diferença e nuances entre a *promesse* francesa e a *Versprechung* alemã: a última é cumprida, a primeira não.

comparava o termo francês ao alemão, trazendo para os domínios da linguagem um traço moral:

Não encontro, com a graça de Deus, nenhuma palavra em alemão para expressar em toda sua amplitude o significado de “pérfido”. Nosso lastimável “desleal” é, comparado com ele, uma criança inocente. Ser pérfido é ser infiel com prazer, arrogância e alegria maligna. Oh, que invejável a cultura de uma nação que sabe expressar numa única palavra matizes tão sutis! O francês é com razão a língua do mundo, digna de ser a língua universal, para que todos possam através dela enganar-se e mentir uns aos outros! Suas cartas em francês são sempre agradáveis de se ler. Quando se as imagina, soam calorosas e até apaixonadas; mas olhando-as bem, não passam de frases, de malditas frases! Ele arruinou todo meu prazer de ouvir nesse idioma a expressão bela e valorosa de almas nobres; tremo, só em ouvir uma palavra em francês²⁹⁷.

²⁹⁷ No original: “Ich finde, Gott sei Dank! kein deutsches Wort, um ›perfid‹ in seinem ganzen Umfange auszudrücken. Unser armseliges treulos ist ein unschuldiges Kind dagegen. Perfid ist treulos mit Genuß, mit Übermut und Schadenfreude. Oh, die Ausbildung einer Nation ist zu beneiden, die so feine Schattierungen in einem Worte auszudrücken weiß! Französisch ist recht die Sprache der Welt, wert, die allgemeine Sprache zu sein, damit sie sich nur alle untereinander recht betrügen und belügen können! Seine französischen Briefe ließen sich noch immer gut genug lesen. Wenn man sich's einbilden wollte, klangen sie warm und selbst leidenschaftlich; doch genau besehen waren es Phrasen, vermaledeite Phrasen! Er hat mir alle Freude an der ganzen Sprache, an der französischen Literatur, selbst an dem schönen und köstlichen Ausdruck edler Seelen in dieser Mundart verdorben; mich schaudert, wenn ich ein französisches Wort höre!”. GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 16, p. 358 (Ed. alemã) e p. 333 (Ed. bras.). A respeito do tema, Nietzsche ironiza a sinceridade e integridade alemã: “Houve um tempo em que se estava habituado a chamar profundo aos alemães a título de distinção. Agora são muitas outras as pretensões do espírito alemão. É quase atual e patriótico perguntar-se se este antigo elogio não foi mais que um erro, numa palavra, se a profundidade alemã não é na verdade outra coisa e mais ainda, uma qualidade de quem, felizmente, estarmos a ponto de nos livrar. De todos os disfarces que hoje é capaz o alemão talvez seja o mais perigoso e o melhor conseguido essa honradez alemã, servil, comunicativa, que coloca sempre as cartas sobre a mesa, este é seu talento mefistofélico e que pode ‘levá-los adiante’. O alemão é desenvolto, olha com seus olhos alemães, impolutos, azuis e vazios e o estrangeiro o confunde com sua bata. O que quero dizer é que seja lá o que for a profundidade alemã (aqui entre nós podemos nos rir dela) faremos bem em salvaguardar a honorabilidade de sua aparência e de seu bom nome sem mudar demasiadamente nossa velha reputação de nação profunda pela mordaz energia prussiana pela mentira berlinense, e o sabre de Berlim. [...] É característica dos alemães a atualidade da questão sobre o que é ‘alemão’. [...] O que terá pensado Goethe dos alemães? Ademais, ele nunca se expressou claramente sobre muitas coisas que estavam a seu redor e soube fazer um tesouro do provérbio — o silêncio é de ouro; talvez tivesse boas razões para agir assim. O que é certo é que não ocorreram guerras de libertação a atrapalhar-lhe a visão, nem a revolução francesa — a ocorrência que fez com que mudasse de plano toda a concepção de seu Fausto, e acima de tudo pelo problema do homem, foi a aparição de Napoleão. Foram conservadas palavras de Goethe com as quais se expressa, com dura impaciência contra aquilo que então constituía o orgulho de todo bom alemão; o célebre ‘Gemüt’ alemão, ele o definia como indulgência pelas fraquezas alheias e pelas próprias. [...] o alemão gosta da névoa e tudo que é pouco claro, que está em vias de formação, que é crepuscular, úmido, coberto. Acha profundo o incerto, aquilo que ainda está no estágio de formação, que se esconde, que está crescendo. O alemão propriamente dito não existe ainda, está se tornando, está ‘se desenvolvendo’. [...] O alemão arrasta a própria alma, como faz com todas as ocorrências da vida. Digere mal, não termina nunca sua digestão: a profundidade alemã é apenas uma digestão lenta. E do mesmo modo que os doentes crônicos, todos os dispépticos, amam a comodidade, o alemão ama a ‘sinceridade’ e a ‘retidão’; como é cômodo ser sincero e reto”. NIETZSCHE. *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, aforismo 224.

O pano de fundo da questão da criação do teatro nacional que trouxemos aqui para primeiro plano é a própria formação de uma identidade nacional alemã que, impossibilitada de constituir-se no plano político ou científico, buscava sua consolidação no plano de uma terceira vocação: a artística. A formação de um teatro nacional, ao lado de uma literatura nacional, seria a resolução para esta questão de identidade germânica. É de se notar que a última peça teatral montada pela companhia de Serlo foi *Emilia Galotti* de Lessing e isso não se deu de forma gratuita²⁹⁸.

O fulcro e a meta crítica de Lessing é a luta por um teatro nacional burguês, por um teatro dedicado aos problemas da burguesia a que se ligava, então, indissolivelmente, o progresso da nação; luta pela emancipação nacional que, na situação concreta, forçosamente havia de dirigir-se contra o classicismo francês (e contra Gottsched, seu expoente alemão), por este representar então um teatro alheio, que impedia a eclosão das virtualidades nacionais, e simbolizar, sobretudo, o espírito do absolutismo²⁹⁹.

Wilhelm Meister teve, ao contrário da boa atuação no *Hamlet*, dificuldades com sua atuação e quase se desesperou ao levar vários meses a estudar o papel de príncipe, fato que o fez questionar os traços que compõem uma conduta nobre. Esta dificuldade revelava os limites, não apenas de atuação de Meister enquanto ator, como também seus limites de incorporar maneiras e valores de uma classe qual não pertencia³⁰⁰. Nos bastidores do teatro alemão se fomentava o problema da necessidade de criação de uma cultura germânica e autônoma no projeto de construção de uma obra teatral original em língua local ou a permanência na via mimética de reprodução de textos e contextos de outras culturas, principalmente a francesa. Entretanto, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* marcam, na última década do século XVIII, o período maduro de seu autor e a superação do nacionalismo em direção da universalização, “o espaço vital dessa universalidade tornou-se para ele, cada vez mais, a Europa e, na verdade, em

²⁹⁸ Goethe considerava-o um homem extraordinário, de natureza polemista, apoiado em uma grande inteligência, tendo como o seu forte o discernimento, e o nosso autor lastimou a época deplorável que não pôde oferecer a Lessing melhor tema para as suas produções. As polêmicas em que Lessing se envolveu eram “resultado da iniquidade do seu tempo. Em ‘Emília de Galotti’, avançou de lança em riste contra os príncipes; em ‘Nathan’ contra os clérigos”. ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. p. 185 e 201.

²⁹⁹ ROSENFELD. *Op. cit.* p. 42

³⁰⁰ Sobre a atuação de Wilhelm não ser tão convincente, há uma passagem em que “Wilhelm costumava ficar atento ao que dizia o público e era raro topar com uma voz tal como desejava ouvi-la, tendo que escutar, com muito mais freqüência, o que o perturbava e aborrecia. [...] Um outro assegurava que Wilhelm havia representado muito bem o papel de Laertes; quanto ao ator que interpretara Hamlet, era mesmo impossível de satisfazer-se com ele”. p. 327 (Ed. bras.). Sobre a peça de Lessing, Goethe faz em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, uma sutil crítica quando se refere ao “âmbito limitado dessa tragédia” [*beschränkten Kreise dieses Trauerspiels*] p. 368 (Ed. alemã).

oposição à Alemanha”³⁰¹. A encenação de Shakespeare como momento alto da vocação artística e o subsequente abandono do teatro por parte do protagonista, encerrava a chamada *missão teatral*, deixando esta questão da nacionalidade cultural e artística em aporia pelo fato de o protagonista não ter optado por nenhuma nacionalidade teatral em particular. De certa forma, Goethe reverenciou tanto o teatro inglês, como o francês e, por último, o nascente teatro alemão na obra de Lessing³⁰². A obra goetheana revela assim a própria experiência pessoal do autor que não deixou de tomar conhecimento e tomar parte do tão considerável talento dramático de Shakespeare e sua universalidade humana. Goethe, estudando-o, ficou “ciente de que Shakespeare esgotara já a natureza humana integralmente e em todos os sentidos, das suas profundezas aos píncaros, e que em suma, aos pósteros nada mais restava a realizar”³⁰³. Portanto, a presença do mestre William no coração do *Wilhelm Meisters Lehrjahre* significava também a universalização da arte³⁰⁴ que transcendia a questão fronteiriça dos limites pátrios germânicos para o movimento de superação do projeto artístico nacional na formação humana e artística do protagonista. “Não há nenhuma arte e ciência patriótica — disse Goethe — Ambas pertencem como todo bem elevado ao mundo todo”. Esta concepção cosmopolita, de cidadão do mundo, desanca uma “concupiscência da razão, capaz de crer em uma ciência nacional e uma religião nacional”³⁰⁵. A atitude de Wilhelm Meister na seqüência da montagem de Shakespeare se assemelhou muito a de seu autor que, após o estudo das obras shakespearianas, deixou “para trás a literatura alemã e o estudo da mesma, e voltei-me para a vida e a produção”³⁰⁶. Wilhelm Meister, por sua vez, também abandonou a atividade teatral para dedicar-se à vida social e aos negócios.

³⁰¹ BENJAMIN. *Escritos sobre Goethe*. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 164-165.

³⁰² É interessante notar que o tanto no final da *missão teatral* de Wilhelm Meister, quanto no final da vida de Werther, *Emilia Galloti* de Lessing está presente. Outro elemento que não pode ser ignorado, é o fato de que Goethe, principalmente na maturidade, passou a apreciar os autores franceses.

³⁰³ ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. p. 52

³⁰⁴ Fontanella faz belo comentário ao dizer que se Hegel teria elevado a filosofia à universalidade e a literatura foi elevada à universalidade por Goethe. Cf. FONTANELLA. *As Fronteiras entre os Saberes: Goethe e a Filosofia Universitária*. São Paulo: Universidade de São Paulo. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*, 13 a 17 de julho de 2008, p.1.

³⁰⁵ ANDREU. Agustín. *De Lessing a Benjamin: la otra Ilustración*. Revista Isegoría/4, 1991, p. 91.

³⁰⁶ ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. p. 52

Identidade e classe social: o romance como reconciliação

2.1. Desconstrução do Ator: fim do projeto teatral ou ilusões perdidas

Terminadas as apresentações do *Hamlet* shakespeariano e da *Emilia Galotti* de Lessing, Wilhelm Meister abandonou a companhia de Serlo e lançou-se novamente em viagem. No meio do caminho, encontrou um pároco que reconheceu de outra circunstância, em que num passeio de barco (acompanhado por Philine, Laertes e o casal Melina), quando todos representaram uma peça de improviso³⁰⁷. Neste reencontro, o pároco perguntou quanto tempo o protagonista permanecera na companhia dos atores. Eis que Meister respondeu que havia ficado mais que o razoável e, infelizmente, quando pensava no tempo em que passou com a companhia, acreditava ver um vazio sem fim e que não lhe restou nada de tudo aquilo³⁰⁸. Tal discurso foi contestado pelo interlocutor, que viu na experiência artística do protagonista parte significativa de sua *Bildung*, ao afirmar que “tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação [...] O mais seguro consiste sempre em fazer o mais imediato, o que está à nossa frente”³⁰⁹. Destas palavras, Wilhelm Meister concordou apenas quanto ao fato de “pensar no mais imediato”; a importância da vivência teatral como mediadora de sua formação continuava em questão. Ainda ressoavam na sua lembrança a mensagem que lhe foi deixada, escrita no véu do espectro que dizia: “Pela primeira e última vez, foge! Foge, meu jovem, foge!”³¹⁰. Palavras que muito se assemelhavam as de Mignon: “Querido pai, fica também longe dos palcos!”, ditas no sétimo capítulo do Livro III³¹¹. Entretanto, o protagonista, ao lembrar-se da mensagem de chamamento à fuga da companhia teatral, dizia para si mesmo que melhor seria o espectro lhe gritar: “Volta-te para ti!” [*Kehre in dich selbst zurück!*]³¹². Mas o

³⁰⁷ Cf. GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München: Goldmann Verlag, 1982.. Livro II, capítulo 9.

³⁰⁸ Cf. Id. *Ibidem*. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 1, p.406 (Ed. bras.).

³⁰⁹ No original: “Darin irren Sie sich; alles, was uns begegnet, läßt Spuren zurück, alles trägt unmerklich zu unserer Bildung bei; doch es ist gefährlich, sich davon Rechenschaft geben zu wollen. Wir werden dabei entweder stolz und lässig oder niedergeschlagen und kleinmütig, und eins ist für die Folge so hinderlich als das andere. Das Sicherste bleibt immer, nur das Nächste zu tun, was vor uns liegt”. Id. *Ibidem*. Livro VII, capítulo 1, p. 442.

³¹⁰ Id. *Ibidem*. *Op. cit.* Livro V, capítulo 13, p. 320. (Ed. bras.)

³¹¹ Cf. Id. *Ibidem*. Livro III, capítulo 7, p.176. (Ed. bras.)

³¹² Id. *Ibidem*. Livro VII, capítulo 1, p. 445 (Ed. alemã) p. 409 (Ed. bras.). Artur Bispo dos Santos Neto escreve que “o sujeito precisa perder-se para poder encontrar a si mesmo, quer dizer, é preciso sair de si mesmo e depois retornar a si, a partir da exteriorização”. SANTOS NETO. A “*Fenomenologia do Espírito*” de Hegel e “*Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*” de Goethe. *Controvérsia UNISINOS*, Rio Grande do Sul, v. 4 (1): 13-26, jul-dez 2008. p. 23.

que significaria para o protagonista voltar-se para si? Já que ele seguia a asserção de “mundanização” proposta por seu amigo Werner de viajar e correr “o mundo segundo tua vontade, porque um homem sensato adquire melhor instrução nas viagens”³¹³ [*du kannst dich also nach Belieben in der Welt umsehen: denn die beste Bildung findet ein gescheiter Mensch auf Reisen.*], ou seja, a necessidade de uma via peregrina que retornasse a si mesma. Se voltar a si mesmo não significava para protagonista ser o artista que sempre foi, qual seria a volta? A busca de identidade sobre si mesmo? Para tentarmos encontrar uma resposta, teremos que refazer o percurso da consciência em trânsito e voltar ao início da trama.

O amor e a devoção do protagonista ao teatro tiveram, no início do romance, como pano de fundo a paixão por Mariane exposta nas primeiras páginas do livro. Esta paixão era um reflexo de sua inclinação pela poesia e da necessidade de cultivar seu espírito e seu gosto que só era possível pela arte da representação³¹⁴.

³¹³ Id. *Ibidem*. Livro V, capítulo 2, p. 301 (Ed. alemã) e p. 283 (Ed. bras.).

³¹⁴ Segundo Vaquero, o gosto “est une forme de discernement sensible et quasi irrationnel, qui cependant conduit souvent plus sûrement que tout choix réfléchi. Mais il est em même temps la délimitation d’un milieu, de un *intervalle* dans lequel chacun se tient *parmi* le autres, tout em maintenant la *distance* ou la séparation qui distingue un individu d’un autre”. VAQUERO, S. *Baltasar Gracián, la Civilité ou l’art de Vivre em Société*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009. p. 18. Na mesma página, o autor acrescenta que o “bom gosto” também são regras de interesse para achar a constituição de um “espace public”. Este último conceito, de “espaço público”, nos remete ao “esclarecimento do espaço público” kantiano. Nesta linha, Mario Perniola conecta o “gosto estético” em Kant ao projeto de uma sociedade democrática, livre de preconceitos e fundada no debate. Kant “define como a faculdade de julgar a comunicabilidade do nosso sentimento confrontada com uma dada representação. Desse modo, o gosto não é simplesmente um sentimento, mas um julgamento, em torno do qual se pode conduzir uma discussão, que não se transforma numa disputa, mas é orientada em direção ao acordo. Kant se coloca além do autoritarismo dogmático, segundo o qual o julgamento de gosto é determinado de maneira absoluta pela religião, quanto do humanismo sentimental, segundo o qual a experiência do gosto depende do dado de fato de uma simpatia humana natural. O gosto é uma espécie de ‘senso comum’ não fundado em conceitos, mas na comunicabilidade dos juízos em relação aos sentimentos [...] existe em Kant uma estreita relação entre a estética e a política. De fato, é justamente o gosto estético, e não o dever moral, que fornece o modelo de como funciona uma democracia burguesa. O julgamento estético, livre de toda motivação sensual, seria a versão espiritualizada da atitude mercantil, que cancela as diferenças concretas entre os indivíduos, pressupondo que cada um irá se comportar segundo a legalidade sem lei de proveito. Todavia, é errado nivelar a complexa articulação do gosto estético no modelo da avaliação econômica e considerar a generosa visão kantiana de uma comunidade de fins como solidária com a opressão social. O julgamento estético se opõe à avidez mercantil não menos do que ao absolutismo feudal e propõe para si mesmo abrir uma dimensão alternativa do pensar em relação à lógica econômica”. Segundo Perniola, uma alternativa ao “gosto estético burguês” sustentado sobre o “senso comum” só foi possível através de Nietzsche e seu olhar em direção aos ideais estéticos aristocráticos. Nietzsche se move em direção oposta à democratização e ao igualitarismo no sentido de um pensamento e uma experiência do conflito em que o belo é entendido como tensão de forças contrastantes. Nietzsche sustenta, assim, um ideal estético mais enérgico e robusto do que aquele das “belas almas”. O belo para ele não é desinteressado e inefável, mas intervém e muda as relações de força realmente existentes. Enquanto o gosto burguês aponta para um acordo universal sobre as condições formais do julgamento estético, o ideal estético de Nietzsche deseja provocar uma aprovação entusiasmada através da superação de provas difíceis e perigosas: o primeiro se nutre de consentimento, o segundo, de excelência. PERNIOLA. *Desgostos: Novas Tendências Estéticas*. Trad. Davi P. Carneiro. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p. 16-23.

O teatro era para Wilhelm Meister o “símbolo desta conexão necessária entre a arte e a vida, o humanismo artístico e a unidade ativa”³¹⁵. O teatro significava a libertação de uma alma poética da indigente e prosaica estreiteza do mundo burguês e apenas o teatro poderia proporcionar à personagem o pleno desenvolvimento de suas capacidades humanas, deste modo, teatro e a poesia dramática são somente mediações para este fim³¹⁶. Apesar de todos estes aspectos na formação subjetiva do personagem, Meister tinha também o anseio de poder sustentar-se com a arte e dar seqüência ao projeto de teatro nacional que na época havia formulado. Exemplo disso é uma frase do protagonista gothiano que, ao vislumbrar um futuro teatral ao lado de sua amada, disse: “Mas me sinto felicíssimo neste instante em que te falo do passado, porque ao mesmo tempo olho para a frente, para o encantador país que juntos poderemos percorrer de mãos dadas”³¹⁷. Portanto, a veneração teatral era signo e principal vínculo das ações dos amantes que se encontravam nos bastidores e às escondidas³¹⁸. Quando Meister descobriu a traição de Mariane, toda sua frustração e rancor se voltaram para o teatro e sua atuação como ator e autor:

Habitado a se atormentar dessa maneira, passou a atacar também de todos os lados, com uma crítica vingativa, todo o resto que, depois do amor e com o amor, lhe havia proporcionado as maiores alegrias e esperanças: seu talento de poeta e ator. Não se via em seus trabalhos nada além de uma imitação insípida de algumas formas tradicionais, sem qualquer valor intrínseco; identificava neles rígidos exercícios escolares, aos quais faltavam aquela centelha de naturalidade, verdade e inspiração. Só encontrava em seus poemas uma cadência monótona em que se arrastavam, ligados por uma rima pobre, idéias e sentimentos vulgares, e assim se privava de toda perspectiva, todo prazer que, por esse ângulo, teria podido ainda em todo caso reanimá-lo³¹⁹.

³¹⁵ MARCUSE. *Il Romanzo dell'artista nella Letteratura Tedesca*. Trad. italiana de Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985, p. 80.

³¹⁶ LUKÁCS. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (Apêndice), p. 582.

³¹⁷ No original: “Aber unaussprechlich glücklich fühl ich mich jetzt, da ich in diesem Augenblicke mit dir von dem Vergangnen rede, weil ich zugleich vorwärts in das reizende Land schaue, das wir zusammen Hand in Hand durchwandern können”. GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 3, p. 15-16 (Ed. alemã) e p. 34-35 (Ed. bras.). O desejo do protagonista de se pôr a caminho poderia ser interpretado como uma idealização sentimental e patriótica, expressa nas palavras que falam do “l’amour pour la patrie, du désir de la vraie gloire, du renoncement à soi-même, du sacrifice de ses plus chers intérêts, et de toutes ces vertus héroïques que nous trouvons dans les anciens, et dont nous avons seule ment entendu parler.”. MONTESQUIEU. *De l’Esprit des Loix*. Paris, Flammarion, 1979. III, cap. 5.

³¹⁸ Basta recordarmos que Mariane era comprometida com um jovem e rico negociante chamado Norberg que mesmo ausente lhe enviava dinheiro e presentes.

³¹⁹ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 2, p. 89 (Ed. bras.). O abandono temporário do teatro por parte de Wilhelm traz consigo um momento de sofrimento e “aburguesamento” do personagem quando este, resignado, dedica-se com grande zelo aos assuntos comerciais. “Para assombro de seu amigo e satisfação plena de seu pai, não havia ninguém mais ativo que ele no balcão e na Bolsa, na loja e no empório; incumbia-se das correspondências e contas, e de tudo mais que lhe exigiam, despachando-as com a

Werner, que nas primeiras páginas do romance havia surgido apenas como apólogo do comércio, tornou-se em seguida confidente do nosso protagonista a ponto de sugerir a este — no momento em que queimava seus escritos como um ato de renúncia ao ofício artístico — que não abandonasse de todo suas aspirações poéticas, já que não seria razoável renunciar a um talento, para o qual se tem certo “parâmetro de inclinação e habilidade, pela única razão de não poder exercitá-lo jamais em toda a sua perfeição”³²⁰. O argumento de Werner era o de que há tempo livre de sobra, que se pode preencher e “produzir pouco a pouco alguma coisa que proporcionará deleite a nós mesmos e aos outros”³²¹. Esta concepção de arte enquanto passatempo foi rechaçada por Wilhelm Meister, que expôs de forma longa sua visão da atividade poética como sinônimo de riqueza artística e espiritual, uma cultura do gosto³²² crítica à cultura do acúmulo, pois, segundo o protagonista, ao poeta é concedido, pela natureza, com sua subjetividade a superioridade de estar, por mãos do destino, acima de todas as coisas e, desta forma, lograr o gozo do mundo, partilhar seus sentimentos com os outros, de harmonizar o inconciliável:

— Como te enganas, caro amigo, ao crer que uma obra, cuja primeira concepção deve abarcar toda a alma, pode ser criada em horas intermitentes e parcimoniosas! Não, o poeta deve pertencer totalmente a si mesmo, viver totalmente em seus assuntos que ama. Ele, a quem o céu dotou internamente do mais precioso dom, que guarda em seu

máxima aplicação e zelo. Por certo não com a aplicação serena, que é a recompensa simultânea para o homem diligente, quando realizamos com ordem e continuidade aquilo para o qual nascemos, mas sim com a aplicação silenciosa do dever que tem por base o melhor propósito, nutrido pela convicção e recompensado por um orgulho próprio, mas que, muitas vezes, mesmo quando a mais bela consciência lhe oferece a coroa, *mal pode reprimir um suspiro fora de hora*. [...] Até que, por fim, ele havia aniquilado em si mesmo toda a esperança do amor, da criação poética e da exibição pessoal, com razões tão certas, que cobrou ânimo para apagar de vez todos os traços de sua loucura, tudo quanto ainda a pudesse evocar de alguma maneira. (p. 90 - grifo nosso). A respeito desta passagem, Marcuse comenta que não era um artista, mas um jovem diligente e ambicioso, que vira as costas para o teatro, que tinha se aproximado como diletante e amoroso, para dedicar-se novamente à atividade burguesa, e a viagem que empreende naquele ponto, longe de ser uma tentativa de educar-se em vista da relação de sua natureza ou vocação artística, e de conquistar-se uma forma artística de vida, é uma viagem de negócio que lhe foi imposta e no curso da qual se verificam todos os encontros e as aventuras que contribuem para “formá-lo” quase sem a sua participação. Cf. MARCUSE. *Op. cit.* p. 91.

³²⁰ No original: “Werner behauptete, es sei nicht vernünftig, ein Talent, zu dem man nur einigermaßen Neigung und Geschick habe, deswegen, weil man es niemals in der größten Vollkommenheit ausüben werde, ganz aufzugeben”. GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 2, p. 83.

³²¹ No original: “Es finde sich ja so manche leere Zeit, die man dadurch ausfüllen und nach und nach etwas hervorbringen könne, wodurch wir uns und andern ein Vergnügen bereiten”. Id. *Ibidem*. Livro II, capítulo 2, p. 83 e p. 92 (Ed. bras.).

³²² Uma “calidad un gusto crítico, un paladar difícil de satisfacerse”. GRACIÁN. *El Héroe*. Primor V. A respeito da importância de Gracián, considerado um pedagogo de uma aristocracia cristã e moderna, Marc Fumaroli, no ensaio introdutório à tradução francesa (*L’Homme de cour*), comenta o aspecto alegórico e autobiográfico do moralista espanhol que, apesar das muitas fontes descobertas, entre elas o *Wilhelm Meister* de Goethe, “ne sont concevables sans le précédent du ‘roman d’éducation’”. FUMAROLI. IN: GRACIÁN. *L’Homme de cour*. Paris, Gallimard, 2010, p. 88 e 213.

peito um tesouro que está sempre a se propagar, deve viver também com seus tesouros, sem ser incomodado pelo exterior, na felicidade serena que uma pessoa rica tenta em vão criar a sua volta com seus bens acumulados. Repara como os homens correm atrás da sorte e do prazer! Seus desejos, seus esforços, seu dinheiro, a isso perseguem sem descanso, e em nome de quê? Em nome daquilo que a natureza concede ao poeta, do gozo do mundo, do compartilhar de seus próprios sentimentos com os outros, da comunhão harmoniosa com muitas coisas freqüentemente inconciliáveis. O que inquieta os homens, senão a impossibilidade de unirem suas idéias às coisas, o prazer que se lhe escapa das mãos, e o que se deseja chega tarde demais, e tudo que conseguem e obtêm não produz no coração o efeito que o desejo nos faz pressentir à distância³²³.

Neste mesmo discurso, Wilhelm Meister alça o poeta à condição de intérprete dos homens, inconciliável com a vida burguesa a qual o protagonista, depois de descrever a superioridade do poeta perante os demais homens, pergunta: “Como queres então que ele se rebaixe a um miserável ofício?” [*Wie! willst du, daß er zu einem kümmerlichen Gewerbe heruntersteige?*]. Esta pergunta coloca em pauta o problema da impossibilidade de conciliação entre vocação artística e vida prática ativa³²⁴, e a relação do poeta com o mundo burguês³²⁵, mundo do qual o protagonista não queria fazer parte e do qual tentava evadir-se pela via artística.

Como um deus, por assim dizer, o destino tem colocado o poeta acima de todas as coisas. Ele vê a desordem das paixões, das famílias e dos reinos agitar-se sem razão; ele vê os enigmas insolúveis das incompreensões que às vezes um único monossílabo bastaria para decifrar e que causam perturbações inefavelmente desastrosas. Ele simpatiza com a tristeza e a alegria de cada destino humano. Enquanto o homem do mundo arrasta seus dias, consumido pela melancolia de uma grande perda, ou vai ao encontro de seu destino com desenfreada alegria, a alma sensível e facilmente impressionável do poeta avança como o sol que caminha da noite para o dia, e com ligeiras transições afina sua harpa com a alegria e a dor. Nascida no fundo de seu coração, cresce a bela flor da sabedoria e, enquanto os outros sonham acordados, atormentados por monstruosas representações de todos os seus sentidos, ele vive desperto o sonho da vida, e o que ocorre de mais insólito é ao mesmo tempo para ele passado e futuro. E assim o poeta é ao mesmo tempo mestre, profeta, amigo dos deuses e dos homens. *Como queres então que ele se rebaixe a um miserável ofício?* Ele que, à semelhança das aves, foi feito para pairar acima do mundo, aninhar-se nos picos elevados e nutrir-se de brotos e frutos, pulando ligeiro de galho em galho, haveria de, como um boi, puxar o arado, como um cão, acostumar-se a farejar um rastro ou talvez, preso a uma corrente, guardar com seus latidos uma granja?³²⁶

³²³ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 2, p. 93 (Ed. bras. - grifo nosso).

³²⁴ Cf. MARCUSE. *Op. cit.* p. 65.

³²⁵ Cf. LUKÁCS. *Apêndice*. p. 581-582. Este problema próprio do jovem Goethe também foi abordado em obras anteriores como Werther e Torquato Tasso.

³²⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 2, p. 93 (Ed. bras. - grifo nosso).

Werner compreendia a natureza do conflito do amigo a ponto de dizer o

quanto não tenho lamentado teu esforço para banir com energia de tua alma aquilo que tão vivamente sentes. Talvez eu esteja enganado, mas creio que farias melhor em ceder de certo modo a ti mesmo do que te consumir nas contradições de uma renúncia tão dura e privar-te, com uma alegria inocente, do prazer de todo resto³²⁷.

Neste mesmo diálogo Wilhelm confessou que Mariane era o vínculo dele com a arte teatral e o provável motivo de sua ruptura com a vocação artística:

E ainda agora, que já se abateu sobre mim o julgamento, agora que perdi aquela que, fazendo as vezes de uma deusa, haveria de me conduzir na direção de meus desejos, o que me resta senão abandonar-me às dores mais amargas? Ó meu irmão — prossegui ele —, não nego a ti que, para meus projetos secretos, era *ela o gancho* onde se prende uma escada de corda; com a promessa de perigo, pendura-se nela o aventureiro em pleno ar, até que o ferro se quebra e ele cai, destroçado, aos pés de seus desejos. Doravante não há consolo para mim!³²⁸

Este vínculo entre o amor por Mariane e a vocação artística de Wilhelm Meister ainda seria retomado bem mais adiante, no capítulo 19 do Livro IV, no qual o protagonista questionava sua propensão para arte, a relação entre o teatro, a afetividade amorosa e as limitações impostas por sua condição de classe:

Era, pois, somente o amor por Mariane que me ligava ao teatro? Ou era o amor pela arte que me prendia à jovem? Aquela perspectiva, aquele pendor para os palcos estavam simplesmente adequados a um ser inquieto e desordenado, que desejaria seguir uma vida que as condições do mundo burguês não lhe permitem [*das ihm die Verhältnisse der bürgerlichen Welt nicht gestattet*], ou seria algo completamente distinto, mais puro, mais digno? E o que poderia induzir-te a alterar tuas intenções de então? Não vens, pelo contrário, seguindo até aqui teu plano, sem o saber?³²⁹

Por estes exemplos retirados do próprio discurso do personagem, podemos perceber que o processo de desconstrução de sua vocação artística e o término de sua *missão teatral* não passava apenas por razões profissionais ou estéticas, como também por motivações sentimentais. Na época um pouco posterior à redação do romance, Goethe escreveu a Schiller: “Claro que a mente só apreende um produto artístico se em comunhão com o coração”³³⁰. Ou seja, racionalidade e sentimentalidade são

³²⁷ Id. Ibidem. Livro II, capítulo 2, p.94.

³²⁸ Id. Ibidem. Livro II, capítulo 2, p. 94-95.

³²⁹ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 20, p. 272.

³³⁰ GOETHE. *Correspondência Goethe/Schiller*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo, Hedra, 2010, p.110.

indissociáveis para o autor de Wilhelm Meister. Portanto não era apenas o ator que precisaria ser desconstruído, o amor precisava de novo objeto amável e cognoscível para que o vínculo entre Mariane e o teatro fosse desfeito. Neste aspecto, o *Bildungsroman* goetheano contém no seu interior uma gama de temas como o teatro, a viagem, a religião, a seita secreta; o amor e a desventura amorosa desempenham papel crucial no enredo, na formação afetiva como possibilidade de realização do homem sentimental [*sentimentalische Mensch*], bem como o encontro e o desencontro entre os amantes, será ingrediente importante e fundamental na composição do romance e no processo de formação subjetiva do protagonista, e fará parte de seus conflitos vocacionais, sociais e de seus afetos. Wilhelm Meister pode até ser considerado um inocente e asséptico Don Juan. Além de Mariane, todas as jovens personagens femininas (Philine, Mme Melina, a Condessa, Aurelie, Therese, Natalie e até a quase feminina Mignon) se sentem atraídas de alguma forma pelo protagonista. Quase no final do livro, ele fará a revisão de suas paixões a partir de Natalie, comparando-a com as outras: “Foi assim que amei Mariane e perdi terrivelmente a confiança nela; amei Philine e acabei por desprezá-la. Estimava Aurelie e não podia amá-la; venerava Therese, e o amor paternal assumia a forma de uma inclinação por ela; e, agora que em teu coração se reúnem todos os sentimentos que podem fazer um homem feliz, agora és obrigado a fugir!”. A respeito deste afetivo elenco feminino, Citati comenta:

Mariane, uma atriz frívola que entusiasma o público provinciano, conhece pela primeira vez, ao lado dele, as alegrias da paixão amorosa; os maliciosos olhos azuis de Philine buscam refletir-se nos olhos negros e profundos de Wilhelm; a parva sra. Melina não lhe esconde sua preferência; superando o fosso do nascimento e das condições sociais, a bela condessa aperta-o com ternura contra o peito; Therese parece disposta a esquecer, em nome dele, o amor por Lothario; e até no coração de Natalie, aparentemente tão fria e distante, nasce uma secreta paixão pelo jovem que salvou³³¹.

Ao voltarmos ao momento em que se encerra a carreira artística de Wilhelm Meister, como vimos, ele teve, apesar da boa atuação no *Hamlet*, grande dificuldade com sua atuação na peça *Emilia Galotti* e se viu quase em desespero ao levar vários meses para estudar o papel de príncipe, fato que o fez questionar os traços que compõem uma conduta nobre, o que acentuou o “declínio do teatro” e o “reajustamento

³³¹ CITATI. *Goethe*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 48-49. Mais adiante, o autor relaciona uma série de episódios que conduziram o destino de Wilhelm à Natalie. Da “alucinada paixão por Mariane deixa-lhe Felix, em cuja cabeceira as mãos de Natalie se unem para sempre às suas. Se não viajasse com os atores, os bandoleiros não o feririam e a amazona não poderia socorrê-lo. O amor pela condessa antecipa o amor por Natalie e Mignon guia-o até os pés dela”. (p. 55-56)

do protagonista”³³². Mas este problema não aponta apenas para o limite de classe do protagonista, que não tirava provisões de um conhecimento mais amíúde de uma classe a qual não pertencia, apontava também para seu limite como ator. Este traço indica também o autolimito da personalidade do protagonista em transcender as próprias concepções políticas em favor da arte, o que abriu a possibilidade de renúncia³³³. Haja vista que, em *Emilia Galotti*, a essência da peça “reside no seu teor de revolta burguesa, na acusação ao absolutismo”³³⁴, crítica à aristocracia que Wilhelm Meister não compartilhava.

Também não devemos nos esquecer de que a atividade artística de Wilhelm Meister em várias passagens da obra é bastante questionada por ele mesmo e por outros personagens. Proliferam exemplos³³⁵. No capítulo 2, do Livro II, Wilhelm queima seus escritos. Werner que conhecia as limitações do amigo, não compreendia por que ele chegava a tal extremo de destruir trabalhos, “ainda que não sejam excelentes” [*Warum sollen denn nun diese Arbeiten, wenn sie nicht vortrefflich sind, gar vernichtet werden?*]³³⁶. Ao que o protagonista contesta em discurso anti-mimético e de excelência:

— Porque um poema ou deve ser excelente ou não existir; porque todo aquele que não tem aptidão para realizar o melhor deveria abster-se da arte e precaver-se seriamente contra toda tentação. Porque, com certeza, em todos os homens move-se um certo desejo vago de imitar aquilo que vê; mas esse desejo não prova de modo algum que resida em nós a força capaz de levar a bom termo aquilo que empreendemos³³⁷.

³³² MARCUSE. *Op. cit.* p. 12.

³³³ Marcuse fala que Wilhelm Meister renuncia a forma de vida artística em favor de uma forma de vida socialmente ativa que vem reconhecida de valor próprio. Cf. MARCUSE. *Op. cit.* p. 61.

³³⁴ ROSENFELD. *Op. cit.* p. 39. Na mesma página, o autor acrescenta que o protagonista da peça de Lessing “ousa lançar à face de um regime podre, ao opor a virtuosa classe média em ascensão à corrupta aristocracia decadente. Conquanto Lessing tenha negado este teor político, tanto Goethe como Heine e os posteriores salientaram o ataque ao absolutismo, devendo-se acrescentar que a apresentação da obra foi por diversas vezes proibida”. O mesmo autor (p. 39) nos faz atentar a respeito da influência da Revolução Francesa que tornou a escrita, o uso público da razão e a arte um ofício perigoso. Emilia Galotti, cujo enredo era emprestado de Tito Lívio narrava a história de uma filha morta pelo próprio pai para manter a honra no momento em que estava prestes a ser possuída por um tirano, contextualizado no principado absolutista do século XVIII, a peça de Lessing, entretanto, não teve o mesmo desfecho do tema original em que o tirano cai em decorrência da indignação popular. Carpeaux comenta, a respeito da recepção do público, que a peça contextualizada em um ambiente latino (pequeno principado italiano do século XVIII) não iludiu ninguém; a “tragédia burguesa” era, na verdade, uma acusação veemente contra o absolutismo dos pequenos principados alemães da época, que humilhava os súditos e pervertia os governantes. “E como ‘libelo de acusação’ foi *Emilia Galotti* compreendida e aplaudida pelos espectadores contemporâneos”. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. p. 52.

³³⁵ Encontramos um deles no segundo capítulo do Livro III: “De Wilhelm falou Melina de passagem ao barão, assegurando-lhe ter qualidades muito boas como autor dramático, e mesmo como ator não era de todo mau”. GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 2, p.159.

³³⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 2, p. 82 (Ed. alemã) e p. 91 (Ed. bras.).

³³⁷ Id Ibidem. Livro II, capítulo 2, p. 92.

Um traço marcante no destino de Wilhelm Meister é a ambigüidade. Nada é definitivo, inclusive o próprio desfecho. No capítulo 8 do Livro VII, no qual Wilhelm, embora aparentemente resoluto a abandonar os palcos, ouviu em um café várias pessoas que “falaram de um modo tão categórico e razoável dele e de sua peça, do grau de seu talento”³³⁸. O comentário a respeito da performance abriu um diálogo sobre a apatia da plateia, quando a igualdade de méritos foi correspondida com a desproporção em aplausos. A importância do aplauso resultava no reconhecimento público dos efeitos da ação artística, da correspondência entre palco e platéia, da admiração provocada pelo artista³³⁹. A partir destes pressupostos e da sua necessidade de travar um diálogo com seus espectadores, assim dialogava o protagonista:

— Oh, quanto me teria sido infinitamente caro esse interesse há uns meses! O quanto teria sido instrutivo e prazeroso! Jamais teria afastado meu espírito tão completamente dos palcos e jamais teria chegado tão longe, a ponto de desesperar o público.

— Pois não devia mesmo ter chegado a esse ponto — disse um homem de certa idade, que se aproximou. — O público é grande; o verdadeiro talento e o verdadeiro sentimento não são tão raros quanto se crê; só que o artista não deve nunca exigir um aplauso incondicional por aquilo que realiza, pois é justamente o incondicional o menos valioso, e o condicional não é de certo do gosto dos senhores. Sei bem que tanto na vida quanto na arte devemos consultar a nós mesmos quando temos algo para fazer e produzir; mas, uma vez feito e encerrado, devemos ouvir com atenção muitas pessoas e, com um pouco de prática, logo podemos deduzir dessas muitas vozes um juízo completo, pois aqueles que poderiam poupar-nos desse esforço, em geral se mantêm calados.

— Pois é justamente isso que não deveriam fazer — disse Wilhelm. — Ouço com muita freqüência que mesmo as pessoas que se calam a respeito de boas obras, queixam-se e lamentam-se de que outros tenham guardado silêncio³⁴⁰.

³³⁸ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 8, p. 461 (Ed. bras.).

³³⁹ Este tema nos remete a questão do *deseño* tratada por Gracián quando diz que não “hay defecto sin afecto, ni se ha de desconfiar porque no agraden las cosas a algunos, que no faltarán otros que las aprecien; ni aun el aplauso éstos le sea materia al desvanecimiento, que otros lo condenarán. La norma de la verdadera satisfacción es la aprobación de los varones de reputación y que tienen voto en aquel orden de cosas. No se vive de un voto solo, ni de un uso, ni de un siglo”. GRACIÁN. *Oráculo Manual y Arte de Prudência*. El Parnasillo Simanca Ediciones. Espanha. s/d. p. 48. Em *El Héroe*, Gracián diz: “Es la estimación, preciosísima; y de discretos, el regatearla. Toda escasez en moneda de aplauso es hidalga; y, al contrario, desperdicios de estima merecen castigo de desprecio. La admiración es comúnmente sobrescrito de la ignorancia: no nace tanto de la perfección de los objetos cuanto de la imperfección de los conceptos. Son únicas las perfecciones de primera magnitud; sea, pues, raro el aprecio”. Mais adiante, acrescenta: “La facilidad del plausible permítase a todos, vulgarízase, y así el aplauso tiene de ordinario lo que de universal”. GRACIÁN, *El Héroe*. Primor V e VIII. Nietzsche comenta que aquele que procura o aplauso fácil não pode aspirar à nobreza de caráter. Sobre a vaidade, assim escreve: “O vaidoso se alegra de cada opinião boa que ouve sobre si (independente de qualquer ponto de vista de utilidade, e também não considerando se é falsa ou verdadeira), assim como sofre de cada opinião ruim: pois ele se submete a ambas, ele se sente submetido a elas, por esse antigo instinto de submissão que nele irrompe”. NIETZSCHE. *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176.

³⁴⁰ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 8, p. 461 (Ed. bras.).

Entretanto, de todos os críticos de Wilhelm Meister, o mais mordaz foi Jarno, justamente aquele que o apresentou a Shakespeare, de tal modo que sem meias palavras perguntou: “Como anda sua antiga mania de criar algo belo e bom com uma companhia de ciganos?”³⁴¹. Para surpresa do leitor, por ironia do autor, a resposta de Wilhelm se assemelha ao discurso do encarcerado Melina que lemos no capítulo 14 do Livro I.

Não me recorde de onde venho nem para onde vou. Fala-se muito do teatro, mas quem não esteve nele não pode fazer a menor idéia do que é. O quanto ignoram completamente a si mesmos esses homens, de que modo exercem sem qualquer discernimento suas atividades, e quão ilimitadas são suas pretensões, disso ninguém tem a menor noção. Não só cada um quer ser o primeiro, como também o único; todos excluíam, com prazer, os demais, sem ver que, mesmo com todos juntos, mal poderiam realizar alguma coisa; todos se imaginam maravilhosamente originais e, no entanto, são incapazes de descobrir no que quer que seja algo que esteja fora da rotina, o que os leva a sentir um eterno desassossego por algo de novo. Com que violência agem uns contra os outros! E só o mais mesquinho amor próprio, o mais tacanho egoísmo fazem unir-se um ao outro. Não há que se falar de um comportamento recíproco; perfídias secretas e palavras infames sustêm uma eterna desconfiança; quem não vive licenciosamente, vive como um imbecil. Todos reclamam a mais incondicional estima, e todos são sensíveis à menor crítica. Há muito que sabe disso, melhor que ninguém! E por que, então, faz sempre o contrário? Sempre necessitado e sempre desconfiado, parece não temer nada senão a razão e o bom gosto, nem procura ater-se a outra coisa que não o direito majestoso do capricho pessoal³⁴².

A este desencantado discurso, Jarno respondeu com uma gargalhada, dizendo que a descrição do teatro feita pelo protagonista nada mais era que a descrição do mundo³⁴³ e que essas personagens e ações podem ser encontradas em todas as classes sociais. Segundo Jarno, tal descrição comprova o desconhecimento de Wilhelm Meister do mundo por atribuir ao teatro manifestações tão elevadas. Acrescenta ele que perdoaria todos os defeitos que se originam na auto-ilusão do ator em seu desejo de agradar, pois seu “destino é parecer; sente-se obrigado a atribuir um alto valor ao aplauso momentâneo, pois nenhuma outra recompensa recebe em troca; deve procurar brilhar, pois para isso é que ali está”³⁴⁴. Este auto-engano que Jarno perdoa no ator é

³⁴¹ Id Ibidem. Livro VII, capítulo 3, p.416 (Ed. bras.). Este personagem muitas vezes cumpriu o papel de fazer comentários controvertidos que causaram desconforto no protagonista como, por exemplo, ter chamado Mignon de hemafrodita.

³⁴² Id Ibidem. Livro VII, capítulo 3, p. 417 (Ed. bras.).

³⁴³ Este comentário de Jarno nos remete a Urrea que aproxima, no processo de aprendizagem, a arte e a vida, “é dizer teatro e o mundo se tornam um só”. URREA. Wilson Soto. *La Concepción Pedagógica en Rousseau y Goethe*. Itinerario Educativo • Año XXIV, N.º 55 • 145-158 • Enero-Junio de 2010. p. 155.

³⁴⁴ No original: Wahrhaftig, ich verzeihe dem Schauspieler jeden Fehler, der aus dem Selbstbetrug und aus der Begierde zu gefallen entspringt; denn wenn er sich und andern nicht etwas scheint, so ist er nichts. Zum Schein ist er berufen, er muß den augenblicklichen Beifall hochschätzen, denn er erhält keinen

imperdoável no homem: “Perdôo ao ator todos os defeitos do homem, mas não perdôo ao homem os defeitos do ator” [*Alle Fehler des Menschen verzeih ich dem Schauspieler, keine Fehler des Schauspielers verzeih ich dem Menschen*]³⁴⁵. Entretanto, Jarno foi mais categórico no sétimo capítulo, quando sem meias-palavras disse que “penso que o senhor deve abandonar de vez o teatro, para o qual não possuí nenhum talento” [*Überhaupt dünkte ich, versetzte Jarno, Sie entsagten kurz und gut dem Theater, zu dem Sie doch einmal kein Talent haben*]³⁴⁶. Segundo o narrador, as palavras de Jarno desconcertaram o protagonista, que teve de dominar-se, pois o discurso de seu interlocutor feriu 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 favorito³⁴⁷.

O fim do sonho ou da autoilusão artística do protagonista deu mais um passo decisivo no desfecho do oitavo capítulo do Livro VII, quando Wilhelm soube da morte de Mariane, o que significava o sepultamento do “sonho de percorrer o encantador país de mãos dadas”, junto à amada, para constituir um teatro nacional. Mais adiante, Goethe escreveu:

Wilhelm quis despedir-se formalmente do teatro, pois sentia que já estava separado e não lhe restava outra coisa senão sair. Mariane não existia mais [...] Mesmo como espectador no teatro, recordava-se dela com um sorriso, e quase se encontrava no caso de não lhe produzirem mais nenhuma ilusão as representações teatrais³⁴⁸.

Além deste golpe no vínculo sentimental de sua vocação artística, houve a descoberta de que a companhia teatral à qual era vinculado se transformara em uma bem sucedida companhia de ópera, a qual atraía toda a atenção do público, com Laertes e Horatio representando os papéis que “arrancavam aos espectadores aplausos muito mais

andern Lohn; er muß zu glänzen suchen, denn deswegen steht er da”. GOETHE. *Op. cit.*. Livro VII, capítulo 3, p. 456 (Ed. alemã) e p. 418 (Ed. bras.).

³⁴⁵ Id. *Ibidem*. Livro VII, capítulo 3, p. 456 (Ed. alemã) e p. 418 (Ed. bras.).

³⁴⁶ Id. *Ibidem*. Livro VII, capítulo 7, p. 448.

³⁴⁷ No original: “‘Wenn Sie mich davon überzeugen’, versetzte er mit gezwungenem Lächeln, ‘so werden Sie mir einen Dienst erweisen, ob es gleich nur ein trauriger Dienst ist, wenn man uns aus einem Lieblingstraume aufschüttelt’”. Id. *Ibidem*. Livro VII, capítulo 7, p. 492 (Ed. alemã) e p. 448 (Ed. bras.). Benjamin fala da experiência “inimiga do espírito” capaz de “aniquilar muitos sonhos em flor”.

³⁴⁸ No original: “Wilhelm wollte nun seinen förmlichen Abschied vom Theater nehmen, als er fühlte, daß er schon abgeschieden sei und nur zu gehen brauchte. Mariane war nichtmehr [...] Selbst als Zuschauer im Theater erinnerte er sich ihrer mit Lächeln; beinahe war er in ihrem Falle, die Vorstellungen machten ihm keine Illusion mehr”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 8, p. 513 (Ed. alemã) e p. 466 (Ed. bras.).

vivos do que ele jamais havia podido receber”³⁴⁹. A degeneração do teatro em ópera extinguiu o esforço de Wilhelm Meister de reformar e enobrecer o teatro nacional. A dubitável vocação artística, a ausência de reconhecimento crítico e aplausos do público para o protagonista, adquiriram certo tom de ironia quando, à entrada de Laertes, madame Melina fez um comentário que poderia muito bem se dirigir a Meister. Disse ela: “Eis aqui este homem de sorte, que em breve será um *capitalista* ou sabe Deus *o quê*” [*Sehn Sie hier diesen glücklichen Menschen, der bald ein Kapitalist oder Gott weiß was werden wird!*]³⁵⁰. Naquele momento a questão da indecisão a respeito da vocação e a indefinição quanto ao futuro, entre ser um artista ou burguês, ainda era tema, motivo e problema central a respeito da vocação do protagonista (desde sua origem) muito mais do que uma hipótese e possibilidade de um mero personagem periférico (Laertes). Basta recordarmos o capítulo 19 do Livro IV, no qual Meister ao tratar da alegoria da Arte e do Comércio se sentia dividido por sentir uma espécie de vocação íntima [*innerm Beruf*]³⁵¹ para ambas atividades. Nesta circunstância, diante da incapacidade de decidir sobre o próprio destino o protagonista desejava que

um sobrepeso exterior qualquer venha determinar tua escolha e, no entanto, quando te perscrutas verdadeiramente, vês que são só as circunstâncias exteriores as que te infundem uma inclinação aos negócios, ao lucro e ao patrimônio, ao passo que tua necessidade mais íntima engendra e nutre o desejo de desenvolver e ampliar sempre mais as disposições que para o bom e o belo podem estar adormecidas dentro de ti, sejam elas físicas ou espirituais. E eu não devo satisfazer todos os meus desejos? Não se está cumprindo neste momento tudo quanto outrora elaborei e concebi, por pura obra do acaso e sem qualquer colaboração de minha parte? Que coisa mais estranha! Não me parece haver nada mais familiar ao homem que as ilusões e esperanças que há tanto tempo ele nutre e guarda em seu coração, e no entanto, quando finalmente elas se realizam, quando elas, por assim dizer, se interpõem a ele, não as reconhece e recua ante elas³⁵².

O penúltimo ato do processo de desconstrução da vocação artística de Wilhelm Meister se deu em novo diálogo entre o protagonista e Jarno, que havia lhe sugerido o abandono dos palcos. O debate ressurgiu quando ambos discutiam o processo pedagógico adotado pelos mestres da Sociedade da Torre³⁵³. Jarno se dizia pouco útil à

³⁴⁹ GOETHE. *Op. cit.*. Livro VII, capítulo 8, p. 452 (Ed. bras).

³⁵⁰ Id. *Ibidem*. Livro VII, capítulo 8, p. 497 (Ed. alemã) e p. 453 (Ed. bras. - grifo nosso). Segundo Simone Neto, o termo *Kapitalist* era um neologismo/estrangeirismo na época de Goethe. Grifamos este termo, pois o próprio Wilhelm Meister estava prestes a se tornar um capitalista ou qualquer coisa indefinível.

³⁵¹ Id. *Ibidem*. Livro IV capítulo 19, p. 288 (Ed. alemã).

³⁵² Id. *Ibidem*. Livro IV, capítulo 19. p. 272 (Ed. bras.).

³⁵³ A Sociedade da Torre surge como alternativa ao teatro na formação e ascensão social.

sociedade e aos homens por ser um péssimo mestre e não suportar ver alguém fazendo tentativas canhestras. Diante do tema, a querela artística foi retomada enquanto exteriorização de uma interioridade sob o prisma da auto-representação:

— 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 a disposição de ânimo momentânea. Ora, isso seria suficiente para um teatro de amadores e para quem não visse pela frente nenhum outro caminho. Deve-se precaver contra um talento que não se tenha esperança de exercitar à perfeição. Pode-se avançar nele tão longe quanto se queira, sempre ao final, quando se torna claro o *mérito do mestre* [*Verdienst des Meisters*], haverá de lamentar-se penosamente a perda de tempo e forças que foram dedicados a tal fancaria [*Pfuscherei*]³⁵⁴.

Tais palavras de Jarno demonstram claro desdém pela ação artística de Wilhelm por considerar sua atuação de qualidade duvidosa e insinuar que nosso herói era uma espécie de “canastrão”³⁵⁵. Schiller comenta que Goethe utilizou bem este personagem para dizer a verdade de modo duro e seco que “leva um grande passo adiante tanto o herói quanto o leitor: falo da passagem em que desapossa de pronto Wilhelm do talento para representar”³⁵⁶. A questão de Wilhelm Meister ser ou não ser bom ator, como já vimos, é controvertida. A crítica vem principalmente da Sociedade da Torre, sendo Jarno seu principal porta-voz. Já uma parte do público recebeu bem a atuação do nosso protagonista, outra ignorou. Porém, ao que parece nas várias passagens que lemos, todo o tecido da obra e seus acontecimentos guiavam Meister para uma ruptura com a

³⁵⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 5, p. 523 (grifo nosso). Jarno fala de forma um tanto leviana ao colocar a obra em termos de fancaria, *Pfuscherei* no original ao classificar o trabalho de Wilhelm Meister como algo pouco esmerado, mal feito.

³⁵⁵ Para ilustrar o tema, citamos nosso centenário Nelson Rodrigues que fez encantador elogio ao canastrão: “A verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão, e quanto mais límpido, líquido, ululante, melhor. O grande ator ou atriz é recente. Até poucos anos atrás, representava-se cinema e teatro aos uivos e às patadas. Era hediondo e sublime. Ao passo que o grande ator nada tem de truculento nem berra. É inteligente demais, consciente demais, técnico demais; e tem uma lucidez crítica, que o exaure. O canastrão, não. Está em cena como um búfalo da ilha de Marajó. É capaz de tudo. Sobe pelas paredes, pendura-se no lustre e, se duvidarem, é capaz de comer o cenário. Por isso mesmo, chega mais depressa ao coração do povo, deslumbra e fanatiza a platéia”. RODRIGUES, Nelson. *A Menina sem estrela*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pág. 63.

³⁵⁶ SCHILLER. *Correspondência Goethe/Schiller*. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo, Hedra, 2010, p. 102. Schiller acrescenta que palavras “isoladas e secas, ditas no momento certo, dispensam de uma vez o leitor de um grande fardo e agem como um relâmpago que ilumina toda a cena”. p. 103.

vocação artística³⁵⁷. Talvez esta proposição seja resultado dos próprios limites de atuação do protagonista, como afirmou Jarno, ou talvez o limite da própria sociedade daquele contexto, que impossibilitava a realização pessoal plena pela via da vocação artística. Basta recordarmos as experiências no interior de companhias teatrais vividas por Lessing e pelo próprio Goethe. Todavia, o autor optou por demonstrar ao longo de toda a obra que a vocação artística de Wilhelm Meister se tratava de uma autoilusão como escreve Mazzari:

Torna-se-lhe claro, após brilhante *performance*, que o teatro por si só não é capaz de oferecer-lhe respostas em sua busca, pois se subordina a um complexo que envolve ampla gama de valores humanistas. Wilhelm compreende ao mesmo tempo que o seu entusiasmo pelo palco sempre esteve intrinsecamente relacionado à rejeição pelas formas de vida burguesa que lhe estavam determinadas. Conscientiza-se de que em todos os papéis que representasse ele estaria, no fundo, representando a si mesmo, como diletante. Desse modo, revela-se que a opção pelo teatro não foi senão um equívoco, mas ao mesmo tempo torna-se-lhe igualmente claro que este equívoco representou uma etapa essencial em sua trajetória³⁵⁸.

A frustração do protagonista a respeito de um projeto sobre os palcos já estava esboçada nas cenas de bastidores de toda a obra. No início do romance, eram nos bastidores onde se dava as condições materiais da vida e as relações burguesas de existência (família Meister) e de sobrevivência (Mariane e a velha Bárbara). É significativo olharmos o romance a partir da perspectiva dos bastidores, pois são neles em que toda a trama da obra se desenvolve: os problemas financeiros de Mariane expressos na falta do que comer; na figura de um ausente e rico negociante que mandava dinheiro e presentes como prova de que não esquecia a atriz amada; o diálogo mercantil entre Mariane e a anciã; os encontros clandestinos de Wilhelm com sua amada; a descoberta da traição; o ingresso na trupe teatral; o diário de viagem forjado para enganar o pai; o acordo entre Serlo e Melina para cambiar a produção teatral pela ópera; os desígnios Sociedade Secreta; os arranjos matrimoniais, em suma, exemplos não faltam para falar de atos clandestinos, da ação de bastidores, que provocam no leitor um efeito de inversão de olhar na obra de tal forma, que o leitor veja a ação não como quem esteja na platéia e sim como quem está na coxia. Esta inversão de perspectiva também tornou o protagonista ao longo do romance cada vez mais coadjuvante;

³⁵⁷ Marcuse fala em renúncia e auto-limitação resignada. Benjamin classifica Wilhelm Meister como semiartista.

³⁵⁸ MAZZARI. Apresentação de Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 17.

podemos perceber isso na última discussão a respeito da vocação artística, que de certa forma ocorre nos bastidores, nas asas do palco, no espaço cênico onde Wilhelm Meister é figura periférica. O tema era a separação entre o artista e o amador. Era o último diálogo a respeito da arte nos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, portanto uma fala definitiva que encerrava o debate artístico na obra³⁵⁹. É importante notar que, neste debate, travado entre o abade e um marquês, o protagonista, tendo recém-abandonado o teatro e qualquer aspiração artística, e sempre dado ao debate a respeito da arte, embora presente na cena, não toma voz, ou seja, age como mero espectador³⁶⁰. No diálogo entre o marquês e o abade, Goethe marginalizou e satirizou seu protagonista, que atuava por pantomima, ao escrever que “Wilhelm tinha de se traduzir em termos teatrais quando queria entender algo” [*Wilhelm mußte sich's in theatralische Terminologie übersetzen, wenn er etwas davon verstehen wollte.*]³⁶¹. Os interlocutores faziam observações a respeito da raridade de obras de arte excepcionais nos tempos modernos e a insuficiência dos artistas:

— Não é fácil julgar e levar em conta o que as circunstâncias representam para os artistas, e mesmo para aquele de maior gênio, de indiscutível talento, ainda são infinitas as exigências que ele deve impor a si mesmo, e indizível o zelo necessário para sua *formação*. Quando as circunstâncias lhe são pouco favoráveis, quando percebe que o mundo é fácil demais de satisfazer e não deseja senão uma aparência ligeira, agradável, cômoda, seria de espantar que a comodidade e o egoísmo não o retivessem na mediocridade; seria estranho que ele não preferisse trocar por dinheiro e elogios objetos da moda a escolher o caminho direito que o conduziria mais ou menos a um martírio deplorável. Daí por que os artistas de nossa época estão sempre a oferecer para nunca dar. Estão sempre a provocar, para nunca satisfazer; tudo é apenas insinuado, e não se encontra em parte alguma fundamento nem execução. Basta ficar parado um certo tempo numa galeria e observar que obras de arte atraem o público, quais ele elogia e quais negligencia, e haverá de se ter pouco gosto pelo presente e pouca esperança no futuro.

— Sim — replicou o abade —, e assim se formam reciprocamente o amador e o artista; o amador busca apenas um prazer geral e indeterminado; a obra de arte deve agradá-lo pouco mais ou menos como uma obra da natureza, e os homens crêem que os órgãos com que se desfruta uma obra de arte *formaram-se por si mesmos*, como a língua e o palato, que se julga uma obra de arte como se julga uma

³⁵⁹ Encerra também o processo que Marcuse chama de dissolução do “romance de artista” na passagem para “romance educativo”.

³⁶⁰ Bem diferente do que lemos no segundo capítulo do livro IV, Wilhelm se manifestava vigoroso a respeito do “quão longe poderemos chegar, se persistirmos assim em nossos exercícios, e não nos limitarmos simplesmente a decorar, ensaiar e representar de um modo mecânico, por dever de ofício”. Mais adiante completa: “Não desejaria eu outra coisa senão que o teatro fosse tão estreito quanto a maroma de um funâmbulo, para que nenhum inepto ousasse nele subir, ao contrário do que ocorre agora, quando qualquer um se sente apto o bastante para se exhibir em público”. GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 2. p. 216 (Ed. bras.).

³⁶¹ Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 7. p. 600 (Ed. alemã) e p. 542 (Ed. bras.).

comida. Não compreendem que se carece de uma outra *formação* para se elevar até à verdadeira fruição artística. O mais difícil, penso eu, é essa espécie de distinção que o homem deve deixar agir dentro de si, caso queira mesmo cultivar-se; por isso encontramos tantas *formações* unilaterais das quais cada uma tem a pretensão de anular todas as outras³⁶².

Podemos perceber, por esta e várias insinuações do autor, que este discurso aludia indiretamente e de forma dissimulada ao protagonista ou a respeito dele³⁶³. O fato de Wilhelm Meister não ter se manifestado com paixão e afeto, como em outras circunstâncias, mantendo-se calado, supõe que de dado modo o protagonista consentiu com as opiniões expostas, mesmo que pudessem se referir a ele próprio. Hegel diz que os atores são chamados de artistas e que lhes são tributadas toda a honra de uma profissão artística, ou seja, “ser um ator deixou de ser, segundo a nossa atual concepção, mácula social ou moral. E isso com razão: esta arte exige muito talento, inteligência, perseverança, disciplina, exercício, conhecimento. Sim, no seu ápice ela exige mesmo um gênio ricamente dotado”³⁶⁴. Weber, por sua vez, ao tratar da arte renascentista, diz que a arte concebida nesta época deveria ser elevada ao nível de uma ciência, o que significa, ao mesmo tempo e antes de tudo, que o “artista deveria ser elevado, socialmente e por seus próprios méritos, ao nível de um doutor”³⁶⁵. Tal nível douto de conhecimento e maestria jamais foi alcançado por Wilhelm Meister, inclusive Wundt diz a respeito do sobrenome “Meister”³⁶⁶, que não há dúvida que Wilhelm “devesse adquirir a maestria e a perfeita propriedade da arte já no âmbito da *Missão teatral*, e recuperar assim o direito, ao qual tinha voluntariamente renunciado, ao uso do próprio nome”³⁶⁷. O fato de nunca ter adquirido tamanha maestria talvez tenha motivado o protagonista a ficar calado enquanto os outros diletantemente discursavam sobre uma vocação a qual ele era o único ali que efetiva e profissionalmente se dedicara.

³⁶² GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p.542-543 (Ed. bras.). (grifo nosso).

³⁶³ Uma delas está, neste mesmo diálogo acima mencionado, na boca de Jarno: “não posso ligar tanta importância a esses pobres diabos de homens. Conheço muitos deles, é certo, que diante das maiores obras da arte e da natureza se recordam imediatamente de suas mais mesquinhas necessidades, carregam para a ópera sua consciência e sua moral, não se despedem de seu amor ou de seu ódio diante de uma coluna, e o que o exterior pode trazer-lhes de melhor e de maior, sentem-se logo obrigados, tanto quanto possível, a reduzir em seu melhor modo de representação, a fim de poder unir-se de algum modo à sua miserável natureza”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p. 543-544 (Ed. bras.).

³⁶⁴ HEGEL *apud.* ROSENFELD. *Op. cit.* p.60

³⁶⁵ WEBER. *Ciência e Política: Duas Vocações*. Trad. Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo, Editora Cultrix, s/d. p.34. Esta premissa renascentista se tornou pressuposto artístico em geral, basta pensarmos no quanto o termo técnica ganhou importância em todas as artes.

³⁶⁶ *Meister* significa “mestre” o que implica a idéia de maestria, propriedade soberana, domínio ilimitado da matéria.

³⁶⁷ WUNDT *apud.* MARCUSE. *Op. cit.* p. 79

Wilhelm não conseguiu se consolidar na categoria de natureza criadora enquanto autor que cria homens, tampouco na condição de artista mimético como ator. Restava-lhe, a partir de então, apenas o entendimento³⁶⁸. Entretanto, como observou Wilma Maas, foi por meio do teatro que o protagonista se aproximou, na condição de diretor da trupe ambulante, do denominado “grande mundo”, ou seja, o mundo da aristocracia, ao adentrar pela primeira vez um palácio da nobreza³⁶⁹. Um elemento muito interessante que Maas acrescenta a esta discussão é a importância do projeto teatral de Wilhelm Meister enquanto ascensão social. Segundo a autora, a vocação artística não era apenas mais um diletantismo do protagonista, pois ele acreditava que o teatro fosse a única instância na qual um jovem de origem burguesa pudesse desenvolver suas qualidades e seus talentos, o teatro era a via pela qual Meister pretendia alcançar o desenvolvimento pleno de suas qualidades e, desta forma, o ampliar os horizontes da estreiteza burguesa, que lhe reservava apenas a submissão às leis da vida corriqueira. Desta forma, o teatro se tornava um projeto democrático

na medida em que prevê ao burguês as mesmas possibilidades de aperfeiçoamento que lhe são negadas por sua origem. Meister reconhece que apenas aos nobres está reservada a possibilidade de formação universal; acredita então que o teatro poderá fornecer-lhe um sucedâneo, um espaço onde possa ampliar seu círculo de atuação, tornando-se, assim como o nobre, uma “pessoa pública”³⁷⁰.

Mazzari é da mesma opinião ao dizer que

Mediante a atividade teatral ele espera não só propiciar a expansão plena de suas potencialidades, como também contribuir para a criação de um futuro “teatro nacional”, ao encontro assim de um forte anseio

³⁶⁸ A respeito do entendimento, Gracián comenta em *Oráculo Manual*: “No basta lo entendido, deséase lo genial. Infelicidad de necio: *errar la vocación* en el estado, empleo, región, familiaridad”. GRACIÁN. *Oráculo Manual y Arte de Prudência*. El Parnassillo Simanca Ediciones. Espanha. s/d. p. 11. (grifo nosso). Natália Giosa Fujita assim escreve: “O poeta, por sua vez, é comparado à natureza criadora, ao aspecto dinâmico cria homens, tal como a natureza se cria a cada novo indivíduo; ele não repete a aparência exterior, como o ator, ele não trabalha classificando, conceituando, mas cria, age por assim dizer, de dentro para fora. É somente por isso que a arte fala diretamente à intuição dos espectadores [...] a arte se funda do mesmo princípio ativo, produtivo, inesgotável, que é a própria realidade”. FUJITA. “*Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião de Wilhelm Meister*”, de August-Wilhelm Schlegel; “*Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião de Wilhelm Meister’*”, de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. Dissertação de Mestrado. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2006, p. 37.

³⁶⁹ Cf. MAAS. *Op. cit.* p. 137.

³⁷⁰ MASS. *Op. cit.* p. 136-137. Schlanger afirma que esta questão é o próprio grito do individualismo democrático e do *ethos* democrático que diz respeito a cada um e que é direito de todos. “O desejo de realização pessoal, contido na vocação, inscreve-se no novo sistema de permissões e exigências que eclode no final do século XVIII, na perspectiva do individualismo liberal. A vocação moderna, enquanto idéia de papel, projeto de vida e direito de cada um de estar na posse da sua própria vida, é uma idéia nuclear do individualismo. Uma reivindicação torna-se inevitável: o direito de cada um se reconhecer na sua atividade, visto tratar-se de uma atividade desejada. SCHLANGER. *Op. cit.* p.17

da época, defendido por nomes como Lessing e Schiller e de caráter democrático-burguês, já que visava a uma integração cultural que abarcasse todas as classes sociais. Desse modo, ele exprime também a aspiração de exercer influência imediata sobre a nação alemã, atuando por assim dizer na “esfera pública”³⁷¹.

Citati aproxima as aspirações artísticas de Wilhelm Meister, as do próprio Goethe, que não podia ocultar em sua casa os tesouros comuns, reunidos e defendidos com tanto cuidado:

Assim como Wilhelm Meister sonha em aparecer no palco ao lado de Mariane, dizendo ao coração dos homens aquilo que havia tanto tempo almejavam escutar, assim ele imaginava apresentar-se no palco do mundo, oferecendo suas riquezas aos grandes e aos humildes da terra. “De que servem”, escrevia [Goethe], “todas as torturas e as bênçãos do amor, se este não se torna ativo?” (10 de dezembro de 1781)³⁷².

A possibilidade de atuação em esfera pública de Wilhelm Meister e seu projeto de ascensão cultural e social por via artística, o “desejo de materializar através do espetáculo aquilo que há de bom, nobre e grandioso”³⁷³, como vimos, não foi bem sucedido. Isto tem como significado que o protagonista não completou seu processo de aprendizado nos palcos, portanto, sua *Bildung* ainda estava incompleta.

Na carta a Werner, Wilhelm chegou até a abrir mão de sua fortuna para deixá-la nas “boas mãos” do cunhado, pois tinha esperança de poder sustentar-se com sua própria arte, o que jamais ocorreu. A carta era uma tentativa de responder às questões sobre o que o protagonista poderia fazer de si próprio e responder se a arte o permitiria realizar a busca de conhecer a si mesmo, de encontrar-se, afirmar-se, ganhar a vida, a identidade e o sustento por meio dela. Questões fundamentais que permaneceram na aporia naquele momento do livro, porque o protagonista ainda convencia-se de que “só no teatro podia completar a formação que desejava adquirir e parecia aferrar-se tanto mais a sua decisão quanto mais se convertia Werner, sem o saber, em seu adversário”³⁷⁴.

³⁷¹ MAZZARI. *Op. cit.* p. 12. Uma fala do próprio Wilhelm Meister amplia o alcance destas citações: “Que ator, que escritor, ou que homem mesmo, não se consideraria no auge de seus desejos, se com alguma frase nobre ou uma boa ação qualquer produzisse impressão tão unânime? Que sensação deliciosa deve ser a de poder, tão rápido quanto uma descarga elétrica, através de sentimentos bons e nobres, dignos da humanidade, excitar o povo, difundir-lhe um entusiasmo semelhante, tal como fizeram essas pessoas com auxílio de suas habilidades corporais; se fosse possível transmitir à multidão a simpatia por tudo o que é humano; se fosse possível inflamar, agitar e imprimir um movimento livre, vivo e puro a seu ser interior paralisado, através da representação da ventura e desventura, da sabedoria e estultice, e mesmo do disparate e da estupidez!”. GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 4. p. 114.

³⁷² CITATI. *Op.cit.* p.20.

³⁷³ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 4 do original: “Wunsch, das Gute, Edle, Große durch das Schauspiel zu versinnlichen”. p. 108-108 (Ed. alemã) e p. 114 (Ed. bras.).

³⁷⁴ Id Ibidem. Livro V, capítulo 2. p. 283-284 (Ed. bras.).

O protagonista acreditava que o teatro traria por meio da nobreza das palavras³⁷⁵ [*edles Wort*], da boa ação [*gute Tat*], da nobreza de modos, uma sensação deliciosa que tão rápida como uma “descarga elétrica, através dos sentimentos bons e nobres, dignos da humanidade” é capaz de “excitar o povo, difundir-lhes entusiasmo”³⁷⁶. Tratava-se do anseio por uma *dolce vita*, de acordo com a exigência clássica de virilidade e disciplina³⁷⁷, pela auto-afirmação da *virtù* conquistada na graça da influência, no recato em termos da capacidade para assumir discretamente o comando dos ímpetos e afetos³⁷⁸, na arte de *connoisseur* do bom gosto, da força de atração adquirida na vivência de uma vida de beleza, cuja elegância e o encanto se tornaram valores básicos de comportamento³⁷⁹ e grande respeito ao outro, de um *savoir-vivre* que se exprime nas normas comportamentais³⁸⁰, nos miúdos prazeres, na imitação dos gestos prestigiados em que os burgueses buscavam adquirir estatuto nobre³⁸¹. O reconhecimento recíproco entre indivíduos nobres seria conquistado pelo protagonista por meio do aprimoramento do corpo e do espírito³⁸² e na arte do convívio social. Para isso, era necessário o equilíbrio e sobriedade moral de uma formação ampla e harmônica da natureza do

³⁷⁵ Peter Burke em *A Arte da Conversação* comenta que o decoro (*mesura*) na linguagem dos trovadores referente à “conversa polida” (*gent parlar*), mais ao norte, na região que hoje chamamos de Alemanha, a prática da conversação polida, também chamada de *urbanitas*, era bastante apreciado nos círculos da corte. Ainda sobre a importância dada à arte da conversação, o autor, conta que na Alemanha no início do século XVIII, para descrever as enciclopédias era utilizado o termo “dicionário conversacional” (*Konversationslexikon*) “como se uma das principais funções dessas compilações fosse apresentar um amplo leque de tópicos sobre os quais se pudesse conversar”. BURKE. *A Arte da Conversação*. Trad. Álvaro I. Hattner. São Paulo: Editora UNESP, 1995, p. 129-158.

³⁷⁶ No original: “Welche köstliche Empfindung müßte es sein, wenn man gute, edle, der Menschheit würdige Gefühle ebenso schnell durch einen elektrischen Schlag ausbreiten, ein solches Entzücken unter dem Volke erregen könnte”. GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 4, p. 108 (Ed. alemã) e p. 114 (Ed. bras.).

³⁷⁷ Cf. KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 298. Goethe se refere à “nobre virilidade” de Lothario. Cf. GOETHE. *Op. cit.* p. 427 (Ed. bras.).

³⁷⁸ Gracián fala em “recato a los términos de la capacidad, no encargase disimulo a los ímpetus del afecto. GRACIÁN, *El Héroe*. Primor II.

³⁷⁹ Cf. HELLER. *O Homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982, p. 131.

³⁸⁰ Cf. VAQUERO, S. *Baltasar Gracián, la Civilité ou l'art de Vivre em Societé*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 14.

³⁸¹ RIBEIRO, R. J. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 19. Na mesma página o autor acrescenta: “O que funda a qualidade do nobre é um *estilo de vida*, desde que reconhecido por longo tempo. Nada, por sinal, mais barroco: o ser de um homem se confunde com sua aparência. Quem age como nobre é nobre”. Mais adiante o autor diz que o homem da etiqueta não é apenas uma pessoa bem educada, é a expressão de costumes para tributar e obter prestígio. “As maneiras servem à circulação, à atribuição do respeito; permitem valorizar os poderosos, venerá-los; a etiqueta só se compreende a partir de uma estratégia política”. (p. 23)

³⁸² “Um dos traços essenciais do cortesão é agir com naturalidade: embora treine cada um dos seus gestos e procure ser consciente deles ao extremo, deve dar a impressão de uma certa leveza, de uma certa facilidade. Pior que o gesto nu é o trejeito que denuncia a aprendizagem, a aplicação das regras, a intenção de produzir o efeito”. RIBEIRO. *Etiqueta: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 102.

protagonista, negada *a priori* por seu nascimento, mas conquistada a partir dos próprios esforços. A respeito do aperfeiçoamento de si, Baltasar Gracián escreve que o homem:

No se nace hecho; vase de cada día perficionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas de eminencias. Conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad. Algunos nunca llegan a ser cabales fáltales siempre un algo; tardan otros en hacerse. El varón consumado, sabio en dichos, cuerdo en hechos, es admitido y aun deseado del singular comercio de los discretos³⁸³.

Esta graça do reconhecimento, do favor desinteressado, do crédito por encanto, do mérito da simpatia, da diligência própria, da influência pela presença de espírito e força de atração, contida nos atos de bons modos e do culto das boas maneiras, que rompem com a rudeza em favor do refinamento, uma sorte de virtudes e gentilezas do gentil-homem que não passa pela mediação da moeda. Afinal, como dizia Molière, “a virtude é o maior título de nobreza”³⁸⁴. Portanto, um nobre, “que tem poder sobre si mesmo, que entende de falar e calar, que com prazer exerce rigor e dureza consigo e venera tudo o que seja rigoroso e duro”³⁸⁵. Estes valores próprios da nobreza de alma, daqueles que são senhores de si mesmos, se contrapõem ao filistinismo burguês.

Desde que parti, tenho ganhado muito mais graças aos exercícios físicos; tenho perdido meu embaraço habitual e me apresentado 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 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 e cultivar-me à vontade. Sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente e sem 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 parte³⁸⁶.

Estas conquistas, acima mencionadas pelo protagonista, se assemelham ao pressuposto do nobre nietzscheano, ou seja, uma “constituição física poderosa, uma saúde florescente, rica, até mesmo transbordante, juntamente com aquilo que serve à sua

³⁸³ GRACIÁN. *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. p. 12-13.

³⁸⁴ No original: “la vertu est le premier titre de Noblesse”. MOLIÈRE. *Don Juan*. Paris, Flammarion, 2003. Capítulo IV, cena 4.

³⁸⁵ NIETZSCHE. *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 173.

³⁸⁶ Id Ibidem. Livro V, capítulo 3, p. 286

conservação: guerra, aventura, caça, dança, torneios e tudo o que envolve uma atividade robusta, livre, contente”³⁸⁷. Segundo Strich, o cortesão perfeito é o homem de corpo e espírito harmoniosamente formado, tão versado na cultura física como também na literatura, dança, canto, música, cultura humanística e nobre decoro dos costumes, do *uomo universale*, que tem como dever manter a imagem de naturalidade de nobreza, ou seja, do homem nobre por sua própria natureza³⁸⁸. Aquilo que Montesquieu chamou de “paixão nobre” que está sempre gravada nos corações nobres, mas que a imaginação e a educação a modifica de mil maneiras³⁸⁹. Em suma, a nobreza deve ser entendida como gosto pela *nobilitas*, por uma “atitude moral superior, não uma classe social”³⁹⁰.

³⁸⁷ NIETZSCHE. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 25.

³⁸⁸ Cf. STRICH. *O Barroco*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Herder, 1997, p. 180-181.

³⁸⁹ Cf. no original: “Cette noble passion est bien toujours gravée dans leur coeur; mais l’imagination et l’éducation la modifient de mille manières”. MONTESQUIEU. *Les Lettres Persanes*. Paris: Starobinski, 1973. Lettre XC. Segundo Montesquieu: “la gloire n’est jamais compagne de la servitude”.

³⁹⁰ RIBEIRO. R. J. *A Última Razão dos Reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 19. Mais adiante (p. 24), Renato Janine comenta que podemos aproximar a figura do nobre à figura do ator. Ao tratar da *persona* do nobre, o autor afirma que a esse “termo damos o sentido moral, fazemo-lo íntimo, prendemo-lo à consciência; ao passo que o nobre é, acima de tudo, seu título. Ele é pessoa, mas só no sentido teatral, próximo portanto do jurídico; em vez de revelar uma moralidade, essa pessoa apenas representa”. Ainda sobre o tema, Yves Michaud escreve: “Un gentilhomme de l’âge classique qui était considéré comme une personne de mérite le devait d’abord à sa naissance et à sa lignée, ensuite seulement à la manière dont il faisait honneur à cette naissance par sa conduite. À la rigueur, de hauts faits militaires et une bravoure particulière pouvaient contribuer à enrichir un peu ce mérite, de même que peut-être des vertus se traduisant par une piété et une honnêteté visible. À la rigueur aussi, une inconduite scandaleuse, notoire et durable pouvait le déconsidérer et le rendre indigne de sa lignée. Pour le reste, les actions ne pouvaient guère compter comme des mérites ou démerites: la valeur était inhérente à la personne en raison de sa naissance. À vrai dire, les personnes en question n’agissaient guère: en dehors de quelque campagne militaires, elles vivaient de les rentes et, selon l’expression consacrée et significative, elles ‘tenaient leur rang’”. MICHAUD. *Qu’est-ce que le Mérite*. Paris: Bourin Éditeur, 2009, p. 15-16. De modo bem distinto ao *Cortesão* de Baldassare Castiglione, nascido nobre e de rica família, porque “la nobiltà è quasi una chiara lampa, che manifesta e fa veder l’opere bone e le male ed accende e sprona alla virtù cosí col timor d’infamia, come ancor con la speranza di laude; e non scoprendo questo splendor di nobiltà l’opere degli ignobili, essi mancano dello stimulo e del timore di quella infamia, né par loro d’esser obligati passar piú avanti di quello che fatto abbiano i sui antecessori; ed ai nobili par biasimo non giunger almeno al termine da’ sui primi mostratogli. Però intervien quasi sempre che e nelle arme e nelle altre virtuose operazioni gli omini piú segnalati sono nobili perché la natura in ogni cosa ha insito quello occulto seme, che porge uma certa forza e proprietá del suo principio a tutto quello che da esso deriva ed a sé lo fa simile; come non solamente vedemo nelle razze de’ cavalli e d’altri animali, ma ancor negli alberi, i rampolli dei quali quasi sempre s’assimigliano al tronco; e se qualche volta degenerano, procede dal mal agricoltore. E cosí intervien degli omini, i quali, se di bona crianza sono cultivati, quasi sempre son simili a quelli d’onde procedono e spesso migliorano; ma se manca loro chi gli curi bene, divengono come selvatichi, né mai si maturano. Vero è che, o sai per favor delle stelle, o di natura, nascono alcuni accompagnati da tante grazie, che par che non siano nati, ma che un qualche dio con le proprie mani formati gli abbia ed ornati de tutti i beni dell’animo e del corpo; sí come ancor molti si veggono tanto inetti e sgarbati, che non si po credere se non che la natura per dispetto o per ludibrio prodotti gli abbia al mondo. Questi sí come per assidua diligenza e bona crianza poco frutto per lo piú delle volte posson fare, cosí quegli altri con poca fática vengon in colmo di summa eccellenza”. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*. Torino: Giulio Preti, Einaudi, 1965.

Na carta a Werner, Meister disse que ignorava o que ocorria em outros países, mas que na Alemanha só a um nobre era possível uma formação geral e pessoal. Havia limites claros para esta formação no ambiente germânico. A um burguês, segundo Wilhelm, é possível adquirir méritos e desenvolver seu espírito a não mais poder, mas a personalidade se perde.

Enquanto para o nobre, que se relaciona com as mais distintas pessoas, é um dever conferir a si mesmo um porte distinto, e esse porte, já que a ele nunca estarão cerradas portas nem portões, transforma-se num porte espontâneo, pois deve pagar por sua aparência, por sua pessoa, seja na corte ou no exército, de modo que tem ele razão em atribuir uma importância a elas e demonstrar que atribui alguma a elas. Uma certa graça majestosa nas coisas corriqueiras, uma espécie de ligeira graciosidade nas coisas sérias e importantes assentam-lhe bem, pois assim deixa ver que onde quer que esteja conserva seu equilíbrio. É uma pessoa pública, e quanto mais requintados seus gestos, mais sonora sua voz e mais comedida e discreta toda sua maneira de ser, mais perfeito ele é. [...] Se souber dominar-se exteriormente em qualquer momento de sua vida, ninguém haverá de lhe fazer outras exigências, e tudo o mais que traz em si e a seu redor — capacidade, talento, riqueza —, tudo isso não parecerá senão um acréscimo [...]. Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites, se é possível fazer-se dele um rei ou uma figura real, pode portanto apresentar-se onde quer que seja com uma consciência tranqüila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe é traçado³⁹¹.

Diante destes valores espirituais a serem alcançados e dos limites a serem superados, o teatro mais que uma “missão” se tornou “tão-somente um *ponto de transição*”³⁹². A arte se colocava como uma espécie de estágio fundamental na

³⁹¹ No original: “Ich weiß nicht, wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen, wie er will. Indem es dem Edelmann, der mit den Vornehmsten umgeht, zur Pflicht wird, sich selbst einen vornehmen Anstand zu geben, indem dieser Anstand, da ihm weder Tür noch Tor verschlossen ist, zu einem freien Anstand wird, da er mit seiner Figur, mit seiner Person, es sei bei Hofe oder bei der Armee, bezahlen muß: so hat er Ursache, etwas auf sie zu halten und zu zeigen, daß er etwas auf sie hält. Eine gewisse feierliche Grazie bei gewöhnlichen Dingen, eine Art von leichtsinniger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen kleidet ihn wohl, weil er sehen läßt, daß er überall im Gleichgewicht steht. Er ist eine öffentliche Person, und je ausgebildeter seine Bewegungen, je sonorer seine Stimme, je gehaltner und gemessener sein ganzes Wesen ist, desto vollkommner ist er (...) Wenn er sich äußerlich in jedem Momente seines Lebens zu beherrschen weiß, so hat niemand eine weitere Forderung an ihn zu machen, und alles übrige, was er an und um sich hat, Fähigkeit, Talent, Reichtum, alles scheinen nur Zugaben zu sein. [...] Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenzen kennt, wenn man aus ihm Könige oder königähnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewußtsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vorwärtsdringen, anstatt daß dem Bürger nichts besser ansteht als das reine, stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist”. GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 3. p. 302-303.

³⁹² LUKÁCS. *Op. cit.* p. 582 (grifo nosso). Na página seguinte, o autor fala na configuração da exemplar vida humanista que “só podem na verdade se desenvolver depois de superada a concepção do teatro como caminho para a humanização”. Lukács fala na “glorificação da nobreza” e explica que o modo de vida da

formação do protagonista. Passagem que foi superada no percurso de seus anos de aprendizagem na medida em que novas experiências se acumularam no desenvolvimento da auto-formação. Podemos dizer que o teatro foi um ponto de passagem dentro de um projeto público de ação, ascensão cultural e social, de elevação dos valores do homem universal³⁹³, porém esta via se viu malograda pelas próprias deficiências artísticas do protagonista e pelos limites do teatro da época. Este fracasso também indicava a frustração de qualquer política cultural por via democrática, basta lembrar a forma republicana de governo adotada pela trupe teatral no segundo capítulo do Livro IV ao decidir que o cargo de diretor devia ser eletivo, ocupado alternadamente, assistido por um senado e que as mulheres ganhariam o direito de voto e assento; com a “instalação daquele *novo sistema*”, todos os integrantes acreditavam ter feito algo realmente útil e “haver aberto uma nova perspectiva para o teatro da pátria” [*glaube man auch wirklich etwas Nützlichtes getan und durch die neue Form eine neue Aussicht für die vaterländische Bühne eröffnet zu haben.*]³⁹⁴. Wilhelm Meister foi eleito o primeiro diretor da companhia, cargo que não durou muito, pois um assalto em meio a uma viagem cujo trajeto foi mal planejado e apoiado por ele, pôs fim à sua posição e credibilidade, bem como colocou ponto final na trupe itinerante de Melina que se viu obrigada a anexar-se à companhia de Serlo³⁹⁵.

O teatro poderia proporcionar parcial e provisoriamente ao protagonista o desenvolvimento de suas capacidades humanas. O teatro, a poesia dramática são somente *meios* para o livre e pleno desenvolvimento da personalidade humana. O teatro era para Meister uma mediação, um rito de passagem para formação e desenvolvimento de sua personalidade. Desta forma, “o teatro adquire, além de sua função espacial, também a de um médium da experiência do mundo, destinada a propiciar o amadurecimento da realidade do herói”³⁹⁶. A partir desta experiência, a vida, e não mais

nobreza elimina do caminho os obstáculos à formação livre e plena da personalidade e que aos olhos de Goethe o valor da nobreza é o de ser um trampolim para a formação da personalidade. “E mesmo Wilhelm Meister — para não se falar do próprio Goethe — vê com clareza que esse trampolim não produz necessariamente e por si mesmo os saltos, e que semelhantes condições favoráveis não se transformam de modo algum por si mesmas em realidade” (p. 585 – Ed. bras.).

³⁹³ Gracián diz que o homem universal é “compuesto de toda perfección, vale por muchos. Hace felicísimo el vivir, comunicando esta fruición a la familiaridad. La variedad con perfección es entretenimiento de la vida. Gran arte la de saber lograr todo lo bueno; y pues le hizo la naturaleza al hombre un compendio de todo lo natural por su eminencia, hágale el arte un universo por ejercicio, y cultura del gusto y del entendimiento”. GRACIÁN. *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. p. 46.

³⁹⁴ GOETHE. *Op. cit.* p. 224 (Ed. alemã) e p. 217 (Ed. bras.).

³⁹⁵ Cf. Id. *Ibidem*. Livro IV capítulo 2 ao13.

³⁹⁶ KOHLSCHMIDT. *O Classicismo*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Herder, 1997, p. 321.

apenas a arte, tornou-se matéria de estudo³⁹⁷. Contudo, o desenvolvimento promovido pelo teatro era incompleto e imperfeito. Entretanto, uma leitura possível de nossa parte enfatiza o malogro de todo e qualquer projeto do protagonista nos domínios da arte³⁹⁸, da mesma forma que vê frustrada toda a possibilidade de ascensão, pessoal, social e política do protagonista através dos palcos, fato que não deixou muita alternativa a Wilhelm Meister que tomar para si, com resignação, o comentário de madame Melina, a respeito de Laertes e tornar-se um *capitalista*. Para tanto, era preciso fazer o caminho de volta para casa, com “o rabo entre as pernas”³⁹⁹, ou, sem metáforas, o caminho de volta à classe social da qual o protagonista se originou e sempre pertenceu por mais que tenha tentado romper ao se dedicar à vocação artística⁴⁰⁰. Afinal, como diria Gracián, não é toda arte que merece estimacão, nem todo ofício ganha crédito⁴⁰¹. O próprio Goethe em uma passagem dos *Diários e Anais* trata da relação entre vocação e erro nos *Anos de Aprendizado*:

Os inícios de “Wilhelm Meister” descansaram longamente. Nasceram de um obscuro pressentimento desta grande verdade: que frequentemente o homem gostaria de tentar algo, para o qual a Natureza lhe negou condições, e gostaria de empreender e exercitar em coisas, as quais nunca poderá alcançar; um íntimo sentimento aconselha-lhe então que desista, mas pode não se compreender com clareza e é levado por falso caminho para um falso fim, sem que ele mesmo saiba o que lhe ocorre. Neste capítulo pode apontar-se tudo aquilo que se há dado chamar falsa tendência, diletantismo, etc. Quando de tempo em tempo chega-lhe um vislumbre de seu estado, experimenta um sentimento que beira o desespero e, no entanto, deixa-se de novo levar pelas ondas, opondo-se apenas parcialmente. Muitos são os que nesse erro consomem a mais bela parte de sua vida, vindo a cair, finalmente, em uma estranha tristeza/melancolia. E, todavia, pode suceder que todos esses passos em falso conduzam à posse de um bem inestimável: um pressentimento que cada vez aclara-se e confirma-se mais em “Wilhelm Meister”⁴⁰².

³⁹⁷ Cf. KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 322. Da mesma forma que Marcuse, Kohlschmidt compara o subjetivismo de Wilhelm Meister ao de Werther. De modo distinto do Werther, cujo subjetivismo é intensificado até a última consequência, no Meister, o subjetivismo aparece ampliado pela experiência e podado pela necessidade limitadora.

³⁹⁸ A respeito disso, Montez fala de um “flagrante escapismo” do protagonista. MONTEZ, L. B. *Literatura e Vida: Relembrando um Goethe um Tanto Esquecido*. Terceira Margem Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004, p. 179.

³⁹⁹ HEGEL *apud*. MAAS. *Op. cit.* p. 195.

⁴⁰⁰ Basta lembrarmos que Wilhelm Meister, além de ator da companhia de Melina, era seu sócio-financiador, mais tarde autor e diretor. E após o assalto, ingressou na companhia de Serlo na condição de ator contratado.

⁴⁰¹ No original: “No toda arte merece estimación, ni todo empleo logra crédito. Saberlo todo no se censura; platicarlo todo sería pecar contra la reputación”. GRACIÁN, *El Héroe*. Primor VI.

⁴⁰² GOETHE. *Tag und Jahreshfte*. Edição eletrônica em formato PDF. s/d. Trad. Prof. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. No original alemão: “Die Anfänge ‘Wilhelm Meisters’ hatten lange geruht. Sie entsprangen aus einem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit: daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm

A superação da *missão teatral*, o desvio de meta para uma vida ativa junto a uma sociedade de iniciados (Sociedade da Torre), poderia ser o passo decisivo do protagonista para a reconciliação com a própria classe de origem e a possibilidade de ascensão a uma nova classe social e ao convívio com os valores nobres pelos quais tanto aspirava. Este passo poderia ser dado por um “ator social” com “vocaçãõ à grande jogador ou, entre os vários papéis, às comédias do teatro do mundo”⁴⁰³. O passo decisivo seria a mudança de cenário, o ator deixaria de representar nos palcos mambembes para representar no grande mundo, o que faz de sua ação “uma auto-representação da corte”⁴⁰⁴. Portanto, o projeto de Wilhelm Meister de se tornar uma pessoa pública como plena realização do indivíduo, para agradar e atuar em um círculo mais amplo, descrito na carta a Werner, não seria possível por intermédio do teatro. Este projeto só seria possível ascendendo à nobreza por meio do casamento interclasses (*mésalliance*) em que o protagonista poderia ver realizado de forma retrospectiva todo seu processo de *Bildung*. Para isso, ele precisaria, de determinada forma, reconciliar-se e religar-se com sua própria classe originária⁴⁰⁵, reconhecer sua segunda natureza e, a partir daí, aceitá-la como parte constitutiva de sua identidade, caráter e formação para, desta forma, consolidar o processo de retorno a si mesmo.

Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl warnt ihn abzustehen, er kann aber mit sich nicht ins klare kommen und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne daß er weiß, wie es zugeht. Hiezu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat. Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl, das an Verzweiflung grenzt, und doch läßt er sich wieder gelegentlich von der Welle, nur halb widerstrebend, fortreißen. Gar viele vergeuden hiedurch den schönsten Teil ihres Lebens und verfallen zuletzt in wundersamen Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im “Wilhelm Meister”.

⁴⁰³ FUMAROLI. IN: GRACIÁN. L' *Homme de cour*. Paris, Gallimard, 2010, p. 219.

⁴⁰⁴ ELIAS *apud*. RIBEIRO. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 88.

⁴⁰⁵ Este problema, próprio do período *pós-Sturm und Drang*, foi apontado por Kohlschmidt ao afirmar que os “prosélitos menos talentosos, entretanto, viam-se diante de alternativas próprias da natureza do movimento. Ou teriam de dizer adeus ao culto amorfo do gênio e ao desejo de liberdade, desde que não é possível tocar ininterruptamente, uma mesma corda sem incorrer na repetição, ou então precisavam, pouco a pouco, tornar-se improdutivos e conciliar-se com a burguesia tão ardentemente combatida”. KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 263.

2.2. Relações de Classe e Reconciliação

— Espírito de minha amiga — exclamou ele —, envolve-me e, se possível, dá-me um sinal de que estás em sossego e reconciliado!⁴⁰⁶

Para falarmos em reconciliação no interior do romance, devemos recompor o próprio conflito de classes imanente aos *Anos de Aprendizado*. Como já foi dito, eles surgiram no primeiro livro, no primeiro capítulo, na primeira página, na cena de bastidores, por detrás da arte e da atriz que, “em trajes masculinos encantava o público”⁴⁰⁷. No *proscenium* se davam as condições materiais de vida e as relações burguesas: a falta do que comer “além de uma ceia frugal”⁴⁰⁸; a mão invisível de um “jovem e rico negociante” que, mesmo distante, lhe mandara um pacote pelo correio como prova de que não esquecia a amada; a vida de Mariane administrada pela velha Bárbara que, na qualidade de conselheira, intermediária e governanta, rompia lacres das correspondências, para descobrir no pacote cortes de tecidos e rolos de dinheiro. Entretanto, Mariane não era fiel ao seu mecenas, não se deixava guiar pelas relações econômicas, mas sim pelo amor ao protagonista ao qual Bárbara chamava de “meigo e imberbe filho do comerciante” [*zärtlichen, unbefiederten Kaufmannssohn*]⁴⁰⁹.

O conflito de bastidores entre a vida burguesa e a arte, que se iniciou no camarim do teatro entre Mariane e Bárbara, teve um segundo ato no capítulo seguinte, em que Wilhelm Meister, por intermédio de sua mãe, tomou conhecimento de que seu pai estava contrariado por conta de suas idas diárias ao teatro. Este capítulo inaugura o conflito do protagonista com sua classe social de origem, representada pelo pai⁴¹⁰ e,

⁴⁰⁶ No original: “Geist meiner Freundin! umschwebe mich! und wenn es dir möglich ist, so gib mir ein Zeichen, daß du besänftigt, daß du versöhnt seist!”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 1, p. 442-443 (Ed. alemã) e p. 406 (Ed. bras.). A morte de Aurelie (quase suicida) no Livro anterior encerra uma suposta de desonra em que a atriz se viu envolvida com o nobre Lothario. Como diria Renato J. Ribeiro, “derramar o sangue redime e reconcilia”. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. p. 69. Nobeit Elias comenta que o tema da sedução e do abandono por parte de um nobre era característico da literatura burguesa da época. *Das Fräulein von Sternheim* de Caroline Flachsland tem como tema uma heroína burguesa que é enganada por um aristocrata, um cortesão. Cf. ELIAS. *Op. cit.* p. 41.

⁴⁰⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 1. p. 27.

⁴⁰⁸ Id. *Ibidem*. Livro I, capítulo 1. p. 27.

⁴⁰⁹ Id. *Ibidem*. Livro I, capítulo 1, p.28. Bárbara ainda chamava Wilhelm Meister de “menor desprovido” [*der Unmündigen, der Unvermögenden*] e Mariane de “benfeitora desprendida” [*uneigennützig Geberin*]. Lúkacs presta-lhe deferência por sua coloração humana: “Nas primeiras cenas, ressaltam-se seus traços desagradáveis da mais aguda e drástica maneira. Mas na cena em que ela relata a Wilhelm a morte de Mariane, cresce sua acusação contra a sociedade, que condena uma mulher nascida pobre ao pecado e à hipocrisia, e ela se eleva de um declínio para uma grandeza verdadeiramente trágica”. LUKÁCS. *Apêndice*. p. 586.

⁴¹⁰ Hampson comenta que os autores do *Sturm und Drang* eram jovens e um dos inúmeros significados para palavra *bourgeois* é o de “pai”. Cf. HAMPSON, N. *O Iluminismo*. Lisboa: Ulisseia, 1973, p. 199.

mais adiante, por Werner. Mais que mero conflito pessoal ou de personalidade, o conflito que se põe à mesa é o da ação do homem público (ator) contraposta a do homem privado (burguês). Do pai, ele iria questionar a utilidade da arte teatral pelo viés da cultura utilitarista e do acúmulo:

Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporcionada um patrimônio imediato? Já não temos espaço suficiente na antiga casa? Era preciso construir uma outra? Não aplica o pai todos os anos uma parte considerável de seus lucros no comércio para embelezar os aposentos? Não são porventura também inúteis essa tapeçaria de seda, esse imobiliário inglês? Não poderíamos contentar-nos com menos? Eu, pelo menos, confesso que essas paredes listradas, essas flores, os arabescos, as cestinhas e figuras que se repetem milhares de vezes me impressionam muito mal.⁴¹¹

O ambiente burguês, em várias passagens, é descrito de modo crítico pelo autor. Wilhelm utilizou essas palavras para explanar sobre a constituição exagerada e repetitiva da casa e do ambiente interior burguês. Outra descrição depreciativa é encontrada no capítulo 11 do Livro I, quando o próprio narrador compara a casa do pai de Wilhelm Meister à do pai de Werner como um modo de exposição dos traços de personalidade dos próprios personagens. O primeiro

tinha uma inclinação particular para o luxo, para aquilo que salta aos olhos, mas que também deveria ter ao mesmo tempo um valor e uma duração intrínsecos. Tudo em sua casa devia ser sólido e maciço; as provisões, abundantes; a baixela, de prata pesada; o serviço de mesa, valioso; mas, em contrapartida, eram raros os hóspedes, pois cada refeição se transformava numa festa que, tanto pelo custo quanto pelo incômodo, não podia repetir-se amiúde⁴¹².

A descrição da casa demonstra aqui, ao mesmo tempo, luxúria e sovinice no velho Meister, bem como os limites materiais deste novo rico. Já o velho Werner levava uma vida totalmente diversa numa casa obscura e sombria:

Depois de despachar seus negócios no estreito escritório, junto a uma escrivaninha antiqüíssima, queria comer bem e, se possível, beber melhor ainda, e não apreciava desfrutar do bom sem companhia: além de sua família tinha de ver sempre sentados à mesa os amigos e todos os estranhos que alguma relação mantivessem com sua casa; suas cadeiras eram muito antigas, mas diariamente convidava alguém para ocupá-las. A boa comida absorvia a atenção dos convidados, e ninguém reparava na baixela comum em que era servida a refeição.

⁴¹¹ GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 1, p. 30. (Ed. bras.)

⁴¹² Id. *Ibidem.* Livro I, capítulo 1, p. 56. (Ed. bras.)

Sua adega não continha muito vinho, mas, o que haviam acabado de beber, era de hábito substituído por um melhor⁴¹³.

Ou seja, a casa do velho Werner era desprovida de luxo doméstico, mas era um ambiente de boa mesa e boa bebida, o que descreve o personagem como um glutão e um bebedor dispendioso e festivo. Estas duas descrições são um tanto exemplares para mostrar as tonalidades com a qual Goethe pintou seus personagens de acordo com a posição de classe. O comercial, mercantil, grosseiro, desmedido, é identificado com os personagens burgueses. Isso para não mencionarmos como Goethe descreve o quarto de uma atriz (Mariane ou Philine) sempre desarrumado como uma forma de expor a leviandade e a vida desregrada de ambas. Na apresentação dos pais e sócios burgueses (o velho Meister e o Werner pai) o autor manteve as mesmas pinceladas ao dizer que, apesar da mentalidade bem distinta, ambos compartilhavam da opinião de que o comércio era a

mais nobre ocupação, além de se mostrarem extremamente atentos a toda vantagem que uma especulação qualquer lhes possa acarretar. O velho Meister, logo depois da morte de seu pai, transformara em dinheiro uma valiosa coleção de quadros, desenhos, gravuras em cobre e antigüidades; ergueu de cima a baixo sua casa, mobiliou-a segundo o gosto mais moderno e tratou de valorizar o resto de sua fortuna de formas possíveis. Uma parte considerável dela havia empregado no comércio do velho Werner, famoso como comerciante ativo e cujas especulações eram em geral favorecidas pela sorte⁴¹⁴.

De modo bem distinto é a descrição do ambiente aristocrático no segundo capítulo do Livro VIII no qual Wilhelm Meister reencontrou o passado:

Entrou na casa e se viu no lugar mais solene e, em conformidade a seus sentimentos, mais sagrado que já havia pisado. Um candeeiro suspenso, deslumbrante, iluminava uma larga e suave escada que havia à sua frente e que no alto, no patamar, se dividia em duas partes. Dispostas sobre pedestais e em nichos, erguiam-se estátuas e bustos de mármore, alguns dos quais lhe pareceram conhecidos. As impressões da infância não se esvaem, nem mesmo em seus ínfimos detalhes. Reconheceu uma Musa que pertencera a seu avô, não pelo formato nem pelo valor, seguramente, mas por um braço restaurado e por partes de sua vestimenta que lhe foram novamente inseridas. Parecia estar vivendo uma história maravilhosa⁴¹⁵.

⁴¹³ GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 1, p. 56-57.

⁴¹⁴ Id. *Ibidem.* Livro I, capítulo 11, p. 56 (Ed. bras.). No capítulo 17, conversando com um forasteiro, Wilhelm teve o conhecimento do valor estético (com preponderância das formas) das obras de seu avô vendidas por seu pai: “Seu avô parecia pensar diferente, visto que a maior parte de sua coleção era composta de objetos magníficos, nos quais sempre se podia admirar o mérito de seus mestres, independentemente do tema”. p. 82.

⁴¹⁵ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 2, p. 489.

E mais adiante:

Era a construção mais pura, bela e digna que jamais vira. “A verdadeira arte”, exclamou ele, “é como a boa sociedade: obriga-nos da maneira mais agradável a reconhecer a medida segundo a qual está formado nosso ser mais íntimo”. Incrivelmente prazerosa foi a impressão que lhe causaram as estátuas e os bustos de seu avô⁴¹⁶.

Uma questão que valeria breve reflexão a partir dos capítulos 3 e 4 do Livro III, quando a companhia teatral, impedida de alojar-se no principal castelo do conde foi muito mal hospedada em outro velho castelo desativado. A questão dos dois castelos expôs uma divisão de ambientes em que nobres e servos, mesmo que estejam na condição de artistas, não se misturavam.

A inserção no ciclo da nobreza fazia parte do projeto de formação de Wilhelm Meister que propunha o conhecimento da natureza humana em que o protagonista vislumbrava conhecer mais de perto o “grande mundo, no qual esperava adquirir muitas informações a respeito da vida, da arte e de si mesmo”⁴¹⁷. Experiência esta possível somente em meio à nobreza.

O teatro, como se observou, serviu apenas de mediação momentânea, crítica transitória e possibilidade de ascensão social. No entanto, o objeto de maior interesse do protagonista era a nobreza a qual considerava três vezes feliz porque

desde o nascimento, colocam-se acima das camadas inferiores da humanidade; que não precisam passar, nem mesmo como hóspede em trânsito, por situações que atormentam em grande parte a vida de tantos homens de bem! De tão alto ponto de vista, seu olhar há de ser geral e preciso, e fácil cada passo de sua vida! Desde o nascimento, são, por assim dizer, colocados a bordo de um navio para desfrutar de um vento favorável ao longo da travessia que todos haveremos de empreender na esperança de que cessem os ventos contrários, enquanto os outros se esfalfam em nadar, tirando pouco proveito do vento favorável e soçobrando na borrasca, exauridos de todas as forças. Que comodidade, que facilidade proporciona uma fortuna herdada, e com que segurança floresce um comércio fundado sobre um bom capital, a ponto de não se ver obrigado a encerrar sua atividade a cada tentativa malograda! Quem pode conhecer melhor o valor e o desvalor das coisas terrenas senão aquele que, desde criança, esteve em condições de fruí-las, e quem pode dirigir mais cedo seu espírito rumo ao necessário, ao útil e ao verdadeiro senão aquele que deve compenetrar-se de tantos erros, numa idade em que ainda não faltam forças para começar vida nova!⁴¹⁸

⁴¹⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 3, p. 492.

⁴¹⁷ No original: “die große Welt näher kennenzulernen, in der er viele Aufschlüsse über das Leben, über sich selbst und die Kunst zu erlangen hoffte”. Id. *Ibidem.* Livro III, capítulo 2, p. 158 (Ed. alemã).

⁴¹⁸ Id. *Ibidem.* Livro III, capítulo 2, p. 159-160.

Contudo, o conflito de Wilhelm Meister com sua própria classe seria exposto de modo franco e aberto (com aborrecimentos do protagonista) nos debates com Werner, que já desde a infância havia lucrado com a paixão teatral de Wilhelm⁴¹⁹. No surgimento deste personagem, encontramos a outra face da mesma moeda burguesa. Werner, para quem o espetáculo⁴²⁰ do comércio era “uma das mais belas invenções do espírito humano” [*Es ist eine der schönsten Erfindungen des menschlichen Geistes.*] e que, cartesianamente, a “ordem e a clareza acentuam o gosto pela economia e pelo lucro” [*Ordnung und Klarheit vermehrt die Lust zu sparen und zu erwerben.*]⁴²¹. Assim expõe seu fascínio pelo comércio e pela circulação das mercadorias ao descrever a

ocupação agradável e engenhosa é esta de conhecer tudo aquilo que de momento mais se procura e que, entretanto, ou está em falta ou é de difícil aquisição; saber rápida e prontamente o que todos desejam, abastecer-se preventivamente e tirar proveito de cada instante desta vasta circulação! Eis aí, segundo penso, o que pode proporcionar grandes alegrias a todo homem de cabeça.

Que há de mais encantador que a visão de um navio voltando antes da hora de uma viagem venturosa, carregado de ricos despojos? Não só os parentes, amigos e companheiros, mas também os próprios espectadores estranhos se entusiasma ao ver a alegria do navegante aprisionado saltando à terra antes mesmo de a embarcação encostar, sentindo-se novamente livre e sabendo que agora pode confiar à terra fiel aquilo que arrebatou das águas traiçoeiras. Não só em cifras, meu amigo, se nos aparecem os lucros⁴²².

Werner acreditava que mais cedo ou mais tarde Wilhelm viria a juntar-se aos comerciantes em sua atividade e se associaria “àqueles que, por toda sorte de expedientes e especulações, sabem apoderar-se de uma parte do dinheiro e bem-estar que realizam no mundo seu curso necessário”⁴²³. A sagacidade e astúcia de Werner se revelam com grandiloquência quando fala do ofício mercantil no contexto geopolítico do mundo moderno que, já em meados do século XVIII, tudo estava, sob o signo da propriedade privada, devidamente apropriado e repartido:

⁴¹⁹ Dizia ele: “Costumo lembrar com prazer que tirava proveito de tuas campanhas teatrais, como os fornecedores o tiram da guerra. Quando todos se armaram para libertar Jerusalém, obtive um belo lucro, como outrora o fizeram os venezianos num caso parecido. Não acho que exista nada mais sensato no mundo que tirar proveito da loucura alheia”. Id. *Ibidem*, capítulo 10, p.53.

⁴²⁰ Interessante notar que Werner utiliza um termo que é próprio da arte teatral para falar do comércio.

⁴²¹ Id. *Ibidem*. Livro I, capítulo 10. p. 38 (Ed. alemã) e p. 53-54 (Ed. bras.).

⁴²² GOETHE. *Op. cit.* p.54-55.

⁴²³ No original: “(...) wirst du dich gern zu denen gesellen, die durch alle Arten von Spedition und Spekulation einen Teil des Geldes und Wohlbefindens, das in der Welt seinen notwendigen Kreislauf führt, an sich zu reißen wissen”. GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. p. 38. Schiller elogia esta apologia do comércio ao classificá-la de “magnífica e com grande sentido”. Cf. GOETHE & SCHILLER. *Correspondência Goethe/Schiller*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo, Hedra, 2010.p. 44.

— Os grandes deste mundo apoderaram-se da terra e vivem no luxo e na abundância. Até o menor quinhão de nosso continente já tem dono, já está consolidada a propriedade; empregos e demais negócios burgueses rendem pouco; onde haverá, pois, um ganho mais legítimo, uma conquista mais razoável, senão no comércio? Os príncipes deste mundo têm em seu poder rios, estradas e portos, e de quantos por eles passam e circulam retiram um grande lucro. E quanto a nós, não devemos aproveitar com alegria a ocasião e cobrar também, por nossa atividade, tributos daqueles artigos que em parte a necessidade, em parte a arrogância, têm tornado indispensáveis aos homens? E posso assegurar-te que, se pretendes empregar aqui tua imaginação poética, poderias opor resoluto à tua a minha deusa, na qualidade irresistível. É verdade que à espada prefere ela empunhar o ramo de oliveira; ela ignora completamente punhais e grilhões, mas em troca distribui entre seus eleitos coroas que, sem desmerecer ninguém, reluzem do ouro puro extraído das minas, e das pérolas apanhadas nas profundezas do oceano por seus sempre atarefados servidores⁴²⁴.

Por todas as palavras que lemos no discurso de Werner, torna-se mais que justificada a sua crítica e ironia ao escrito de Wilhelm Meister, que fez alegoria do comércio descrito como uma anciã ranzinza, laboriosa e mesquinha, que miseravelmente se curvava à vergasta alheia e ganhava com o suor do rosto sua servil jornada, comparada à musa guerreira da tragédia, a ponto de Werner propor ao amigo poeta que pusesse de lado o escrito e o atirasse ao fogo, porque o argumento de Meister não tinha nenhum mérito, pois do comércio Wilhelm não fazia a menor idéia⁴²⁵.

O momento alto do debate entre Meister e Werner, ou seja, o embate entre a vida artística contraposta à vida burguesa ocorreu nos capítulos 2 e 3 do Livro V. Antes disso, o protagonista havia forjado um falso diário de viagem com o auxílio de Laertes no intuito de enganar o pai:

Ao redigir aquele singular trabalho, que só por diversão havia empreendido com Laertes, em que descrevia sua viagem imaginária, ele passara a prestar mais atenção às condições e à vida quotidiana do mundo real. Só agora compreendia a intenção de seu pai ao recomendar-lhe com tanto empenho a redação de um diário. Sentia pela primeira vez como podia ser útil e agradável tornar-se o intermediário de tantas indústrias e necessidades, e contribuir para propagar a vida e a atividade até nas montanhas e florestas mais profundas da terra firme. A animada cidade mercantil em que se encontrava dava-lhe, graças à agitação de Laertes que o arrastava consigo a todas as partes, a mais clara idéia de um grande porto central, de onde tudo emana e para onde tudo retorna, e era a primeira vez que seu espírito se comprazia realmente à vista dessa espécie de atividade⁴²⁶.

⁴²⁴ GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Livro I, capítulo 10, p. 55.

⁴²⁵ Cf. Id. *Ibidem*. Livro I, capítulo 10, p. 53.

⁴²⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 19, p. 271.

Este estratagema, próprio do personagem picaresco⁴²⁷, causou boa impressão em Werner, que lhe escreveu a respeito:

Dize-me apenas como conseguiste tornar-te em tão poucas semanas um conhecedor de todos os temas úteis e interessantes? Por mais que reconhecesse tuas muitas aptidões, não te julgava capaz de uma tal atenção e de um tal zelo. Teu diário nos convenceu do proveito que tiraste de tua viagem; tua descrição dos martinets de ferro e cobre é excelente e demonstra amplo conhecimento da matéria. Também eu os visitei noutros tempos, mas minha relação, comparada com a tua, mais parece uma obra mediocrementemente escrita. Toda a carta sobre a fabricação das telas de linho é instrutiva, e muito pertinente a observação a respeito da concorrência. Em algumas passagens cometestes erro nas contas, que são, no entanto, perfeitamente desculpáveis⁴²⁸.

Ainda que elogiasse a redação dos diários de viagem de Wilhelm com ressalvas à contabilidade, a carta de Werner trouxe a notícia do falecimento do velho Meister e os interesses pessoais (“nessa ocasião eu também pensei em tirar algum proveito, mostrando-me à tua irmã tão solícito e prestativo quanto possível”⁴²⁹) e econômicos expressos na intenção do casamento concebido como mais uma oportunidade de negócio:

Não deves, entretanto, pensar que nos tenha ocorrido tomar posse do casarão vazio. Somos mais modestos e mais sensatos; ouve nosso plano. Logo após o casamento, tua irmã virá morar em nossa casa, e com ela tua mãe. [...] Colocaremos à venda o casarão, pelo qual já recebemos uma boa oferta, e esse dinheiro nos irá trazer rendimentos centuplicados.

Werner falava da venda da casa da família do futuro cunhado e defendia o plano com o argumento de que, queira Deus, Wilhelm não tivesse herdado nenhum dos “infrutíferos caprichos” [*unfruchtbaren Liebhabereien*] do avô que colocava sua felicidade suprema num sem-número de obras de arte insignificantes e do pai que “vivía

⁴²⁷ A novela picaresca é um gênero satírico medieval em que o protagonista, proveniente de classe baixa, é inferiorizado por sua posição social ou estamento e, por conta disso, precisa da esperteza para se sobressair aos problemas e ter vantagem. O termo pícaro, que pode ser interpretado por malandragem, próprio do anti-herói popular. Na Espanha, *Lazarillo de Tormes*, de autoria anônima, é o primeiro exemplar desta linhagem que teve no contexto alemão o astuto camponês Till Eulenspiegel e, veio até nós pela cultura ibérica na figura folclórica de Pedro Malasartes. Wilma Mass comenta que o *Bildungsroman* dialoga com o romance picaresco espanhol do século XVI e que “o surgimento do paradigma do Bildungsroman, na Alemanha, é contemporâneo do momento de transição entre a economia feudal latifundiária e o prenúncio da fase econômica e política em que os ideais e privilégios da aristocracia serão dissolvidos em meio ao tecnicismo e ao cientificismo burguês”. Cf. MAAS. *Op. cit.* p.71.

⁴²⁸ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 2, p. 282-283.

⁴²⁹ Id. *Ibidem.* Livro V, capítulo 2, p. 281.

em instalações tão valiosas que a ninguém deixava desfrutar”⁴³⁰. Toda esta argumentação não ocultava o desconforto a qual toda a família Werner & Meister seria submetida ao morar na modesta casa anteriormente mencionada:

É verdade que eu próprio só utilizo de toda nossa casa o lugar ocupado por minha escrivania e não vejo onde poderia colocar no futuro um berço; mas, em contrapartida, é muito maior o espaço fora de casa. Cafés e clubes para homens, passeios a pé e em veículos para as mulheres, e os belos e aprazíveis recantos do país para os dois. Além da grande vantagem de estar nossa mesa redonda inteiramente ocupada, e de se tornar impossível a meu pai ver amigos que outra coisa não fazem senão criticá-lo levianamente, quanto mais ele se esforça para acolhê-los⁴³¹.

Apesar de Wilhelm ser o estranho da família, o ator, aquele que sempre foi desprovido de maiores interesses materiais, era herdeiro de direito. Werner, astucioso, se antecipou à possível pergunta: “Mas, tu dirás: ‘Como haverão de me incluir em tão belos planos? Onde me alojarei, se puserem à venda a casa paterna, já que não resta o menor espaço na de tua família?’”⁴³². Na própria carta, Werner propunha um modo de despachar o cunhado praticando especulação financeira pautada no conhecimento que o protagonista havia demonstrado nos relatórios redigidos por Laertes.

Esperamos adquirir um grande terreno, no momento embargado pela Justiça, numa região muito fértil. Investiremos nele o dinheiro que levantarmos com a venda da casa paterna; uma parte dele será empregada a crédito e a outra deixaremos reservada, e contamos contigo para que te dirijas ao local, procedas aos melhoramentos e, não pretendo estender-me mais, para que ao cabo de alguns anos o valor das terras possa aumentar em mais de um terço; iremos então vendê-las, procuraremos uma maior, faremos os melhoramentos e de novo as negociaremos; para tudo isso és tu o homem de quem precisamos⁴³³.

Da mesma forma que Jarno foi mencionado aqui como uma espécie de porta-voz da Sociedade da Torre⁴³⁴, Werner, com seu senso prático mercantil, se colocava também como uma espécie de porta-voz da classe burguesa e suas especulações. Em seu

⁴³⁰ No original: “Dieser setzte seine höchste Glückseligkeit in eine Anzahl unscheinbarer Kunstwerke, die niemand, ich darf wohl sagen niemand, mit ihm genießen konnte: jener lebte in einer kostbaren Einrichtung, die er niemand mit sich genießen ließ”. GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 2, p. 299.

⁴³¹ Id. *Ibidem.* p. 282 (Ed. bras.). É interessante se notar que as palavras de Werner já prenunciavam o modo de vida pequeno-burguês-moderno e contemporâneo: casa ou apartamento pequeno que, por causa da falta de metros quadrados de espaço, obriga seus moradores a sair para shoppings-centers, clubes e passeios a pé ou em carros; viagens que servem mais e apenas como mudança de ambiente; a família nuclear fechada em si mesma e desprovida de maior número de amigos e de convívio social.

⁴³² Id. *Ibidem.* Livro V, capítulo 2, p. 282.

⁴³³ Id. *Ibidem.* Livro V, capítulo 2, p. 283.

⁴³⁴ A respeito do aprendizado, Jarno disse a Wilhelm: “Não permita esmorecer seu propósito de voltar-se para uma vida ativa, e dê-se pressa em aproveitar bravamente os bons anos que lhe são concedidos”.

discurso é exposta a concepção do mundo dos resultados, dos cálculos precisos, da finalidade comerciável e mercantil, do ter e haver. A pergunta de Wilhelm Meister nas primeiras páginas da obra, questionando se é inútil tudo aquilo que não põe de pronto dinheiro nos bolsos e não proporciona um patrimônio imediato, e que se tornou um dos principais problemas do romance, teve por parte de Werner, mais uma resposta de cunho utilitarista, individualista e monetarista.

Nada mais de supérfluo em casa! Nada mais de tantos móveis e objetos, nada de coches nem de cavalos! Nada, senão dinheiro, e fazer assim, de modo razoável, dia a dia o que te aprouver. Nada de guarda-roupa, sempre só o que houver de mais moderno e de melhor sobre o corpo; que o homem possa deixar sua casaca e a mulher sua saia, e que delas se desembarquem quando, por alguma razão, saírem da moda! Nada me é mais insuportável que uma coisa envelhecida pelo uso. Se me oferecerem a mais cara pedra preciosa sob a condição de ter de portá-la diariamente no dedo, não aceitaria, porque que espécie de alegria se pode imaginar ter com um capital morto? Tens aqui, pois, minha alegre profissão de fé: cuidar dos negócios e fazer dinheiro; ser feliz com os seus e não se preocupar com o resto do mundo, senão na medida em que possa ser útil⁴³⁵.

O debate a respeito da utilidade tem na carta-resposta de Wilhelm Meister a Werner uma tentativa de responder um problema que se colocava como contingência apenas para a classe burguesa, pois diferente da aristocracia que deve aparentar, a burguesia, segundo o protagonista, deve realizar e criar, desenvolver suas diversas faculdades para tornar-se útil e, para fazer-se útil de um determinado modo, deve descuidar de todo resto⁴³⁶ o que já vislumbra o problema da hiper-especialização, do valor pessoal e intransferível, da meritocracia contraposta à genealogia e ao sangue azul. “Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a não mais poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser”⁴³⁷. Portanto, para Meister, esta era a única formação possível⁴³⁸.

⁴³⁵ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 2, p. 282.

⁴³⁶ No original: Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei noch sein dürfe, weil er, um sich auf eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß”. GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 3, p. 304 (Ed. alemã).

⁴³⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 2, p. 284-285.

⁴³⁸ O acréscimo do prefixo *Aus* dá o sentido de especialização ao termo *Bildung*, o que o aproxima de um caráter mais prático de instrução e preparação profissional, como um estágio de aperfeiçoamento específico. Wilma Mass fala deste processo de passagem da almejada formação universal (*Bildung*) no *Wilhelm Meister Lehrjahre* para uma formação especializada (*Ausbildung*) no *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Cf. MASS. *Op. cit.* p.39. Segundo a autora, trata-se da passagem da *Bildung* (formação) para a *Ausbildung* (especialização, aperfeiçoamento), do desejo desmedido de uma formação sem limites para a especialização de um ofício aprendido e restrito (p.187).

A discórdia com Werner tinha como pano de fundo o conflito de Wilhelm Meister com a classe da qual provinha, suas metas mercantis e suas idiossincrasias. “Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio” [*Wäre ich ein Edelmann, so wäre unser Streit bald abgetan; da ich aber nur ein Bürger bin, so muß ich einen eigenen Weg nehmen*]. As aspirações de Meister são as mesmas descritas por Montesquieu nas *Cartas Persas* ao referir-se a condição do nobre como “grande senhor que é um homem que vê o rei, que fala aos ministros, que tem ancestrais, dívidas e pensões”⁴³⁹. Trata-se do desejo de glória que aumenta “o nosso ser quando podemos transportá-lo à memória dos outros: é uma nova vida que adquirimos, e que se torna tão preciosa para nós quanto a que recebemos do céu”⁴⁴⁰.

A afirmação ressentida do protagonista quanto aos limites de sua classe originária expõe, como bem observou Wilma Maas, uma época em que a transformação do homem pela cultura que passou a ser tônica dominante e compunha os motivos temáticos e estruturais do romance que contém como peculiaridade uma trajetória de desenvolvimento da personalidade. Desta forma, a “educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido”⁴⁴¹. O gentil-

⁴³⁹ No original: “Un grand seigneur est un homme qui voit le roi, qui parle aux ministres, qui a des ancêtres, des dettes et des pensions”. MONTESQUIEU. *Lettres Persanes*. Lettre LXXXIX.

⁴⁴⁰ No original: “Le désir de la gloire n'est point différent de cet instinct que toutes les créatures ont pour leur conservation. Il semble que nous augmentons notre être, lorsque nous pouvons le porter dans la mémoire des autres: c'est une nouvelle vie que nous acquérons, et qui nous devient aussi précieuse que celle que nous avons reçue du ciel”. Id. Ibidem. MONTESQUIEU. *Lettres Persanes*. Lettre XC.

⁴⁴¹ MASS. *Op. cit.* p.15. A respeito do mérito, Yves Michaud [*Op. cit.* p.16] comenta que o mérito é o contrário do status hereditário e dos privilégios de nascença fixado de uma vez por todas nas esperanças dos indivíduos. Diz ele: “Pour nous, le mérite signifie au contraire que ce que l'on fait et la manière dont on le fait sont plus importants que ce que l'on est la lignée dont on est issu”. O princípio do mérito é contraditório ao “*primat de l'ordre de la naissance*”. Para se chegar ao princípio do mérito, diz o autor, precisamos levar duas coisas em conta: a vitória dos ideais igualitários (opostos aos hereditários da nobreza), e das transformações das organizações técnicas e cognitivas da sociedade, que resgataram o saber e a consciência, além do que a indústria e o trabalho tornaram-se valores essencialmente pagos. Esta concepção de mérito que, privilegia a necessidade de competência à nascença, relações familiares ou à simples recomendação, que necessita de especialistas com consciência e experiência, se mantém até a atualidade, começou de fato com a Revolução francesa e a relação entre mérito e igualdade como expõe a *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789*: “Tous les Citoyens étant égaux à ses yeux sont également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talents”. Na Alemanha, diz o autor, “um système de recrutement sur capacités s'était mis en place dès le XVIII^e siècle dans le secteur sensible de la justice. Des examens d'État furent institués en Prusse au milieu du XVIII^e siècle pour recruter les juges, et la procédure fut étendue en 1770 au reste de l'administration. La formation universitaire était intégrée aux modalités d'examen et on demandait aux juges de longs stages de prise de fonction dont ils devaient assurer eux-mêmes la charge financière (ce que implique évidemment une discrimination par la fortune). Il est vrai que la Prusse de Frédéric II est largement ouvert aux idées des philosophes des Lumières, mais

homem possui a *vera nobilitas* que “se honra por seu mérito”⁴⁴². No entanto, Wilhelm Meister com sua ambigüidade, seu estilo diplomático⁴⁴³, sua pretensão pedagógica de *do-it yourself*, na condição de anfíbio⁴⁴⁴ entre o nobre e o burguês que não alcançou mérito maior que do alçar (através do galanteio) a condição de um possível futuro nobre adventício, que criticava a própria classe da qual provinha.

Os elogios a seus falsos conhecimentos estatísticos, tecnológicos e rurais eram para ele uma censura tácita, e o ideal de seu cunhado lhe pintava da felicidade da vida burguesa não o atraía de maneira alguma; sentia-se antes impelido violentamente para o lado oposto, por conta de um secreto espírito de contradição. Convencia-se de que só no teatro podia completar a formação que desejava adquirir e parecia aferrar-se tanto mais a sua decisão quanto mais se convertia Werner, sem o saber, em seu adversário⁴⁴⁵.

Toda a crítica “à burguesia que não é aqui apenas crítica a uma pequenez e estreiteza especificamente alemãs”⁴⁴⁶, ao modo burguês de vida que apresenta uma “propensão para um patrimônio ilimitado e para uma espécie de prazer fácil e alegre de gozá-lo”⁴⁴⁷ dentro do limite social ao qual está traçado. Na obra, o ataque mais contundente ocorreu quando o questionamento de Wilhelm Meister aos valores burgueses chegou a seu momento mais significativo:

Não lhe cabe perguntar: “Quem és tu?”, e sim: “Que tens tu?” “Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?”. Enquanto o nobre tudo dá só com a apresentação de sua pessoa, o burguês nada dá nem pode dar com sua personalidade. Aquele pode e deve aparentar, este só deve ser e, se pretende aparentar, torna-se ridículo e de mau gosto⁴⁴⁸.

le souci technocratique de la compétence administrative prime – et il n’est pas étranger non plus à l’esprit des Lumières”. MICHAUD. *Qu’est-ce que le Mérite*. Paris: Bourin Éditeur, 2009, p. 16-20.

⁴⁴² RIBEIRO. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. p. 46. Mais adiante (p. 61) o autor argumenta que o mérito renova a aristocracia e afirma: “O valor pessoal enobrece. [...] Quem comprovou a própria excelência, nas armas ou no saber, merece o reconhecimento dos concidadãos: deve ser honrado”.

⁴⁴³ *Diplomatisch*: expressão de Benjamin referente tanto a postura de Goethe frente grão-duque Karl August e a aristocracia de sua época, quanto na relação com o burguês Schiller. Segundo Benjamin, Goethe não se sentia como combatente de vanguarda das classes burguesas, mas sim como seu porta-voz, seu embaixador junto ao feudalismo alemão e junto ao principado. Correlação a Schiller, a amizade entre os dois autores sempre se caracterizou por uma reserva diplomática, determinada pelo compromisso e interesse estético. “Suas discussões limitaram-se com uma precisão quase amedrontada a problemas formais da arte literária”. Cf. BENJAMIN. *Escritos sobre Goethe*. pp. 141-152.

⁴⁴⁴ Segundo Maas, Meister “permanece na indeterminação, sem pertencer efetivamente à nobreza e, por outro lado, sem assumir uma ocupação burguesa especializada”. MAAS. *Op. cit.* p. 39.

⁴⁴⁵ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 2, p. 283-284.

⁴⁴⁶ LUKÁCS. *Apêndice*. p. 584.

⁴⁴⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 3, p. 284.

⁴⁴⁸ No original: Er darf nicht fragen: ‘Was bist du?’ sondern nur: ‘Was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen?’. Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf

Apesar de todo elogio, admiração e adulação da aristocracia por parte de Wilhelm Meister, no Livro III, houve conflitos entre a classe artística, representada pela trupe teatral da qual o protagonista fazia parte, e a nobreza. No capítulo 9, um poema anônimo e satírico expôs as divergências sociais em versos que diziam:

*Eu, pobre diabo, senhor barão,
Invejo-vos por vossa condição,
Por tão perto do trono estar
E por tantos acres de terra dispor,
Pelo sólido castelo de vosso pai,
Por seus terrenos de caça e tiros.*

*A mim, pobre diabo, senhor barão,
Ao que parece, vós também me invejais,
Pois, desde minha infância, a natureza
Sempre foi como mãe para mim.
Brioso e intrépido sou, ainda que pobre,
Decerto, mas não um pobre palerma.*

O tom de provocação do poema demonstrava um acirramento das tensões entre o barão, que privilegiava alguns atores em detrimento de outros, provocando ciúmes e antipatia. Wilhelm não compartilhava desta visão, em todo livro há de sua parte uma constante reverência aos nobres, tanto que criticou não apenas seus companheiros, mas também o próprio povo, para não se posicionar de modo crítico à aristocracia⁴⁴⁹:

— Nós, alemães — exclamou ele —, merecemos de nossas Musas o desprezo contínuo em que há muito demonstram sua languidez, já que não sabemos apreciar os homens de posição que de algum modo se devotam à nossa literatura. Nascimento, condição social e fortuna não são contraditórios com o gênio e o bom gosto, e isso nos ensinam as nações estrangeiras, que entre seus melhores talentos contam com um grande número de nobres. Se até o presente era tido como um milagre que na Alemanha um homem de berço nobre se dedicasse às ciências, e se até o presente poucos foram os nomes célebres que se tornaram mais célebres ainda por sua inclinação à arte e à ciência; se, ao contrário, muitos se destacaram da obscuridade e surgiram qual estrelas desconhecidas no horizonte; isso nem sempre será assim, e se não estou muito enganado, a primeira classe da nação está em via de servir-se também de suas vantagens para conquistar no futuro a mais

und soll scheinen; dieser soll nur sein, und was er scheinen will, ist lächerlich oder abgeschmackt". GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 3. p. 304 (Ed. alemã) e p. 284 (Ed. bras.).

⁴⁴⁹ A crítica de Wilhelm Meister também se dirigia ao conde que havia considerado o poema bom, daí o fato dele utilizar a generalização do termo "alemães". Friedrich Schlegel faz uma leitura crítica romântica ao ambiente aristocrático e seus nobres personagens. Na descrição de uma cena que se passa no palácio: "Com verdadeira idolatria, seu colega, o conde, saúda-o (um ator) com olhares compassivos por sobre o gigantesco abismo da diferença social; ninguém pode ultrapassar o barão na tolice intelectual; e a baronesa, na vulgaridade comum; a própria condessa e, em suma, uma atrativa ocasião para justificar de maneira mais bela os adornos; e todos esses nobres, descontada sua condição social, não são melhores que os atores, exceto no sentido de que sua vulgaridade é mais radical". SCHLEGEL, *apud* LUKÁCS. *Apêndice*. p. 584.

bela coroa das Musas. Daí por que nada me causa maior desagrado que ver não só o burguês zombando amiúde do nobre que sabe apreciar as Musas, mas também pessoas de posição, com um humor leviano e uma alegria insidiosa, com que jamais deveríamos concordar, procurando desviar seus semelhantes de um caminho em que honra e satisfação estão à espera de cada um⁴⁵⁰.

Em dada passagem, Goethe diz que Wilhelm “via de perto a importante e significativa vida dos nobres e dos grandes e se surpreendia com o modo como sabiam infundir-lhe um fácil decoro”⁴⁵¹. Este decoro [*Anstand*] e apreço pela classe nobre por parte do protagonista não era compartilhado por seus companheiros de palco. Mas o mais interessante disso tudo é o fato de notarmos que é a classe artística, manifestada em um poema anônimo, que se coloca em conflito com um nobre; além disso, outro nobre, ou seja, um igual, ao demonstrar sua satisfação pelo poema, expõe uma rixa no seio da própria classe, o que obrigou o protagonista a utilizar a expressão “nós alemães” [*Wir Deutschen*] para generalizar sua crítica⁴⁵². Portanto, no texto goetheano não há somente conflito de classes entre a burguesia e a aristocracia; há conflitos dos indivíduos no interior de cada classe como no exemplo do conde e do barão no mundo aristocrático e o de Wilhelm e Werner no seio da burguesia. Segundo o próprio narrador, Wilhelm Meister desejou “sorte a todos aqueles que se encontram nas regiões superiores, e também àqueles que podem aproximar-se de tal círculo e haurir essas fontes, felicitando seu bom gênio que se dispunha a fazê-lo subir esses degraus”⁴⁵³.

O cortejo com a aristocracia, expressado, no primeiro momento, pelo interesse que a condessa manifestara pelas peças do protagonista, fez com que ele, naquele momento, reconciliasse-se com o próprio texto autoral, de modo que “Wilhelm passou a se dedicar à peça com a qual *faria sua entrada no grande mundo*”⁴⁵⁴. A perspectiva

⁴⁵⁰ GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 9, p. 186-187 (Ed. bras.).

⁴⁵¹ No original: “Er sah das wichtige und bedeutungsvolle Leben der Vornehmen und Großen in der Nähe und wunderte sich, wie einen leichten Anstand sie ihm zu geben wußten”. Id. *Ibidem*. Livro III, capítulo 8, p. 186 (Ed. alemã).

⁴⁵² Tal atitude se assemelha à crítica comum da época por parte da intelectualidade alemã, cujo “ataque só rara, hesitante e em geral resignadamente contra os privilégios políticos ou sociais da aristocracia. Em vez disso, volta-se predominantemente contra seu comportamento humano”. ELIAS. *Op. cit.* p. 49. Benjamin chama esta atitude da parte de Goethe de “mediação moderada” [*gemäßigten Vermittlung*]. BENJAMIN. *Op. cit.* p. 152

⁴⁵³ No original: “So rief unser Freund allen denjenigen Glück zu, die sich in den höheren Regionen befinden; aber auch denen, die sich einem solchen Kreise nähern, aus diesen Quellen schöpfen können, und pries seinen Genius, der Anstalt machte, auch ihn diese Stufen hinazuführen. GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 2, p. 159 (Ed. alemã).

⁴⁵⁴ No original: “Mit großer Sorgfalt nahm darauf Wilhelm das Stück vor, womit er seinen Eintritt in die große Welt machen sollte”. Id. *Ibidem*. Livro III, capítulo 5, p. 169 (Ed. alemã) e p. 169 (Ed. bras. - grifo nosso).

desta entrada surgiu a partir do momento em que Wilhelm pôde se apresentar para um público aristocrático.

2.3. *Mésalliance*: reconciliação e superação

A *mésalliance* começou a ser esboçada desde o momento em que Wilhelm Meister (ainda na condição de ator itinerante) e a condessa se conheceram. Era o primeiro flerte do protagonista com a classe social que admirava e da qual, de certa forma, desejava fazer parte⁴⁵⁵. Goethe expôs de forma simbólica as fronteiras e distâncias sociais estabelecidas e delimitadas na relação entre um personagem e outro:

Assim como duas sentinelas inimigas que, através de um rio que as separa, conversam tranquila e alegremente, sem pensar na guerra em que seus respectivos lados estavam implicados, assim também a condessa trocava com Wilhelm olhares significativos através do abismo extraordinário do nascimento e do nível social, e cada um de seu lado acreditava poder entregar-se em segurança a seus sentimentos⁴⁵⁶.

Schiller abordou a questão da união entre as classes consagrada na *mésalliance* na carta de 5 de Julho de 1796 dirigida a Goethe. Na carta, Schiller elogiou o fato de Goethe rejeitar o “berço e a classe social em sua total nulidade”⁴⁵⁷ e comentou a natureza burguesa de Therese ou personagem semelhante: “só podem contar seu valor em dinheiro vivo, documentar sempre por meio de um objeto externo”⁴⁵⁸. Schiller, embora reconhecesse a nulidade do berço, via uma relação desigual entre os personagens nobres como Lothario e Natalie a quem atribui uma dignidade dupla

⁴⁵⁵ A respeito disso, Wilma Mass escreve: “Essa nova esfera de relações inicia-se por intermédio do Barão, da Condessa e do Conde. Do primeiro, Meister acaba por obter, de maneira servil, recursos em pagamento por apresentações teatrais; da segunda, Meister consegue uma espécie de flerte, culminando com um beijo às escondidas nos aposentos do nobre. Sobre o quadro todo, o de Meister como intruso penetrando no quarto da Condessa, às escondidas do Conde, o marido, para uma atmosfera jocosa. Assim, o primeiro contato de Meister com o ‘grande mundo’ está longe de constituir-se em mecanismo de aprendizado, formação ou instrução. Parece-se antes com as aventuras de um pícaro”. MASS. *Op. cit.* p. 139.

⁴⁵⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro III, capítulo 8, p. 180.

⁴⁵⁷ SCHILLER. *Op. cit.* p. 86.

⁴⁵⁸ Id. *Ibidem.* p. 84.

(coração e classe) da qual o protagonista conservava certa inferioridade⁴⁵⁹. Esta leitura que confere superioridade, não apenas de classe, mas de conduta, também é compartilhada por Lukács:

É claro que a sociedade nobiliária apresenta na segunda parte do romance um quadro essencialmente diverso. Especialmente em Lothario e Natalie, Goethe incorpora a realização dos ideais humanistas. Precisamente por essa razão, essas personagens têm-se mostrado muito mais esmaecidas que as problemáticas. Mas Goethe revela, com extraordinária clareza, no modo de vida de Lothario, como imagina o aproveitamento das possibilidades que proporcionam um berço nobre e bens herdados para o desenvolvimento multilateral de uma personalidade. Lothario viajou o mundo, mas lutou, concomitantemente, na América, ao lado de Washington, na guerra da libertação; quando toma posse de seus bens, leva a termo a liquidação voluntária dos privilégios feudais. [...] O romance termina com uma série de casamentos que, do ponto de vista da sociedade de classes, são, sem exceção, *mésalliances*, isto é, casamentos entre nobres e burgueses. Tem pois razão Schiller quando distingue aqui a prova da “nulidade” das classes à luz dos ideais humanistas⁴⁶⁰.

No interior de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* a discussão a respeito das *mésalliances* ou sua versão alemã *Missheiraten*, iniciou-se pelo seguinte comentário de Therese:

— Não há nada — dizia ela — que dê às pessoas tantos motivos para comentários quanto a celebração de um casamento que, de acordo com o modo de pensar delas, pode ser chamado de um casamento desigual; entretanto, tais casamentos são muito mais freqüentes que os outros, pois, infelizmente, ao cabo de um breve espaço de tempo, a maior parte das uniões se deteriora. A fusão de classes sociais através do casamento só merece o nome de casamento desigual à medida que uma das partes não pode interessar-se pela existência inata, habitual e por assim dizer necessária da outra. As diferentes classes sociais têm diferentes modos de vida que não podem compartilhar nem trocar reciprocamente, e eis por que é melhor que não se consuma uniões dessa espécie; mas é possível também que ocorram exceções, e exceções muito felizes⁴⁶¹.

O oitavo livro, ao qual Goethe atribui significativa influência de Schiller, é dedicado a este processo que aqui temos chamado de reconciliação. Já no primeiro capítulo Wilhelm reencontrou Werner, que havia vindo ao castelo de Lothario fechar o negócio da compra de terras que eram justamente àquelas mencionadas na carta que

⁴⁵⁹ Schiller chegou a sugerir a Goethe que utilizasse o personagem aristocrático Lothario, pela credibilidade junto aos leitores de sua classe, que se manifestasse a respeito da *mésalliance* por esta relação estar mais fortemente ressaltada nele. Cf. SCHILLER. *Op. cit.* p. 86-87.

⁴⁶⁰ LUKÁCS. *Apêndice*. p. 585-586.

⁴⁶¹ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 6, p. 441.

enviara ao protagonista. Goethe não deixou de fazer uma descrição de Werner que nos faz recordar a degenerada e doentia Musa do Comércio:

O bom homem parecia haver antes recuado que avançado. Estava muito mais magro que outrora, seu rosto anguloso parecia mais fino; seu nariz, mais largo; sua fronte e o alto da cabeça, desprovidos de cabelos; sua voz, fina, forte e vociferante, e seu peito retraído, seus ombros caídos, suas faces descoloridas não deixavam margem a qualquer dúvida: ali estava presente um laborioso hipocondríaco⁴⁶².

Esta descrição é contraposta à imagem de Meister que Werner olhou admirado, porque o amigo “estava mais alto, mais forte e mais encorpado, mais distinto em sua natureza e mais agradável em seu comportamento”⁴⁶³. A nova imagem de Wilhelm, observada por Werner nos dá a dimensão da transformação do ator saltimbanco para o aprendiz maçônico:

Teus novos amigos devem estar orgulhosos de haver-te colocado no bom caminho. Eu sou um pobre diabo e só agora me dou conta do muito que te quero, pois não me canso de ver que estás bem e que bom aspecto tens. É, de fato, uma outra figura, distinta daquela do retrato que um dia enviaste a tua irmã, e a propósito do qual se travaram grandes discussões em casa. Tua mãe e tua irmã acharam adorável aquele jovem senhor com o pescoço livre, o peito seminu, uma grande gorjeira, cabelo solto, chapéu redondo, colete curto e calças compridas e largas, enquanto eu sustentava que um traje como aquele não estava senão a dois dedos de distância da roupa de um alerquim. Agora, tens a aparência de um homem, só te falta a trança na qual te peço prendas teu cabelo, do contrário podem tomar-te a caminho por judeu e te exigir peagem e escolta⁴⁶⁴.

O reencontro reconciliado entre os amigos não impediu Werner de expor sua ganância e ambição quanto ao cunhado no comentário de que Wilhelm tinha empregado mal seu tempo sem ganhar nada e poderia se tornar uma personalidade que devesse fazer fortuna. Werner chegou a sugerir ao protagonista que não fosse indolente para adquirir uma bela e rica herdeira. Ao que Meister respondeu:

— Não negas mesmo teu caráter — respondeu Wilhelm, rindo. — Mal chegaste a rever teu amigo depois de um longo tempo e já o consideras como uma mercadoria, como um objeto de tua especulação com o qual se pode ganhar alguma coisa⁴⁶⁵.

⁴⁶² Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 1, p. 476.

⁴⁶³ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 475.

⁴⁶⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 478. Nas notas explicativas da obra, o tradutor nos informa que o cabelo solto era próprio dos jovens do *Sturm und Drang* que haviam abolido as tranças. Já os judeus, que não usavam peruca ou trança, desde a Idade Média eram obrigados a pagar um pedágio entre um principado e outro.

⁴⁶⁵ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 476.

A aproximação que se efetivou por intermédio dos investimentos em interesse comum, uniu Werner a Lothario demonstrou os valores reconciliados das classes em torno de um consenso e uma concordância societária em que um aprimora o outro (a burguesia se enobrece e aristocracia se aburguesa). Antes que se vislumbrassem os casamentos interclasses já mencionados, a renovação do sangue pela moeda, os negócios em comum e os interesses financeiros já aproximavam os principais personagens representantes de suas respectivas classes.

Segundo o narrador, Wilhelm dava pouca atenção ao importante negócio do qual dependia o destino de toda sua fortuna. Este negócio ficou a cargo de Werner e Lothario, que polemizaram a respeito dos privilégios feudais e da conversão das terras nobiliárias em propriedades negociáveis passíveis de compra e venda, sujeitas à divisão e impositação. Lothario se colocava favorável à tributação com o raciocínio contratualista de que da igualdade entre as propriedades resultaria a garantia da propriedade. O argumento de Lothario mostrava uma preocupação quanto à segurança da propriedade e das prerrogativas aristocráticas ameaçadas pelo período revolucionário:

Que outro motivo tem o camponês, nesses tempos modernos em que tantos conceitos vacilam, para considerar como menos fundada a propriedade do nobre que a sua, senão por aquela estar isenta de encargos e a sua não?

— Mas, que será então dos rendimentos de nosso capital? — replicou Werner.

— Nada mal — disse Lothario —, se, em troca de um tributo justo e regular, o Estado nos isentar desses *embustes feudais* e nos permitir dispor de nossos bens como quisermos, sem que seja preciso mantê-los unidos em tão grandes extensões, a fim de se poder reparti-los igualmente entre nossos filhos, proporcionando a todos eles uma atividade livre e viva, ao invés de lhes legar os limitados e limitadores privilégios que, para serem desfrutados, temos de invocar sempre os espíritos de nossos antepassados. Quantos homens e mulheres não seriam mais felizes se pudessem olhar livremente à sua volta, para, por sua própria escolha e sem outras considerações, elevar à sua altura seja uma digna jovem, seja um excelente rapaz! O Estado teria mais e talvez melhores cidadãos, e não estaria tão freqüentemente embaraçado por falta de mãos e cabeças.

— Posso assegurar-lhe — disse Werner — que em toda minha vida jamais pensei no Estado; e só pago meus impostos, direitos alfandegários e de escolta porque este é o costume.

— Está muito bem — disse Lothario —, ainda espero fazer do senhor um bom patriota, pois assim como só é um bom pai aquele que à mesa serve primeiro a seus filhos, também só é um bom cidadão aquele que, antes de todas as outras despesas, reserva o que ao Estado deve pagar⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 2, p. 484 (Ed. bras. – grifo nosso). Sobre este tema, Renato J. Ribeiro escreveu: “Abnegado, o cidadão renuncia à vantagem material, até à sobrevivência física, por

Wilhelm Meister estava leviana e apaixonadamente à margem de qualquer acordo ou negócio, de qualquer debate público ou privado, pois todos “todos estavam satisfeitos porque os negócios importantes que haviam preparado foram concluídos e fechados sem demora”⁴⁶⁷, enquanto ele estava mais preocupado em ver como “se reatariam e em parte se romperiam tantos fios, e como sua própria situação determinaria seu futuro”⁴⁶⁸ no aspecto conjugal pelo fato de ter mandado uma carta de intenções propondo casamento a Therese. Quanto ao mundo dos negócios “do qual de certo modo dependia o destino de toda sua fortuna, não conseguia dedicar senão pouca atenção”⁴⁶⁹. Portanto, o protagonista estava apenas preocupado com seu destino de homem sentimental, a “utopia do ‘verdadeiro amor’, celeste e irrealizável”⁴⁷⁰, desinteressado de qualquer questão política. No final do capítulo seguinte, ao reencontrar a amazona⁴⁷¹, que havia lhe tratado os ferimentos provocados pelo ataque de salteadores da trupe itinerante, Wilhelm fez a si mesmo a pergunta que resume seu único interesse naquele contexto de reencontros e reconciliações: “Será casada?”⁴⁷².

O surgimento de Natalie no último livro da obra trazia a possibilidade de reencontro do protagonista com o passado, seja a cena heróica em que ela o salvou, seja nas obras do avô vendidas pelo pai, revisitadas em ambiente diverso que desse a elas o digno valor⁴⁷³, seja na assertiva educativa ao firmar que todo “homem culto sabe quanto tem para combater em si mesmo e nos outros com uma certa rudeza, quanto lhe custa sua formação”⁴⁷⁴.

amor à Pátria”. RIBEIRO. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 48.

⁴⁶⁷ Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 2, p. 482.

⁴⁶⁸ No original: Jedermann freuete sich, die vorbereiteten wichtigen Geschäfte abgeschlossen und bald geendigt zu sehen, und Wilhelm erwartete mit Verlangen, wie so viele Fäden teils neu geknüpft, teils aufgelöst und nun sein eignes Verhältnis auf die Zukunft bestimmt werden sollte”. Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 2, p. 530-531 (Ed. alemã) e p. 482 (Ed. bras.).

⁴⁶⁹ No original: “Nur wenig Aufmerksamkeit konnte er auf das wichtige Geschäft wenden, woran gewissermaßen das Schicksal seines ganzen Vermögens hing”. Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 2, p. 531 (Ed. alemã) e p. 483 (Ed. bras.).

⁴⁷⁰ CITATI. *Op. cit.* p. 25.

⁴⁷¹ Segundo Citati, o termo amazona não designa, para Goethe, uma guerreira aventureira ou uma corajosa caçadora, mas uma mulher nobre, suave, dedicada, sem o intenso e engenhoso fascínio erótico. Cf. CITATI. *Op. cit.* p. 132.

⁴⁷² Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 2, p. 492.

⁴⁷³ A respeito do ambiente da classe, disse Wilhelm: “Não é uma casa, mas um templo, e a senhora é a respeitável sacerdotisa, o gênio mesmo; enquanto viver haverei de me lembrar da impressão de ontem à noite quando, ao entrar, deparei com as antigas obras de arte de minha infância remota. [...] Este nosso antigo tesouro de família, este prazer da vida de meu avô, encontro-os aqui, expostos em meio a tantas outras dignas obras de arte, e eu, a quem a natureza transformara no favorito desse bom e velho homem, eu, indigno, também me encontro aqui, meu Deus, em meio a essas relações, em meio a esta sociedade!”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 3. p. 494-495.

⁴⁷⁴ Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 3, p. 493.

Natalie era uma economia sem gastos nem perdas, “uma perfeição da mesma perfeição, com transcendente beldade, com universal graça”⁴⁷⁵, a única, principal e verdadeira possibilidade de ingresso no ambiente aristocrático. A reconciliação com o mundo mediado pela moeda não poderia vir pelas palavras de um burguês como Werner ou um nobre esclarecido como Lothario, deveria vir nas palavras da nobre e bela amazona:

“Outra peculiaridade minha era a de não poder senão com muito esforço levar em conta o dinheiro e, só mais tarde, vim a considerá-lo como um meio de satisfazer as necessidades; todas as minhas boas ações eram em espécie, e sei que fui freqüentemente motivo de riso”⁴⁷⁶.

O discurso de Natalie harmonizava o temperamento alheio e volúvel de Wilhelm. Ele encontrava nela novamente o apreço pela classe nobre, desta vez, expresso de modo galanteador: “Só de tal estirpe podia originar-se uma tal natureza! Que perspectiva se abre diante de mim ao contemplar de uma só vez seus ancestrais e todo círculo a que a senhora pertence!”⁴⁷⁷. Ou seja, o interesse do protagonista, que no primeiro momento se resumia ao heroísmo e à beleza de Natalie, à graça de suas palavras e ao feitiço de todo bom gosto, se ampliou para o ambiente e a proveniência social da personagem. No entanto, uma série de encontros e desencontros de Wilhelm com aquele círculo e a sugestão do abade para que o protagonista se lançasse novamente em viagem o fez ver da parte daquele ciclo nobre um “arranjo para se livrarem dele o mais depressa possível, e, o que era ainda pior, faziam-no ver tudo às claras, sem nenhuma consideração”⁴⁷⁸. O fato de ser adventício naquele meio deixava-o com a sensação desconfortável de ser descartável, “errante ou hóspede”⁴⁷⁹, independentemente de seus sentimentos que haviam se voltado para Natalie em apaixonadas palavras que expunham seu desencantamento e desilusão:

Gozarei no futuro do sol e do mundo, da sociedade ou de algum outro bem venturoso? Não te dirás sempre: “Natalie não está aqui!”. E, por isso mesmo, por infelicidade, Natalie te estará sempre presente. Fecha teus olhos, e ela te aparece; abre-os, e ela estará pairando por sobre todos os objetos, como uma aparição que deixa nos olhos uma imagem ofuscante. Já não lhe esteve antes sempre presente à tua imaginação a figura fugidia da amazona? E só a havias visto, nem a conhecia. Agora que a conheces, que estiveste tão perto dela, que tanto interesse por ti ela demonstrou, agora estão gravadas

⁴⁷⁵ GRACIÁN. *El Héroe*. Primor XIII.

⁴⁷⁶ GOETHE. *Op. cit.*. Livro VIII, capítulo 3, p.501.

⁴⁷⁷ Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 3, p. 494.

⁴⁷⁸ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p. 538.

⁴⁷⁹ CITATI. *Op. cit.* p. 26.

profundamente em tua alma suas qualidades, como antes sua imagem em teus sentidos. É angustiante viver procurando, mas é muito mais angustiante achar e ter de abandonar. Que devo pedir agora ao mundo? Que devo procurar dentro de mim? Que região, que cidade guarda um tesouro semelhante a este? E devo viajar para encontrar sempre só o inferior? Acaso a vida não é senão uma mera pista de corridas em que se deve retornar rapidamente, uma vez alcançado o ponto extremo? E estará aí o bem, o excelente, como uma meta fixa inalterável, da qual haverá que se afastar ligeiro com cavalos velozes exatamente quando se acredita havê-la alcançada? Enquanto aquele que aspira a mercadorias terrestres pode procurá-los nos mais diferentes pontos da Terra e até na feira ou no mercado⁴⁸⁰.

Apesar de todo desengano e desgosto, de modo oposto aos personagens românticos irreconciliáveis com a vida burguesa (Mariane, Aurelie, Mignon), Wilhelm Meister caminhou para a reconciliação. Característica marcante do período classicista, afirma que já não se adota a revolta contra a civilização; ao contrário, esta desenvolverá no homem todas as suas virtualidades. “O homem clássico não se lança anarquicamente conta a sociedade e suas normas; busca a conciliação e o reconhecimento livre da lei moral deve prevalecer”⁴⁸¹. Wilhelm Meister se distingue de Werther e seu “subjativismo exasperado”, que se resolve na autodestruição do artista incapaz de conciliar-se com as contradições entre a ideia e a realidade, o eu e o mundo, a vocação artística e a sociedade, na medida em que a “antítese entre vocação artística e mundo ambiente deve ser superada com a renúncia do artista”⁴⁸² que se insere na sociedade com ânimo resignado ou perece. Desta forma, a “reconciliação será o final de uma etapa e o começo de outra”⁴⁸³. No texto goetheano, o congraçamento entre o ex-artista e a sociedade veio na contraproposta de casamento entre Wilhelm e Natalie feita por Lothario, que pretendia casar-se com Therese, no momento em o protagonista estava prestes a partir por este “vasto mundo” [*weite Welt*]⁴⁸⁴ no qual acreditava que devia ter-se perdido há tempo. Lothario sugeria:

⁴⁸⁰ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p. 539.

⁴⁸¹ ROSENFELD, A. *Op. cit.* p. 55.

⁴⁸² MARCUSE. *Op. cit.* p. 84. Sobre esta superação de uma fase à outra, Kohlschmidt (*Op. cit.* p. 271) fala da “renúncia à própria época do Werther” e, mais adiante, das formas de “autodesprendimento” e “renúncia” que transforma Wilhelm Meister em uma “personalidade que, um dia, deverá ser digna do amor de Natalie” (p. 323).

⁴⁸³ SANTOS NETO, A. B. A “*Fenomenologia do Espírito*” de Hegel e “*Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*” de Goethe. *Controvérsia UNISINOS*, Rio Grande do Sul, v. 4, jul-dez 2008. p. 21. Mais adiante, Artur Bispo dos Santos Neto escreve que no “desenvolvimento de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* a reconciliação da sensibilidade com a racionalidade, e do eu particular com o eu universal, somente acontecem no período da maturidade do protagonista. Apenas no final de seu enredo é que os personagens conseguem reconhecer no seu eu individual a presença do eu universal” (p. 24).

⁴⁸⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 10. p. 636 (Ed. alemã) e p. 572 (Ed. bras.).

Façamos uma aliança entre nós; não é nenhum delírio, é uma idéia extremamente viável e realizada com freqüência pelos homens de bem, embora nem sempre com clara consciência⁴⁸⁵.

A conciliatória proposta de aliança matrimonial (*mésalliance*) permitiria a Wilhelm Meister mais uma vez voltar para si, para seus sentimentos ao invés de lançar-se errantemente para fora em novas aventuras que poderiam mais uma vez afastá-lo do autoconhecimento e da autoconsciência em direção ao autoaniquilamento provocado pela frustração amorosa. Era a reconciliação estética do sujeito com o mundo. A proposta de casamento o conciliava com o ciclo aristocrático, representado principalmente por Lothario, e com o mundo burguês, representado por Werner, pois voltar à viagem significava nova ruptura com a sociedade e novos anos de peregrinação. A constituição da *mésalliance* era a possibilidade de realização da *Bildung* sentimental, educativa e política, o desenlace de toda uma trama de encontros e desencontros que finalmente reuniria nobres e plebeus (Wilhelm e Natalie, Lothario e Therese, Friedrich e Philine) na celebração de casamentos interclasses em um baile público que permitiria à burguesia e à nobreza dançar juntas em uma celebração onde as pessoas de todas as classes pudessem participar⁴⁸⁶. Bernard Witte aponta que essas uniões entre diferentes classes da sociedade absolutista estabeleciam um paralelo estético com os acontecimentos que, na França, se davam em nível histórico, durante a Revolução Francesa⁴⁸⁷.

A *mésalliance* no desfecho de *Os Anos de Aprendizado* é socialmente singular, pois raramente era contraída uma *mésalliance*, podia se observar no gentil-homem alemão um ar altaneiro que beirava a arrogância; raramente eram vistos comportando-se de forma simples e afável com membros de outras classes e ainda menos procuravam suas companhias, quaisquer sejam seus méritos⁴⁸⁸. Portanto, o desfecho poético por

⁴⁸⁵ No original: “Lassen Sie uns hierauf einen Bund schließen; es ist keine Schwärmerei, es ist eine Idee, die recht gut ausführbar ist und die öfters, nur nicht immer mit klarem Bewußtsein, von guten Menschen ausgeführt wird”. Id. Ibidem. p. 638 (Ed. alemã) e p. 573 (Ed. bras.).

⁴⁸⁶ Cf. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 10, p. 574 (Ed. bras.).

⁴⁸⁷ WITTE *apud*. MAAS. *Op. cit.* p. 36. Segundo a autora, “Bernard Witte reconhece em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* uma obra de arte ‘simbólica’, produzida sob evidente oposição ao regime de terror que se seguiu imediatamente à Revolução Francesa. No romance de Goethe, as *mésalliances* anunciadas ao fim do livro configurariam a *égalité* entre os cidadãos, e as relações de parentesco, a *fraternité*. Goethe efetivamente realizou uma estetização da sociedade, por meio das intrincadas relações entre as personagens, que, ao final do romance, se explicam e se harmonizam, não apenas por relações de matrimônio e parentesco, mas também de afinidades espirituais, eletivas”.

⁴⁸⁸ Cf. MAUVILLION *apud*, ELIAS. *La Civilisation des Moeurs*. Paris: Pluriel. s/d. p. 38. Nesta mesma página, Elias comenta que era muito nítida a divisão social entre nobreza e a burguesia, esta divisão levava os nobres a se isolarem, utilizando-se da ancestralidade como elemento fundamental para preservar sua existência social privilegiada, atitude que bloqueava à burguesia alemã a principal via de

intermédio do casamento promoveria, de forma idealizada, a possibilidade do protagonista, após uma viagem sentimental [*Sentimentale Reise*]⁴⁸⁹, alcançar através do amor por Natalie, do movimento de “voltar para si” do homem educado [*gebildeter Mensch*], voltar para o coração e para casa após um itinerário com a finalidade de descobrir a consciência-de-si e ganhar ao final desse roteiro o grande mundo como compensação, como na parábola que encerra o livro nas palavras do travesso e leviano Friedrich ao dizer que ninguém tem de se envergonhar de suas origens e comparou Wilhelm Meister ao episódio bíblico do Livro 1 de Samuel — que foi muitos anos mais tarde lembrado por Goethe nas conversações com Eckermann: “Vens a mim como Saul, o filho de Kis, o qual saiu à procura dos jumentos de seu pai e encontrou um reino”⁴⁹⁰.

acesso das burguesias ocidentais; a ascensão dos elementos burgueses através do casamento e as relações sociais pela via do dinheiro.

⁴⁸⁹ Expressão retirada de um título de Sterne. Nos *Diários e Anais* [*Tag und Jahreshefte*], Goethe menciona que esta obra dera o tom e suscitara imitadores dedicados por completo às descrições de viagens e aos sentimentos dos viajantes.

⁴⁹⁰ No final do Friedrich dizia: “Deren Ihr Euch nicht schämen sollet, sowenig man sich seiner Abkunft zu schämen hat. Die Zeiten waren gut, und ich muß lachen, wenn ich dich ansehe: du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis’, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand”. GOETHE. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Livro VIII, capítulo 12, p. 640. Esta mesma referência final também é mencionada por Goethe em: ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. p. 99 e GOEHTE. *Diários e Anais até 1786* [*Tag und Jahreshefte - Bis 1786*], p.18.

“O destino não gosta dos pedagogos de profissão”.

Pietro Citati

Educação Errante

3.1. Quem quiser falar com Deus: pietismo ou os quietos da terra.

A passagem de transição do romance de artista [*Künstlerroman*] para o romance de educação [*Erziehungsroman*] de cunho pedagógico se deu, antes de tudo, com uma ruptura estético-narrativa na própria estrutura de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* que levou, no interior do romance, a uma “ruptura entre a idade do desejo e a do equilíbrio”⁴⁹¹, ao conduzir seu protagonista à superação do período artístico e antagonico em direção à reconciliação com o mundo e consigo mesmo. Para que esta ruptura fosse harmoniosa, evolutiva, netunista, apolínea, o romance tornou-se confessional a partir da narração em primeira pessoa e da interiorização sensível, da autoanálise dos erros, da introspecção exaltada, psicológica que levasse à resignação e não à revolta, a forma narrativa especificamente alemã criada para este fim foi a confissão pietista⁴⁹².

O romance autobiográfico de confissão, pedagógico e de desenvolvimento, de origem e orientação pietista, foi a grande contribuição do *Sturm und Drang* no campo da prosa, *Werther* é o principal exemplo deste gênero confessional. A forma epistolar contida no *Werther* ou do diário pietista nas *Confissões de uma Bela Alma* constituem um espelhar do interior consciente. “É instrumento para o distanciamento do *Eu*, para a reflexão sobre o *Eu*”⁴⁹³. Segundo Kohlschmidt, os escritos pietistas tem por finalidade desdobrar, confundir e reconciliar destinos humanos. Por ser autobiográfica esta forma também é uma confissão sob o supremo preceito da sinceridade que é guiada pela auto-

⁴⁹¹ RIBEIRO. R. J. *A Educação do Amor*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 abr.1994. Cad. Mais! p. 6-7.

⁴⁹² Embora Rousseau tenha tomado para si em *Confessions* a originalidade do gênero confessional nas seguintes palavras: “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple, et dont l’exécution n’aura point d’imitateur”. VOLTAIRE. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1959, p. 5. — devemos a origem do gênero a Santo Agostinho inaugurado com a obra *Confissões*. Agostinho utilizou o termo *Confeteri* no sentido bíblico que significava reconhecer a própria fraqueza e miséria, ato que implica a proclamação da misericórdia divina como se observa no Capítulo VI que trata de *Os Primeiros Anos*: “Deixa, porém, que eu fale em presença de tua misericórdia, a mim, terra e cinza; deixa que eu fale, porque é a tua misericórdia, e não ao homem, que de mim se ri, a quem falo. Talvez também tu te rises de mim, mas, voltado para mim, terás compaixão”. Em uma carta ao conde Dario, escreveu a respeito da obra: “Recebe o livro de minhas *Confissões* que tanto desejava. Contempla-me nelas, para que não me louves mais do que sou. Julga-me não pelo que os outros dizem de mim, mas pelo que eu digo nelas. Contempla-me nelas e vê o que fui na realidade, quando estive abandonado a mim mesmo. E se algo em mim te agrada, louva comigo Àquele a quem eu quis fosse louvado por mim e não a mim. Quando me tiveres reconhecido nelas, pede por mim para que não desfaleça, mas antes me aperfeiçoe”. AGOSTINHO. *As Confissões*. Trad. Frederico O. P. Barros. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 8-30.

⁴⁹³ KOHLSCHMIDT. *Sturm und Drang*. IN: BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 258.

análise. Para o autor citado, ao refletir sinceramente o próprio *ego*, este tipo de romance traça uma imagem de transformação interna sob o influxo das forças formadoras que partem de Deus e agem sobre o “Eu”. “Cartas e diários são, ao lado do tradicional gênero narrativo, as contribuições especiais do pietismo. Fazem parte deste como expressões do cotidiano, de confissão, comoção e êxtase.”⁴⁹⁴. As raízes pietistas dão origem a uma objetividade na observação da alma, por meio da auto-observação, o pietismo encontrou uma força direta de expressão e uma nova percepção para minúcias e matizes da alma⁴⁹⁵. Era a época da confissão, do diário íntimo, da narrativa introspectiva e interior, da publicidade na qual convergia o encontro entre o autor e o leitor/espectador que revisita a própria experiência de vida na página lida.

Considerado como uma reforma dentro da Reforma Protestante, o pietismo exerceu profunda e extensa influência sobre a mentalidade religiosa e cultural alemã⁴⁹⁶. Um novo espírito religioso combinado com o desejo de livre investigação conciliava a fé

⁴⁹⁴ Id. Ibidem. p. 257-258.

⁴⁹⁵ Cf. KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 221. Como culto religioso, diz o autor, age somente em círculos pequenos e representa, pelo pensamento de tolerância que rivaliza com o Iluminismo e, ao mesmo tempo, uma tendência libertadora. Carpeaux comenta que as duas grandes potências espirituais da época das Luzes era o Racionalismo que dominava o pensamento do século; e o Pietismo que lhe invadiu o sentimento. CARPEAUX. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. p. 38.

⁴⁹⁶ Gisálio Cerqueira Filho divide o pietismo em três fases: 1ª) a partir de Philip Jacob Spener (1635-1707), pastor em Frankfurt e inspirador do movimento. Nesta época defende-se a leitura da Bíblia em pequenos grupos, *Ecclésiolia in Ecclesia* (pequena igreja na grande). Seguiu-se então a interpretação bíblica e discussão das diversas passagens. Esses grupos se difundem especialmente entre a aristocracia e a alta burguesia. Mais tarde, Spener foi nomeado pastor da corte em Dresden e exerceu influência na Universidade de Leipzig, onde realizou uma aproximação entre o ensino acadêmico e a religião. 2ª) a organização do pietismo por August Herman Francke (1633-1727) com apoio de Frederico de Brandenburg, rei da Prússia em 1700. A universidade de Halle se tornou um centro de pesquisa, divulgação e ensino do pietismo. De Halle e a partir do relato de revelação escrito por Francke, surgiu o chamado “método Halle” (a prática de relato do encontro de cada qual com a revelação) e, de outro, a combinação, no marco iluminista assinalado pelo projeto da bíblia-enciclopédia, da reflexão racional com o espírito místico e o humanismo clássico (surgiram as primeiras traduções de Homero e Horácio na Alemanha). Data dessa época a experiência religiosa de “conversa com Deus” e do “exame de consciência”. 3ª) a última fase do pietismo esteve referida ao conde Zizendorf (1700-1760). Educou-se em Halle, e, após receber alguns pastores exilados da Morávia, fundou um instituto pedagógico para jovens aristocratas com um orfanato e um pensionato. A marca fundamental que Zizendorf deixou foi a aproximação com os elementos do catolicismo advindos através do quietismo, movimento paralelo ao pietismo, que evoluiu no interior da Igreja católica romana. O protestantismo, em virtude de sua aproximação com o quietismo, inclusive o culto à Virgem e às imagens, permitirá a reintrodução das imagens e ícones na Alemanha reformada. Isto teve enorme importância na edição do projeto bíblia-enciclopédia pela profusão dos desenhos e imagens que passaram a ser veiculados. A partir desse ponto, o pietismo (protestante luterano), já convergindo com o quietismo (católico romano), se aproximou do judaísmo. Isto se deu por intermédio do filósofo Moses Mendelsohn, pai de Dorothea Mendelsohn, esposa de Friedrich Schlegel. Liberalismo e ecumenismo religioso que acabarão expressos pela tradução do Pentateuco, tarefa que foi levada a cabo por Mendelsohn. Uma das conseqüências da obra de Mendelsohn é a tradução da Bíblia pelos irmãos Ludwig e Phöbus Philippon, conhecida como a Bíblia de Philippon, que será uma bíblia judaica romântico-pietista com alguma influência quietista. Cf. CERQUEIRA FILHO. *Conservadorismo religioso e “Moisés e o monoteísmo”, de Sigmund Freud – uma abordagem que ainda surpreende*. Revista Latino-americana. Psicopat. Fund., São Paulo, v. 11, n. 4, p. 562-572, dezembro 2008, p. 564-565.

com o saber prático, este cristianismo não era visto como uma mera forma do saber, mas como atividade prática, ou seja, estudo teológico que deveria ajudar a conduzir à prática: “Cristo vive em mim” (*Gal. 2:20*). Cada cristão deveria ter plena consciência de sua fé e o propósito da religião deve ser a construção da pessoa interior. Trata-se de uma experiência íntima de conversão, que cada cristão em particular deve ter. Conhecer a Deus era experimentá-lo na vida e tornar a piedade cristã prática missionária. Sentimento, intimidade e afeto são emoções pessoais para expressar de modo próprio a fé íntima.

Do ponto vista doutrinário, para o pietismo a salvação é conseguida através da fé particular em Deus e de uma vida individual de prática piedosa. Não há necessidade de se comprometer a certos dogmas e observâncias formais, pois a verdadeira igreja é a comunidade invisível de todos os crentes e não um prédio de pedra e tijolo. O verdadeiro conhecimento vem diretamente de Deus e não é aprendido através de nenhum livro⁴⁹⁷.

O conhecimento de Deus é particular e místico. O pietismo era a religião do coração e do sentimento, era a religião da experiência direta e sem intermediações: “elaborado de mim e comigo mesma”⁴⁹⁸. Rushdoony define o pietismo como a religião experimental e experiencial. “Conhecer a verdade agora chegou a significar experiência”⁴⁹⁹.

Em oposição ao ator mambembe que percorreu o mundo alemão em busca da objetivação da sua subjetividade em uma viagem de aventura narrativa nos cinco primeiros livros de *Os Anos de Aprendizado*, o sexto livro é uma história introspectiva e subjetiva — “minha alma foi toda sentimento e memória”⁵⁰⁰ [*meine Seele ganz Empfindung und Gedächtnis*] — escrita em primeira pessoa chamada as *Confissões de uma Bela Alma* [*Bekenntnisse einer schönen Seele*]⁵⁰¹ era a narrativa uma viagem de

⁴⁹⁷ QUINTALE NETO. *Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman*. Revista Pandaemonium germanicum 9/2005, p. 189.

⁴⁹⁸ GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006, Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 386.

⁴⁹⁹ RUSHDOONY, Rousas John. *O Impacto da Filosofia sobre a Religião: O Princípio da Modernidade*. Trad. Felipe Sabino de Araújo Neto. Arquivo em formato eletrônico PDF, disponível em: www.monergismo.com/.../filosofia/impacto-filosofia-religiao_rushdo...

⁵⁰⁰ GOETHE. *Op. cit.* p. 347.

⁵⁰¹ Na nota explicativa da edição brasileira (p. 377), lemos que a expressão “*bela alma*” designa, de modo geral, alguém cuja vida interior está em harmonia com a natureza e voltada para o bem. Fundamental na filosofia platônica, o motivo da “beleza da alma” passou da Antiguidade para a literatura cristã. Na Alemanha do século XVIII, a expressão “*bela alma*” aparece nas obras de Zinzendorf, Klopstock e Lessing. Rousseau emprega a expressão *belle âme* em *La Nouvelle Héloïse*. Goethe a utiliza numa carta a Henriette von Oberkirch e em cartas endereçadas à Charlotte von Stein. Gerard Bornheim diz que a idéia penetrou a arte religiosa e o retrato, se impôs no classicismo, “presa sempre a uma dimensão pedagógica e, não raro, até mistagógica, fazendo com que o ideal da arte seja elevar o terreno ao divino, a fim de

recolhimento pietista, viagem para o íntimo e o introspectivo, um itinerário particular, um percurso para dentro de si mesmo de uma Bela Alma que tinha um “amor pelo silêncio”⁵⁰² e uma vida de dedicação piedosa a Deus. Da defrontação com o sacrifício e o perdão cristão, ela “sofria e amava” [*Ich litt und liebte*]⁵⁰³. “Ninguém tem maior amor do que aquele que dá a vida por seus amigos”, diz o apóstolo João (15:13) e, para a Bela Alma, Deus era seu “amigo invisível” [*unsichtbaren Freund*]. Em face da graça divina a qual Deus era seu guia invisível, de tal forma que tinha a sensação de que “Ele estava perto de mim, eu estava perto dele”⁵⁰⁴. Uma aproximação pessoal da divindade, distante “da ostentação e do vazio do grande mundo”⁵⁰⁵ aristocrático, em que a personagem pietista aos poucos foi “adquirindo a habilidade de falar com Deus de meus sentimentos e minhas idéias”⁵⁰⁶. Tamanha exaltação do sentimento e individualização da religião, que Deus, no discurso da Bela Alma, se tornava uma divindade particular e doméstica:

de Deus estava por demais afastada [...] havia-o esquecido totalmente; voltei, pois, a pensar nele vez ou outra, mas nossas relações estavam arrefecidas; não eram senão visitas cerimoniais as que eu lhe fazia, e como, para apresentar-me diante dele, sempre usava meus melhores trajes e lhe exibia com satisfação minha virtude, honradez e qualidade que imaginava ter aos olhos dos outros, poder-se-ia dizer que, em meio a todos aqueles adornos, ele parecia não me ver [...] se Deus quisesse aceitar minha lembrança, muito bem; se não, eu acreditava haver cumprido minha obrigação⁵⁰⁷.

As *Confissões de uma Bela Alma* surgem no interior do *Bildungsroman* como uma proposta poético-pedagógico-teológica. O pietista é o artesão da própria fé. É inerente ao pietismo a obra educativa. A prática de autoeducar-se significava a interiorização da educação através do aprendizado. “Os pietistas tinham uma percepção aguda do valor e da santidade da alma individual. Para eles, a educação significava o máximo desenvolvimento possível dessa alma, o cuidadoso desdobrar do potencial

tornar os ‘filhos da terra’ – para usarmos as expressões de Platão – ‘amigos da forma’; a perfeição só seria exequível através de um processo de divinização. A tentativa de transportar o sensível ao divino constituirá a alma daquilo que o classicismo alemão vai batizar com o nome de a ‘bela alma’ (*die schoene Seele*); e que implica a suspensão de todo o conflituoso em uma harmonia superior de ‘nobre simplicidade e calma grandeza’”. BORNHEIM. *Introdução à leitura de Winckelmann*. Artigo em formato eletrônico PDF, disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/.../ae22_Gerd_Bornheim-.pdf, p. 154.

⁵⁰² GOETHE. *Op. cit.* Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 377.

⁵⁰³ Id. *Ibidem*. Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 348.

⁵⁰⁴ Id. *Ibidem*. Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 374.

⁵⁰⁵ Id. *Ibidem*. Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 377.

⁵⁰⁶ Id. *Ibidem*. Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 362.

⁵⁰⁷ Id. *Ibidem*. Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 359.

único de salvação de cada criança”⁵⁰⁸. Portanto, esta incisão no interior do romance estabelece a fronteira e o limite entre o artístico e o pedagógico.

As *Confissões de uma Bela Alma* enquanto livro autônomo no interior do romance demarca a passagem de uma *Bildung estética* para uma *Bildung ética*. A experiência religiosa neste *intermezzo* abria a possibilidade para a formação do homem educado e esclarecido, que não obedecia mais aos desígnios externos, senão o de professar o desejo de ser autônomo e submeter-se a uma lei que reconhece em si mesmo.

Entretanto, no seguimento do romance, esta educação autônoma (particular e íntima, religiosa e subjetiva, de origem religiosa e pietista) entraria em debate com outro modelo de educação heterônoma (universal e social, secular e objetiva, de indivíduos organizados em uma sociedade secreta e maçônica) cuja atividade, sociabilidade e ação educativa dos indivíduos é formada através do erro.

3.2. A Educação pelo erro

O tema da “educação pelo erro” que perpassa todos *Os Anos de Aprendizado* se propõe, entre tantas questões, a responder uma pauta sobre a tutela do protagonista: “Se tantos homens se interessavam por ti, se conheciam o curso de tua vida e sabiam o que te era conveniente fazer, por que não te guiaram de um modo mais rigoroso, mais sério? Por que favoreciam teus jogos, ao invés de te afastares deles?”⁵⁰⁹

Sabemos que as aspirações artísticas de Wilhelm Meister sempre estiveram em harmonia com sua busca educativa de autoformar-se [*sich auszubilden*] por meio do aprimoramento e aprendizado. O momento alto desta busca foi expresso no discurso feito pelo protagonista na carta endereçada a Werner:

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-la. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido

⁵⁰⁸ RINGER, Fritz K.. *O Declínio dos Mandarins Alemães: A Comunidade Acadêmica Alemã, 1890-1933*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edusp, 2000. (Coleção Clássicos, vol.19), p. 33.

⁵⁰⁹ GOETHE. *Op. cit.* Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 471 (Ed. bras.).

melhor que tu imaginas. Atente, portanto, àquilo que digo, ainda que não vá ao encontro de tuas opiniões⁵¹⁰.

A disposição pedagógica de Wilhelm manifestada na carta, embora demonstrasse a disposição para o aperfeiçoamento autoeducativo por parte do protagonista, principalmente quando este diz: “tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos” ou “tenho cultivado minha linguagem e minha voz”. — todas estas conquistas da “formação harmônica” ainda estavam sob auspícios da arte. Uma discussão anterior a respeito da educação e dos limites do gênio, ainda nos domínios da vocação artística, foi feita no nono capítulo do Livro II entre Wilhelm e um eclesiástico:

— Ora — replicou Wilhelm —, uma feliz disposição natural, na qualidade de princípio e fim, não haveria de conduzir a tão elevado objetivo não só um ator, mas qualquer artista, ou mesmo qualquer ser humano?

— Poderia ser e continuar sendo o princípio e o fim, o primeiro e o último; mas entre um e outro ficam faltando ao ator muitas coisas, quando a educação não faz dele o que ele deveria ser, e, para ser mais preciso, uma educação precoce, porque talvez seja pior para aquele a quem se atribui gênio que a um outro que só possui aptidões corriqueiras, pois aquele pode degenerar-se mais facilmente e ser impelido para o mal caminho com mais impetuosidade que este.

— Mas o gênio — replicou Wilhelm — não há de se salvar por si mesmo, não há de curar sozinho as feridas que ele próprio se infligiu?

— De jeito nenhum — respondeu o outro — ou, quando muito, de maneira insuficiente, pois que ninguém creia poder sobrepujar as primeiras impressões da juventude. Se cresceu numa liberdade digna de louvor, cercado de belos e nobres objetos, convivendo com homens bons; se seus mestres lhe ensinaram o que primeiro devia saber, para compreender mais facilmente o resto; se aprendeu aquilo que nunca precisará desaprender e se seus primeiros atos foram dirigidos de modo a poder no futuro praticar mais fácil e comodamente o bem, sem ser obrigado a des acostumar-se do que quer que seja, então esse homem haverá de levar a vida mais pura, mais perfeita e mais feliz que um outro que houvesse dissipado na resistência e no erro suas primeiras forças da juventude. Fala-se e escreve-se muito sobre educação, mas não vejo senão uma pequena parcela de homens capaz de compreender e levar a cabo o simples porém grande conceito que encerra em si todos os demais⁵¹¹.

Este diálogo acima foi apenas uma prévia do debate pedagógico propriamente dito que se iniciaria no final das *Confissões de uma Bela Alma*. A partir desta fase do romance surgiu uma singular forma de pensar a dimensão educativa no

⁵¹⁰ No original: “Daß ich dir's mit einem Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. Noch hege ich ebendiese Gesinnungen, nur daß mir die Mittel, die mir es möglich machen werden, etwas deutlicher sind. Ich habe mehr Welt gesehen, als du glaubst, und sie besser benutzt, als du denkst. Schenke deswegen dem, was ich sage, einige Aufmerksamkeit, wenn es gleich nicht ganz nach deinem Sinne sein sollte”. GOETHE. *Op. cit.* Livro V, capítulo 3, p. 302 (Ed. alemã) e p. 284 (Ed. bras.)

⁵¹¹ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 9, p. 127.

desenvolvimento do indivíduo: a educação pelo erro. A exposição se inicia da seguinte forma:

ao se pretender fazer algo pela educação do homem, devia-se considerar para onde tendem suas inclinações e seus desejos. Em seguida, deve-se colocá-lo em condições de satisfazer aquelas logo que possível, de alcançar estes logo que possível, para que o homem, caso esteja equivocado, possa reconhecer bem cedo seu erro e, caso tenha encontrado o que lhe convém, agarrar-se a ele com mais zelo e com maior diligência continuar aperfeiçoando-se⁵¹².

A natureza desta educação é laica, secularizada e antropocêntrica: “O homem é o mais interessante para o homem, e talvez deva ser única coisa que lhe interesse”⁵¹³, dizia o personagem Laertes no Livro II. Entretanto, este modo de educar, desprovido de religiosidade íntima, era desaprovado pela Bela Alma:

Mas o que não posso aprovar nesses educadores é o fato de procurarem afastar das crianças tudo o que poderia levá-las ao trato consigo mesmas e com o amigo invisível, único e fiel⁵¹⁴.

No Livro que se segue às *Confissões de uma Bela Alma*, vemos ressurgir a figura do abade que desta vez se revela como um padre católico, em outra circunstância este personagem havia sido tomado por um pároco luterano⁵¹⁵. Este reencontro é emblemático porque traz o debate pedagógico para outro padrão e transforma o processo formativo do protagonista em autoconsciência. Quando Wilhelm Meister lamentou o período em que passou na companhia dos atores, o abade, de acordo com sua concepção educativa, respondeu:

— Nisso o senhor se engana; tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação; é perigoso, no entanto, querer prestar-se contas disso. Pois

⁵¹² No original: “wenn man an der Erziehung des Menschen etwas tun wolle, müsse man sehen, wohin seine Neigungen und Wünsche gehen. Sodann müsse man ihn in die Lage versetzen, jene so bald als möglich zu befriedigen, diese so bald als möglich zu erreichen, damit der Mensch, wenn er sich geirret habe, früh genug seinen Irrtum gewahr werde, und wenn er das getroffen hat, was für ihn paßt, desto eifriger daran halte und sich desto emsiger fortbilde. Ich wünsche, daß dieser sonderbare Versuch gelingen möge; bei so guten Naturen ist es vielleicht möglich”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 6, p. 439 (Ed. alemã) e p. 403 (Ed. bras.)

⁵¹³ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 4, p. 110 (Ed. bras.). Segundo a nota explicativa da edição brasileira, no século XVIII já era conhecida a frase do poeta inglês Alexander Pope (1688-1744): “*The proper study of mankind is man*” (*Essay on Man*, II, 2). Essa frase, por sua vez, tem uma longa tradição atrás de si: Pierre Charron, *Traité de la sagesse*, Bordeaux, 1601: “*La vraie science et le vrai étude de l’homme c’est l’homme*” (Prólogo, Livro I). Blaise Pascal: “Acreditei encontrar ao menos muitos companheiros no estudo do homem, e creio ser esse o verdadeiro estudo adequado ao homem” (*Pensées*, 1670).

⁵¹⁴ Id. *Ibidem.* Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 403.

⁵¹⁵ Esta confusão no livro só mais adiante é esclarecida quando o autor informa o leitor que se trata de dois irmãos.

ou nos tornamos orgulhosos e negligentes, ou abatidos e desalentados, e tanto um quanto outro é embaraçoso demais para o futuro. O mais seguro consiste em fazer o mais imediato, o que está à nossa frente⁵¹⁶.

Embora o discurso do abade fosse condescendente com o protagonista, Wilhelm Meister não estava disposto a aceder consigo mesmo, como pode se observar no diálogo com Therese no qual diz: “só posso falar de erros sobre erros, deslizos sobre deslizos”⁵¹⁷.

Em outro diálogo cujo tema era os erros da vida, Therese criticava a personagem Lydie em tom pietista:

como alguém pode acreditar que Deus nos fale por meio de livros e histórias. Aquele a quem o mundo não revele diretamente que relação com ele tem, aquele a quem seu coração não diga o que deve a si mesmo e aos demais, sem dúvida dificilmente o aprenderá nos livros, que, na verdade, não têm outro destino senão o de dar nomes a nossos erros⁵¹⁸.

Apesar de frívola, Lydie fez uma importante advertência quanto à heteronomia de nosso herói. Diz ela que se for de desejo dele que vá “em frente e deixe-se usar como instrumento desses três homens, que já devem tê-lo encarregado de uma outra execução”⁵¹⁹. No caso, ela se referia a uma armação do médico de Lothario, do abade e de Jarno, da qual Wilhelm foi cúmplice. A passagem em si não é o mais importante, o que nos importa aqui é a advertência feita por tão fútil personagem. Apesar de vinda de quem veio era significativa quanto à prática de manipulação dos destinos por parte desta pequena sociedade.

Tal influência foi decisiva para que Wilhelm Meister abandonasse de vez a vocação artística nos seguintes termos: “Deixo o teatro e me junto aos homens, cujo contato haverá de me conduzir, em todos os sentidos, a uma pura e sólida atividade” [*Ich verlasse das Theater und verbinde mich mit Männern, deren Umgang mich in jedem Sinne zu einer reinen und sichern Tätigkeit führen muß.*]⁵²⁰. Mas quais seriam os homens e qual seria esta sociedade a qual Meister se juntou e entregou seu destino?

Wilhelm Meister era “o artista errante que peregrina pelo mundo em busca de uma formação plena”⁵²¹. De tal modo que o aprendizado de Wilhelm, segundo Quintale

⁵¹⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 1, p. 406.

⁵¹⁷ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 6, p. 428.

⁵¹⁸ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 6, p. 440.

⁵¹⁹ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 6, p. 442.

⁵²⁰ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 5, p. 515 (Ed. alemã) e p. 467 (Ed. bras.).

⁵²¹ QUINTALE NETO. *Op. cit.* p. 193.

Neto, acontece por meio do contato com o mundo e com a natureza, sobretudo pela instrução da *Gesellschaft von Turm*, uma sociedade secreta, um tipo de maçonaria. Para o autor, a pretensão de formação do homem novo, para a nova sociedade, para a modernidade, não se baseia em bruscas mudanças revolucionárias, mas em processo lento e imperceptível ao homem comum. Quanto mais imperceptível for essa formação, mais eficaz e mais influente ela será. Goethe escreve de maneira significativamente velada o real e o misterioso processo de formação, de autodescoberta de Wilhelm Meister que, de maneira quase imperceptível, se torna grande defensor dos ideais do humanismo, “justamente o *Bildungsideal*, que se preocupa agora com um valor pedagógico não mais intimisticamente preso ao mundo fechado da sociedade secreta, mas justamente ao ideal universalista da humanidade”⁵²².

A noção de *Bildung* foi desenvolvida pela maçonaria do século XVIII⁵²³. A seita maçônica se remete à tradição das corporações de ofício medievais de companheiros construtores e aos “trabalhos silenciosos de homens laboriosos e ativos em tantas profissões”⁵²⁴. Daí a divisão hierárquica por graus em *aprendiz*, *companheiro* e *mestre*. Tal constituição adquiriu a denominação de *craft*, *métier* ou *ofício*. Simbolicamente é composta por operações que conduzem ao aperfeiçoamento do homem e da sociedade, rudimentos de proporção geométrica e numeral; a harmonia e a beleza, bem como a sabedoria e a força espiritual estão presentes nas construções humanas destinadas à glória do denominado Grande Arquiteto do Universo, símbolo maçônico de Princípio criador ou Princípio ordenador do Caos. No campo religioso, apregoavam a mensagem de amor e misericórdia do Novo Testamento em harmonia com os valores de justiça e rigor vinculados ao Antigo Testamento. As chamadas lojas aceitavam pessoas de diversas confissões cristãs e, mais tarde, de diferentes religiões, segundo um espírito moderno e ecumênico de abrangente tolerância. No campo político, se dedicou a propagar os valores da Revolução Francesa. A partir do século XVII foram aceitos como membros: burgueses, clérigos, aristocratas, intelectuais, entre outros. Na Alemanha, a primeira loja maçônica foi criada em Hamburgo, em 1737 e, apesar da desconfiança de Frederico-Guilherme I da Prússia, passados dois anos, foi iniciado pelos maçons de Hamburgo, em Brunswick, o Príncipe-herdeiro Frederico II da Prússia. Um ano após da sua iniciação maçônica, Frederico sucedeu a seu pai e encorajou a

⁵²² GUIBERTONI *apud* QUINTALE NETO. *Op. cit.* p. 195.

⁵²³ Cf. ANGELLOZ. *Op. cit.* p. 55.

⁵²⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 16. p. 261 (Ed. bras.).

criação de várias lojas maçônicas por toda a Alemanha. A maçonaria alemã atraiu diversos intelectuais e artistas, principalmente nas décadas de 60 e 70 do século XVIII, quando adquiriu uma face mais filosófica, burguesa e nacionalista.

Dentro deste contexto, é possível ler os aspectos simbólicos maçônicos em *Os Anos de Aprendizado* perguntando-se o porquê da expressão *anos de aprendizado*. A resposta pode ser extraída nas próprias páginas em que vemos o aprendiz Wilhelm percorrer graus simbólicos no conhecimento dos homens (a viagem e o teatro), o conhecimento da doutrina sagrada (pietismo) e evoluir através de um rito de aperfeiçoamento cada vez mais à condição de mestre [*Meister*] e à grande manifestação da luz ou ao esclarecimento [*Aufklärung*]. A maçonaria ou Sociedade da Torre [*Gesellschaft von Turm*] o ajudaria a decifrar alguns dos mistérios aos quais o protagonista era incapaz de decifrar. Wilhelm já havia passado pelas preparações nas fábulas, nas viagens e nos símbolos como da liberação dos mistérios, erguido o alicerce “como sábio construtor” (I Cor. 3:10). A respeito desta Sociedade e de seu projeto educativo, Goethe narrou:

— A inclinação da juventude ao mistério, às cerimônias e às palavras grandiloquentes é extraordinária e, muitas vezes, indício de uma certa profundidade de caráter. Durante esses anos se pretende sentir todo o ser tocado e comovido, ainda que de maneira obscura e indeterminada. O jovem, que pressente muitas coisas, crê encontrar muitas num mistério, crê ter de atribuir muitas a um mistério e por este agir. Pensando dessa maneira, o abade consolidou uma sociedade de jovens, em parte segundo seus princípios, em parte por inclinação e hábito, já que outrora havia tido ligação com uma sociedade que devia ter atuado muito em segredo. Eu era quem menos podia considerar-me em tal estado. Era mais velho que os outros, desde a infância havia visto claro e em todas as coisas não desejava senão claridade; não tinha nenhum outro interesse senão o de conhecer o mundo e contagiei com esta paixão os melhores de meus companheiros, pouco faltando para que toda nossa educação não tomasse um rumo falso, pois começamos a ver apenas os defeitos alheios e suas limitações e considerar a nós mesmos como seres excelentes. O abade veio em nosso socorro e nos ensinou que não devemos observar os homens sem nos interessar por sua formação e que só estamos em condição de nos observar e conhecer a nós mesmos quando em alguma atividade. Aconselhou-nos a conservar aquelas primeiras formas da sociedade; daí haver restado algo de legal em nossos encontros, percebendo-se bem as primeiras impressões místicas sobre a organização do conjunto, adotando depois como símbolo a forma de um ofício que se eleva até a arte. Disso provêm as denominações de aprendizes, assistentes, mestres. Queríamos ver com nossos próprios olhos e formar-nos um arquivo próprio de nosso conhecimento do mundo; daí procedem as muitas confissões que em parte nós mesmos escrevemos, em parte levamos os outros a fazê-lo, e com as quais compusemos mais tarde os anos de aprendizado. Pois, na verdade, a nem todos os homens é dado fazer algo por sua educação; muitos só desejam um remédio caseiro para seu bem-estar, receitas para a riqueza e toda

sorte de felicidade. Todos esses que não queriam pôr-se em pé foram em parte entretidos com mistificações e outras charlatanices, em parte deixados de lado. Absolvíamos segundo nosso método somente aqueles que sentiam vivamente e reconheciam com clareza para que haviam nascido, e se haviam exercitado o bastante para prosseguir seu caminho com certa alegria e facilidade⁵²⁵.

O rito de iniciação de Wilhelm Meister na Sociedade da Torre se deu no nono capítulo do Livro VII, quando certa noite Jarno lhe disse:

— Podemos considerá-lo agora tão de confiança como um de nós, que seria injusto não o iniciarmos mais a fundo em nossos segredos. É bom que o homem que pela primeira vez entra no mundo faça uma grande idéia de si próprio, pense em obter-se muitas vantagens e procure fazer todo o possível; mas quando sua formação atinge um certo grau, é vantajoso que aprenda a se perder numa grande massa, aprenda a viver para os outros e a se esquecer de si mesmo numa atividade apropriada ao dever. Só então aprende a conhecer a si mesmo, pois é a ação que verdadeiramente nos compara aos outros. O senhor logo irá descobrir que em sua proximidade se encontra um pequeno mundo e o quanto o senhor é bem conhecido nesse pequeno mundo; amanhã cedo, antes de o sol nascer, esteja vestido e preparado⁵²⁶.

Tais palavras de determinada forma afirmam que Wilhelm Meister havia superado o grau de aprendiz, que se forma para si mesmo, o passo seguinte seria determinado pelo dever, ou seja, se perder numa grande massa e aprender a viver para os outros no grau de mestre. Esta propositura não chegou a ser praticada pelo protagonista, encontramos determinada atitude apenas no oitavo livro quando ressurge a personagem Natalie, na condição de jovem devotada à ação de caridade e ao auxílio do outro:

Desde minha infância não me recordo de uma impressão mais viva que a de ver em todas as partes as necessidades do ser humano e sentir um desejo invencível de compensá-las. [...] Os encantos da natureza inanimada, aos quais tantas pessoas são extremamente sensíveis, não produziam em mim nenhum efeito, e quase menos ainda os encantos da arte; ao me deparar com uma deficiência, uma necessidade no mundo, minha mais grata sensação era, e ainda o é, a de procurar no espírito uma compensação, um remédio, um socorro. Bastava ver um pobre em farrapos, e logo me vinham à mente as roupas supérfluas que via penduradas nos armários de meus familiares; se via crianças consumindo-se por falta de cuidados e tratamento, lembrava-me sem demora de uma ou outra mulher em que havia observado um certo tédio suscitado pela riqueza e pelo conforto; se via muitas pessoas encerradas num espaço estreito, pensava prontamente em alojá-las nos grandes cômodos de muitas casas e palácios⁵²⁷.

⁵²⁵ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 5, p. 522.

⁵²⁶ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 9, p. 469.

⁵²⁷ Id. *Ibidem.* *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 3, p. 501.

A importância do ressurgimento da amazona se dá pelo fato dela formular um projeto educativo que se distingue da hiper-autonomia da interiorização pietista e da hiper-heteronomia da errância tutelada da Sociedade da Torre. Natalie trazia consigo a justa medida, a harmonia e a mediação entre os dois projetos educativos: pietista e maçônico. Para ela:

Todo homem culto sabe quanto tem para combater em si mesmo e nos outros com uma certa rudeza, quanto lhe custa sua formação e até que ponto, em certos casos, pensa só em si mesmo, esquecendo o que deve aos outros. Quantas vezes o bom homem se reprova por não haver agido com delicadeza suficiente; e, no entanto, quando uma bela natureza se educa de forma excessivamente delicada, excessivamente consciente, e, querendo-se, se supereduca, parece não haver para ela no mundo nenhuma tolerância, nenhuma indulgência. Não obstante, homens dessa natureza são fora de nós o que o ideal é em nosso interior, modelos, não para que o imitemos, mas para que lhes sigamos o exemplo⁵²⁸.

Ela fazia críticas à Bela Alma pietista: “Uma saúde extremamente debilitada, talvez por excesso de preocupação consigo mesma, ao mesmo tempo que escrúpulos morais e religiosos impediram-na de ser no mundo o que poderia ter sido em outras circunstâncias”⁵²⁹. A respeito dos princípios da educação errante e “autônoma” defendida pelo abade, assim ela expôs:

Durante algum tempo estive convencido de que a educação não devia senão adaptar-se aos talentos [...]. Afirmava que a primeira e última coisa no homem era a atividade e que nada poderia ser feito sem haver aptidão ou instinto que a isso nos impulsionasse. Admite-se, costumava dizer, que se nasce poeta, e o mesmo se admite para todas as artes, porque é preciso que assim seja e porque tais efeitos da natureza humana mal podem ser arremedados; mas, examinando-os atentamente, veremos que toda capacidade, mesmo a ínfima, nos é inata, e que não existe capacidade indeterminada. Só nossa educação equívoca, dispersa, torna indecisos os homens; desperta desejos ao invés de animar impulsos, e ao invés de beneficiar as verdadeiras disposições dirige seus esforços a objetos que, com muita frequência, não se afinam com a natureza que por eles se esforça. *Prefiro uma criança, um jovem, que se perde seguindo sua própria estrada, àqueles outros que caminham direto por uma estrada alheia.* Quando os primeiros encontram, não importa se por si mesmos ou por outra direção, seu verdadeiro caminho, ou seja, quando estão em harmonia com sua natureza, não o deixarão jamais, enquanto os outros correm a todo instante o perigo de se livrar do jugo alheio e entregar-se a uma liberdade incondicional⁵³⁰.

⁵²⁸ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 3, p. 494.

⁵²⁹ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 3, p. 493.

⁵³⁰ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 3, p. 496. (grifo nosso).

No último livro de *Os Anos de Aprendizado*, a bela amazona havia se convertido em uma educadora de meninas e dedicava todos seus esforços à educação delas, Wilhelm via nela o oposto do que via em si mesmo: “Vê-se que a senhora nunca se sentiu desorientada. Nunca se viu obrigada a recuar um passo”⁵³¹. Todavia, esta personagem antítese, através de uma “função organizadora e integradora dos diferentes episódios vividos por Meister”⁵³², formava a síntese de todas as experiências vividas pelo protagonista. Ou seja, a alteridade de Natalie, por oposição, permitiu a Wilhelm Meister um encontro consigo mesmo.

Já abade, apesar de apregoar a autonomia, de certa forma, esteve como uma “mão invisível” em torno do destino de Wilhelm Meister de tal forma que até o próprio protagonista questionou: “É estranho que esse homem notável tenha-se interessado também por mim, e, segundo me parece, tenha-me a seu modo, senão dirigido, pelo menos corroborado durante certo tempo em meus erros”⁵³³. Esta forma de educar é relativizada por Natalie pelo fato de que estas “experiências pedagógicas” [*pädagogischen Versuche*] podem ser vantajosas para uns e pouco proveitosas para outros:

— Não tenho por que me queixar dessa mania do abade, se é que pode ser considerada uma mania — disse Natalie —, pois não resta dúvida que de meus irmãos eu fui a que melhor me saí. Não vejo tampouco como meu irmão Lothario teria podido receber melhor educação; talvez só a condessa, minha boa irmã, necessitasse de tratamento diferenciado, e talvez fosse possível infundir em sua natureza um pouco mais de seriedade e vigor. O que há de ser de meu irmão Friedrich, não se pode imaginar; temo que se torne vítima dessas experiências pedagógicas⁵³⁴.

Meister indagou se a pedagogia adotada por Natalie para educar suas meninas se assemelhava aos princípios educativos adotados pela Sociedade da Torre. Natalie respondeu que não, pois esse modo de agir contrastava totalmente com seus sentimentos:

Quem prontamente não socorre, parece-me jamais socorrer; quem não dá conselhos imediatos, jamais aconselhará. Assim como também me parece absolutamente necessário formular e incutir às crianças certas leis que dêem à sua vida certo amparo. Sim, quase poderia afirmar que é melhor equivocar-se segundo as regras que se equivocar quando a arbitrariedade de nossa natureza nos deixa à deriva, e, tal como vejo

⁵³¹ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 3, p. 500.

⁵³² MAAS. *Op. cit.* p. 141.

⁵³³ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 3, p. 496.

⁵³⁴ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 3, p. 496.

os homens, parece-me sempre restar em sua natureza um vazio que só uma lei categoricamente formulada pode preencher⁵³⁵.

Natalie esclarece o caráter ambíguo dos projetos pedagógicos da Sociedade da Torre: “dentre os quatro irmãos, ela foi a mais bem-sucedida no empreendimento pedagógico, não hesitando então em apontar falhas de caráter em Friedrich e na Condessa”⁵³⁶. O êxito de sua formação era devido ao sucesso da constituição da personalidade, mais do que um projeto pedagógico. Se alguém “erra seu próprio caminho”, se sorve e esvazia até a última gota o cálice amargo dos próprios erros, acabará por conhecê-los e vencê-los completamente⁵³⁷.

Podemos pensar em Natalie como o principal e mais significativo mestre que Wilhelm encontrou em seus anos de aprendizado, como o ponto final do erro e da errância através da *education sentimentale*, para ela

o educador não deve deixar o jovem entregue a seus equívocos, esperando que a vocação natural vença por si mesma. A concepção pedagógica de Natalie diverge, portanto, dramaticamente daquela concepção da “educação pelo erro”, professada pelo Abade e efetivamente utilizada pela Sociedade da Torre em suas intervenções sobre a trajetória de Wilhelm⁵³⁸.

Segundo Nietzsche, a educação só vale a pena se tiver por missão criar espíritos fortes, diz ele: “Quanto ao homem individualmente, a missão da educação é a seguinte: assentá-lo com tanta firmeza e segurança que ele, como um todo, nunca mais possa ser desviado da sua rota”⁵³⁹. Portanto a finalidade educativa, para Nietzsche, é de criar um homem forte com um rumo e o educador tem de fazer feridas ou de utilizar as feridas que o destino causa no educando e, quando tiver surgido assim o sofrimento e a necessidade, algo novo e nobre pode ser inoculado nos pontos feridos. A consequência desta educação pela dor é de que toda a compleição do homem “o absorverá em si e, mais tarde, deixará ver nos seus fluxos o melhoramento”⁵⁴⁰. Tal concepção é semelhante

⁵³⁵ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 3, p. 502.

⁵³⁶ MAAS. *Op. cit.* p. 146. A autora acrescenta que 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 procedimento racionalista paternal, nos moldes da *Aufklärung*”. (p. 36-37).

⁵³⁷ Cf. CITATI. *Op. cit.* p. 101.

⁵³⁸ MAAS. *Op. cit.* p. 146.

⁵³⁹ NIETZSCHE. *Humano, Demasiado Humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 207-208.

⁵⁴⁰ Id. *Ibidem*. p. 207-208.

à educação pelo erro a qual Wilhelm Meister foi submetido. Trata-se de uma educação que almeja a disciplina auto-imposta, não fugindo do sofrimento e que aceita o embate e a competição, porque a vida se constituiu como uma eterna luta, permeada por conflito, crueldade e sofrimento. *Os Anos de Aprendizado* “suscita o erro, pois entende que o movimento de descoberta da verdade passa pela mediação do fracasso da ilusão e da certeza subjetiva que carece de objetividade, é uma obra marcada por ziguezagues, idas e vindas, sendo sua tessitura extremamente irregular e paradoxal”⁵⁴¹.

3.3. Acaso e destino

O rito iniciático do protagonista começou quando este foi conduzido ao interior de uma câmara escura. De acordo com a simbologia, o neófito chega vendado para a iniciação, pois era cego em erros e não enxergava a verdade, da mesma forma que adentravam poucos raios de luz na sala porque ele não poderia receber toda a verdade de uma vez, pois, como a luz, a verdade é dada aos poucos, pelo fato de que uma grande rajada de claridade (ou grande verdade à alguém ainda não preparado) poderia cegar o iniciado ao invés de iluminá-lo, de tal forma que o neófito jamais seria capaz de enxergar a verdade. Portanto, sentado em uma cadeira presa ao chão, protegendo os olhos dos raios do sol nascente, Wilhelm viu surgir um sacerdote-iniciador que retomou um dos temas que permeiam todos os *Anos de Aprendizado*: “Talvez — disse ele — possamos chegar agora a um acordo sobre destino e caráter [*Schicksal und Charakter*]”⁵⁴².

Ao longo do romance nos deparamos algumas vezes com duas palavras chaves: útil e destino. A primeira diz respeito à tentativa de responder a questão da utilidade da arte e de como o indivíduo pode ser socialmente útil. A segunda a respeito do destino de quem se dedica à arte. “Parece-me que o senhor está predestinado a encontrar por toda parte atores e espetáculo”⁵⁴³, dizia Jarno a Wilhelm Meister. Sob a utilidade da arte, muito já se discutiu aqui. Percebemos que o abandono da arte por parte do protagonista

⁵⁴¹ SANTOS NETO, A. B. A “Fenomenologia do Espírito” de Hegel e “Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister” de Goethe. *Controvérsia UNISINOS*, Rio Grande do Sul, v. 4, jul-dez 2008. p. 22

⁵⁴² GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 9, p. 470.

⁵⁴³ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 2, p. 412.

afastou a possibilidade de qualquer defesa de *uma finalidade sem fim* artística. Entretanto, o problema do destino supera o tema da finalidade da arte. Por meio da negatividade, o problema da finalidade teleológica do protagonista passa pela contingência da vida artística, da vida mercantil, da vida mambembe sem rumo e errante, do encontro com a nobreza e a possibilidade de ascensão e amor. Toda a fortuna e a sorte do protagonista passa pelo conjunto de experiências que forma sua vida. De forma inversa à propositura na primeira frase da *Carta de Aprendizado* — “Longa é a arte, breve é a vida”⁵⁴⁴ —, a conclusão que se chega ao final do longo trajeto de Wilhelm Meister indica que breve é a arte, longa é a vida. Apesar da brevidade da arte e longevidade da vida a pergunta permanecia: “E aquilo que chamamos destino, haveria de ser simplesmente o acaso?”⁵⁴⁵. Diante deste questionamento podemos perguntar: Haveria uma predestinação para o protagonista?

Citati comenta que o tema do destino percorre, escondido ou na superfície, todos os *Anos de Aprendizado*⁵⁴⁶. De fato há inúmeras páginas em que a questão da destinação é mencionada, uma delas trata do teatro enquanto destino artístico e amoroso, redentor da inércia da existência burguesa em busca de realização pessoal e nacional que lemos logo no início do romance:

Acreditava entender o claro destino que, através de Mariane, lhe estendia a mão para arrancá-lo àquela arrastada e inerte vida burguesa, da qual há muito desejara se libertar. Deixar a casa paterna e os seus parecia-lhe fácil. Era jovem e novato no mundo, e o amor cobrava-lhe ânimo para percorrer as distâncias à procura da felicidade e satisfação. Não tinha mais dúvida alguma de que fora destinado para o teatro; parecia-lhe mais próximo o nobre objetivo a que se propusera, contanto que procurasse alcançá-lo ao lado de Mariane, e com pretenciosa modéstia percebia nele o excelente ator, o criador de um futuro teatro nacional, pelo que tanto ouvira as pessoas suspirarem⁵⁴⁷.

Mais adiante, em um diálogo com um desconhecido Wilhelm, em tom de resignação, comentava a venda das obras de arte de seu avô, dizendo: “resigno-me de bom grado e acato o destino, que sabe me guiar e que a todos guia para o melhor” [*ich mich dann gern und verehere das Schicksal, das mein Bestes und eines jeden Bestes einzuleiten weiß.*]. Seu interlocutor retorquiu logo em seguida: “Infelizmente, mais uma vez ouço a palavra destino pronunciada por um jovem numa idade em que é comum

⁵⁴⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 9, p. 472.

⁵⁴⁵ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 9, p. 470.

⁵⁴⁶ Cf. CITATI. *Op. cit.* p. 151.

⁵⁴⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 9, p. 50-51 (grifo nosso).

atribuir a suas vivas inclinações a vontade dos superiores”,⁵⁴⁸. Meister perguntou então se seu interlocutor não acreditava em destino, em um poder que governa e a tudo conduz para o bem, eis que ouviu a seguinte resposta:

— Não se trata aqui do que creio, nem este é o lugar para lhe explicar como procuro tornar de certo modo concebíveis coisas que fogem à compreensão de todos nós; a questão aqui é saber qual o melhor modo de representação para nós. *A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso* [*Das Gewebe dieser Welt ist aus Notwendigkeit und Zufall*]; 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 de 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 piedosos, enquanto avançamos, vagando sem refletir, deixando-nos determinar por contingentes agradáveis, e acabamos por dar ao resultado de uma tal vida vacilante o nome de uma direção divina⁵⁴⁹.

Diante da defesa da liberdade exposta nestes argumentos, Meister insistiu com exemplos de lances inesperados e felizes acasos que poderiam determinar a existência de um destino enquanto guia oculto. O interlocutor, cético, por sua vez afirmava a escolha em que “cada um tem a felicidade em suas mãos, assim como o artista tem a matéria bruta, com a qual ele há de modelar uma figura”⁵⁵⁰ [*Jeder hat sein eigen Glück unter den Händen, wie der Künstler eine rohe Materie, die er zu einer Gestalt umbilden will.*]. O exemplo do artista e a matéria bruta não poderia aqui ser ignorado, pois no final do romance podemos nos perguntar se Wilhelm Meister seria o artista ou a matéria bruta a ser modelada?

Em outro diálogo cujo tema era educação, o protagonista comentava que todo homem é limitado demais para querer educar outro à sua própria imagem. Portanto, “felizes aqueles de quem se encarrega o destino, que a todos educa à sua maneira!”. Eis que o eclesiástico, que era seu interlocutor refutou e trouxe como exemplo episódios tomados da própria biografia de Meister, exemplo que demonstra o quanto a vocação do protagonista já era mais que conhecida:

⁵⁴⁸ No original: “Leider höre ich schon wieder das Wort Schicksal von einem jungen Manne aussprechen, der sich eben in einem Alter befindet, wo man gewöhnlich seinen lebhaften Neigungen den Willen höherer Wesen unterzuschieben pflegt”. GOETHE. *Op. cit.* Livro I, capítulo 17, p. 73 (Ed. alemã) e p. 83 (Ed. bras.).

⁵⁴⁹ Id. *Ibidem.* Livro I, capítulo 17, p. 73 (Ed. alemã) e p. 83 (Ed. bras.- grifo nosso).

⁵⁵⁰ Id. *Ibidem.* Livro I, capítulo 3, p. 73 (Ed. alemã) e p. 83 (Ed. bras.).

— O destino — replicou o outro, sorrindo — é um preceptor excelente, mas oneroso. Eu preferiria ater-me ao julgamento de um mestre humano. O destino, cuja sabedoria rendo total respeito, tem no acaso, por meio do qual age, um órgão muito canhestro. Pois raras são as vezes em que este parece realizar com acerto e precisão o que aquele havia determinado.

— Este me parece um pensamento muito singular — replicou Wilhelm.

— De maneira alguma! A maior parte das coisas que ocorrem no mundo justifica minha opinião. Não é fato que muitos acontecimentos mostram a princípio um grande sentido e acabam sempre por resultar em algo insignificante?

— O senhor está caçoando.

— Mas não é o que ocorre — prosseguiu o outro — com todos os indivíduos? Suponha que o destino tivesse escolhido alguém para se tornar um bom ator (e por que não haveria ele de nos prover também de bons atores?); digamos que, por um infortúnio qualquer, o acaso conduzisse nosso jovem homem a um teatro de marionetes, onde não poderia deixar de tomar parte em algo insípido, de achar suportável e até mesmo interessante algo disparatado, de receber assim, sob um aspecto errôneo, aquelas impressões infantis que nunca se esvaem e pelas quais nunca deixamos de sentir certo apego.

— Mas, o que o fez chegar a um teatro de marionetes? — interrompeu-o Wilhelm, um pouco sobressaltado.

— Foi um mero exemplo; se não lhe agrada, tomemos um outro. Suponha que o destino tivesse escolhido alguém para se tornar um grande pintor, e que pela vontade do acaso passasse ele sua infância em sujas choupanas, estábulos e celeiros; acredita mesmo que um tal homem poderá alguma vez elevar-se até a pureza, a nobreza e a liberdade da alma? Quanto mais vivos os sentidos com os quais pôde ele perceber em sua infância a impureza e a seu modo enobrecê-la, tanto mais poderosamente irá vingar-se dela no curso ulterior de sua vida, e no entanto, ainda que busque sobrepujá-la, estará mais intimamente unido a ela. Quem cedo viveu entre pessoas más e insignificantes, ainda que mais tarde possa haver compartilhado de melhores companhias, terá sempre saudade daquelas cuja impressão permanece com ele ao lado da lembrança das alegrias infantis, que só raramente se repetem⁵⁵¹.

Apesar de ter mudado o exemplo, deixando de remeter-se ao teatro de marionetes que tanto influenciaram Meister na escolha de sua vocação, o eclesiástico não deixou de fazer uma crítica velada ao protagonista e a companhia mambembe que o circundava para ressaltar a importância do meio e círculo social. De fato o saudosismo destas más companhias seria expresso pelo protagonista na última página do romance: “Não me lembre neste instante da felicidade suprema daquele tempo”⁵⁵². Passado em que Wilhelm dizia a si mesmo:

⁵⁵¹ GOETHE. *Op. cit.* Livro II, capítulo 9, p. 127-128.

⁵⁵² Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 10, p. 575. Este passagem nos faz recordar “que, en casa de María de Magdala, las malas compañías son las mejores”. SABINA. *Canción para la Magdalena*. Disco: 19 Días y 500 Noches (1999).

E não devo honrar o destino que, sem a minha intervenção, me conduziu até aqui, a satisfazer todos os meus desejos? Não se está cumprindo neste momento tudo quanto outrora elaborei e concebi, por pura obra do acaso e sem qualquer colaboração da minha parte? Que coisa estranha!⁵⁵³

Aurelie também fez referência ao destino de Wilhem Meister ao tratar de seu destino e vocação:

Seu destino é de fato ser artista, não haverá de conservar por muito tempo essa obscuridade e inocência, que nada mais são que o belo envoltório a cobrir o recém-desabrochado botão; o infortúnio se dá quando rompemos cedo demais esse casulo.⁵⁵⁴

Em outra passagem a questão do destino futuro surgiu como um sonho que pudesse pressagiar o por vir:

— Será possível — costumava dizer a si mesmo em silêncio — que, tal como nos sonhos, também em nossa infância parem a nossa volta as imagens de nossa futura sorte, pressentidas e visíveis a nossos ingênuos olhos? Já não estariam disseminados pela mão do destino os germes do que há de nos suceder? Acaso não nos seria possível saborear antecipadamente os frutos que esperamos colher um dia?⁵⁵⁵

O que há de comum nestas passagens aqui apresentadas é o fato de que em nenhum momento, o protagonista abandonou a idéia de destino teleologicamente traçado e pré-determinado. Apesar de estar lançado no mundo, Wilhelm Meister ao longo de sua trajetória sempre teve dentro de si a idéia de predestinação. Em um momento de lamento dizia a si mesmo: “Feliz, acima de tudo, aquele que, para se pôr em harmonia com o destino, não necessita rejeitar toda sua vida anterior!”⁵⁵⁶. Esta afirmação era mais uma demonstração do quanto o protagonista renegava sua vida

⁵⁵³ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 16, p. 272.

⁵⁵⁴ Id. *Ibidem.* Livro IV, capítulo 3, p. 256-257.

⁵⁵⁵ Id. *Ibidem.* Livro IV, capítulo 10, p. 235. Nesta passagem se encontram um presságio e uma antecipação dos desfechos e destinos de inúmeros personagens no sonho que o protagonista tem na sua primeira noite no castelo de Lothario. Neste sonho, Wilhelm viu Mariane e seu pai descerem uma alameda: seu pai havia morrido e Mariane também, mas da morte dela, o protagonista ainda não havia tomado conhecimento. Mignon deitada de costas e imóvel: ela viria a morrer no final do romance. Laertes com moedas douradas não mão no sonho antecipam o comentário de madame Melina: “Eis aqui este homem de sorte, que em breve será um capitalista ou sabe Deus o quê”. Felix, fugindo do harpista, corria, caía dentro um tanque d’água e foi salvo pela amazona que, por sua vez, havia salvado Wilhelm quando este foi assaltado; no capítulo mais adiante o harpista, enlouquecido, tentaria envenenar Felix. No último Livro do romance, o protagonista viria a descobrir que a amazona era Nathalie. No sonho, o louro Friedrich deteve o casal com uma sonora gargalhada e toda sorte de gracejos; na última página do romance são justamente os gracejos e risadas de Friedrich (irmão de Nathalie) que celebram a união em *mésalliance* entre os dois.

⁵⁵⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 6, p. 439.

artística anterior, a mesma que o faria contraditoriamente nostálgico no desfecho do romance.

Ao voltarmos à cena do rito de iniciação, chegamos até agora à pergunta feita pelo protagonista a si mesmo: “Será que os acontecimentos fortuitos guardam relação uns com os outros? E aquilo que chamamos destino, haveria de ser simplesmente o acaso?”⁵⁵⁷. Tal pergunta não foi respondida porque o debate educativo foi retomado nas palavras do irmão do abade:

— Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva de taças repletas seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro, conquanto não seja um demente⁵⁵⁸.

A retomada da “educação pelo erro” como pauta deixou nosso protagonista em dúvida: “De que erro esse homem poderá estar falando”, indagou-se, “senão daquele que me perseguiu ao longo de toda minha vida, que me fazia buscar formação ali onde não havia nenhuma e imaginar que podia adquirir um talento para o qual não tinha a menor disposição?”⁵⁵⁹. De fato Meister deixou de ser muitos para ser um só e que “apesar de não ser o ator que ele pensava, logrou converter-se em si mesmo”⁵⁶⁰. Entretanto, uma advertência se seguiu ao ritual de iniciação quando uma voz ordenou: “Aprenda a conhecer os homens nos quais se pode confiar!” [*Lernen Sie die Menschen kennen, zu denen man Zutrauen haben kann!*]. Estes mesmo homens que iniciavam nosso herói, que se interessavam por ele, que conheciam o curso de sua vida, são os mesmos a dizer: “Não discutas conosco! Estás a salvo e a caminho de tua meta. Não te arrependerás de nenhuma de tuas loucuras, tampouco sentirás falta delas; não pode haver para um homem um destino mais venturoso”⁵⁶¹. Naquela sala Wilhelm Meister

⁵⁵⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 9, p. 470.

⁵⁵⁸ No original: “Nicht vor Irrtum zu bewahren ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschlüpfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer. Wer seinen Irrtum nur kostet, hält lange damit haus, er freuet sich dessen als eines seltenen Glücks, aber wer ihn ganz erschöpft, der muß ihn kennenlernen, wenn er nicht wahnsinnig ist”. Id. *Ibidem*. Livro VII, capítulo 9, p. 518 (Ed. alemã) e p. 470-471 (Ed. bras.).

⁵⁵⁹ GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 9, p. 471.

⁵⁶⁰ URREA. *La Concepción Pedagógica en Rousseau y Goethe*. Itinerario Educativo • Año XXIV, N.º 55, Enero-Junio de 2010, p. 155.

⁵⁶¹ No original: “Rechte nicht mit uns!” rief eine Stimme. “Du bist gerettet und auf dem Wege zum Ziel. Du wirst keine deiner Torheiten bereuen und keine zurückwünschen, kein glücklicheres Schicksal kann einem Menschen warden”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 9, p. 519 (Ed. alemã) e p. 471. (Ed. bras.).

viu que havia vários rolos em que estavam escritos os anos de aprendizado de Lothario, de Jarno e seus próprios anos de aprendizado, dentre outros desconhecidos.

Depois deste episódio de iniciação, já na abertura do Livro seguinte, Wilhelm estava na companhia de seu filho Felix. Filho ao qual entregou todo seu carinho tão somente depois que a Sociedade da Torre confirmou sua paternidade, bastante questionada por ele⁵⁶². Confirmada por seus guias a hereditariedade e a consangüinidade, pai e filho brincavam pelo jardim. O mais significativo nesta cena é o comentário do narrador de que naquele dia de iniciação, “o mais feliz de sua vida, parecia também começar sua própria formação; sentia a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar”⁵⁶³. Diante da natureza que o cercava e do filho que brincava e lhe rerepresentava o mundo e as relações humanas, que o colocava diante da segunda natureza que via desenvolver-se dentro de si de tal modo que o protagonista percebia que “na verdade era mais o menino que o educava do que ele ao menino”. À medida que educava o filho, educava a si mesmo e por não estar em condições de indicar ao filho um rumo que ele mesmo não seguia — “Será que nós homens nascemos tão egoístas que nos é impossível cuidar de outra criatura além de nós?”⁵⁶⁴ — se perguntava depois de exclamar para si próprio:

— Oh, que inútil severidade da moral quando a natureza, a seu modo amoroso, nos forma para tudo aquilo que devemos ser! Oh, as estranhas exigências da sociedade burguesa que primeiro nos confunde e nos descaminha, para depois exigir de nós mais que a

⁵⁶² Wilma Maas dedicou boas e sagazes páginas ao tema. Segundo a autora: “Espera-se então que a palavra do Abade seja suficiente para destruir as dúvidas que Meister ainda cultiva. Ao mesmo tempo, é possível defender a idéia de que isso não passa de mais um estratagema da Sociedade da Torre, dentre os muitos utilizados para conduzir Meister por um determinado caminho. É possível afirmar que a Sociedade da Torre considerasse benéfica para Meister a idéia de paternidade, no conjunto do desenvolvimento de sua personalidade. [...] A passagem, que ocorre depois da leitura da Carta de Aprendizado e, portanto, depois da confirmação da paternidade de Felix pelo Abade, demonstra a persistente hesitação de Meister em acreditar sem reservas na atribuição da paternidade de Felix. [...] No conjunto da narrativa, a questão da incerteza quanto à paternidade de Felix é bastante significativa, pois Felix desempenhará efetivamente um papel na compreensão de mundo de Meister. Uma vez que se vê, pela primeira vez, na iminência de desempenhar o papel de educador de um espírito mais jovem e supostamente mais despreparado do que o seu, Meister tem chance de refletir sobre sua própria condição, sobre o estágio de sua própria formação. O fato de persistir a incerteza quanto à relação paterna entre Meister e Felix não impede, por sua vez, que Felix seja efetivamente um vetor no início do processo de autoconhecimento de Meister. Sim, pois há reais indícios de uma tomada de consciência de Meister sobre si mesmo no início do oitavo livro, e esta é movida pela relação com Felix. Embora não se possa dizer que Meister tenha amadurecido, pode-se dizer que ele se encontra, ao final do romance, pronto para iniciar o processo de amadurecimento, e a relação com Felix pode ser considerada o principal motor desse estado”. MAAS. *Op. cit.* p. 154-155. No próprio Goethe, há uma frase de Friedrich, a respeito da própria paternidade, que é ao mesmo tempo irônica e insinuante: “A paternidade baseia-se principalmente na convicção; estou convicto, logo sou pai”. Cf. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 6, p. 531 (Ed. bras.).

⁵⁶³ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 1, p. 475.

⁵⁶⁴ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 1, p. 480.

própria natureza! Pobre de toda forma de cultura que destrói os meios mais eficazes da verdadeira formação e nos indica o fim, ao invés de nos tornar felizes no caminho, propriamente!

E o narrador seguia em sequência:

Por mais coisas que já tivesse visto em sua vida, parecia-lhe que só agora, mediante a observação do menino, se lhe tornara clara a natureza humana. O teatro, assim como o mundo, só lhe havia aparecido como uma profusão de dados sacudidos, cada um dos quais representa em suas faces ora mais ora menos, mas que, somando-se todos, perfazem um total. Poder-se ia dizer que aqui no menino havia um único dado, em cujas múltiplas faces estavam nitidamente gravados o valor e o desvalor da natureza humana.⁵⁶⁵

Portanto, não havia um ponto fixo, um marco inicial, um marco zero para a formação do protagonista. Talvez todo o período anterior tenha sido apenas uma pré-formação do aprendiz. Talvez o último Livro do romance fosse o primeiro de uma formação porvir. Apenas e a partir da iniciação daquele que foi instruído e “convocado para ensinar” poderia alçar à graduação de mestre, poderia refletir sobre seus anos de aprendizado e seu pouco conhecimento do mundo. Mais uma vez o sobrenome *Meister* (mestre) parecia inapropriado para aquele que se comportava ainda como aprendiz, “estando Wilhelm mais próximo da condição de discípulo do que da mestria”⁵⁶⁶. A iniciação e a questão da paternidade encerravam, por hora e provisoriamente, seus anos de aprendizado. Dali em diante, a Sociedade da Torre cumpriria o papel de ser “sobrepeso exterior qualquer”⁵⁶⁷ que viesse a determinar suas escolhas.

Quanto à questão patrimonial, o protagonista, herdado a condição paterna, não poderia mais negligenciar tendo em vista os negócios entre Werner e Lothario:

Tudo que pensava plantar devia crescer ao encontro do menino, e tudo que estabelecesse devia durar por várias gerações. Nesse sentido, haviam chegado ao fim seus anos de aprendizado, e com o sentimento de pai havia adquirido também todas as virtudes de um cidadão⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 479.

⁵⁶⁶ MAAS. *Op. cit.* p. 156. Segundo a autora: “Cabe ao leitor esquecer-se de que já se encontra no primeiro capítulo do último livro do romance, na cena que antecede o ‘grand finale’ em que os fios que conduzem a trajetória de Meister deverão adquirir sua configuração final. Ao leitor parece antes encontrar-se nas cenas que deveriam inaugurar a representação de um processo de aprendizado, no preâmbulo de toda ação, no momento em que o neófito toma consciência de suas necessidades, de suas imperfeições e incompletudes, e sai em busca de preenchê-las. Ao mesmo tempo que a existência de Felix serve de contraponto para que se evidenciem as carências da personalidade de Meister, a presença do garoto desperta no adulto sentimentos de proteção paterna, de responsabilidade ante o menor e mais fraco, mais inocente”.

⁵⁶⁷ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 19, p. 272.

⁵⁶⁸ No original: “Alles, was er anzulegen gedachte, sollte dem Knaben entgegenwachsen, und alles, was er herstellte, sollte eine Dauer auf einige Geschlechter haben. In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 526 (Ed. alemã) e p. 479. (Ed. bras.).

Porém estas reflexões amadurecidas de nosso herói foram apenas um interlúdio na sua história de encontros e desencontros pessoais e amorosos, particulares e sociais, casuais e destinados. “Assim sendo, o destino acrescenta a todas as aventuras de Wilhelm aquele algo mais incalculável que transforma o acaso em lei, o erro em salvação, a inútil vagabundagem do fugitivo na viagem providencial do peregrino”⁵⁶⁹. Assim sendo, o destino demonstra sua face anti-pedagógica e nosso herói se encontrará diante do desígnio inelutável, da sina inflexível, do fado obscuro e da determinação invisível.

3.4. Autonomia e Heteronomia

“Vem, meu filho! Vem, meu irmão! Vamos sair sem destino pelo mundo a brincar enquanto podemos!”⁵⁷⁰

A heteronomia de nosso herói começou a ser exposta com maior relevo, quando este decidiu tomar Therese como esposa por vislumbrar nela a mulher ideal para criação materna de seu filho. Tal tomada de decisão de foro íntimo e particular do protagonista chegou a passar por “algum conflito interior, no qual se perguntava se deveria, num assunto de tal importância, consultar primeiro seus amigos, Jarno e o abade”⁵⁷¹. Felizmente o protagonista resolveu guardar silêncio pelo fato de estar firmemente resolvido, pois o “assunto era-lhe importante demais para que ainda fosse submetê-lo ao julgamento dum homem, mesmo o mais sensato e o melhor”⁵⁷². Esta passagem demonstra o quanto nosso protagonista era tutelado pelos membros da Sociedade da Torre, bem distinto de Therese que, nesse passo decisivo de sua vida, “não quis facultar a ninguém”, exceto Natalie que a influenciasse⁵⁷³.

⁵⁶⁹ CITATI. *Op. cit.* p. 56. Acrescenta ainda o autor: “Quando vai errando sem cessar, o destino lhe impõe não dar um único passo em falso; quando vaga sem planos nem metas, o destino traça o claro plano de sua vida; quando não sabe agir, o destino joga com os acontecimentos como um autor de folhetim; quando fantasia e sonha, o destino é rigoroso como um contador; quando dá lições de moral, o destino brinca nas suas costas e nas costas de todos... Enfim, se Wilhelm não consegue aprender nem se transformar, o destino joga em seu caminho uma infinidade de aventuras e experiências que se juntam em torno dele e o modificam lentamente”.

⁵⁷⁰ GOETHE. *Op. cit.* p. 540.

⁵⁷¹ Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 2, p. 482.

⁵⁷² Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 2, p. 482.

⁵⁷³ Cf. GOETHE. *Op. cit.* p. 507.

É preciso recordarmos aqui que o percurso do protagonista Wilhelm foi sempre conduzido por uma instância exterior e desconhecida, pela mão invisível da Sociedade da Torre. Por intermédio de seus emissários, que pontuam as idas e vindas do protagonista, a Sociedade da Torre conduz Wilhelm de forma a não lhe permitir uma real intervenção no próprio destino⁵⁷⁴.

A leitura do pergaminho de seus *Anos de Aprendizado* deu a Wilhelm Meister a “idéia de que fora observado e até mesmo conduzido em tantas circunstâncias de sua vida, nas quais acreditava agir livremente e em segredo”⁵⁷⁵. Isso havia deixado nele uma sensação desagradável de que “não havia ninguém a quem se confiar”⁵⁷⁶ e o protagonista queria “pelo menos ao coração de Therese da pureza de seu coração e ser seu destino devedor da resolução e decisão que ela viesse a tomar; e, assim, não teve escrúpulos em despistar, pelo menos nesse ponto importante, seus guardiães e vigias”⁵⁷⁷.

A errância e a indeterminação de sua sorte eram tamanhas que Wilhelm “aguardava com ansiedade para ver como se reatariam e em parte se romperiam tantos fios, e como sua própria situação determinaria seu futuro”⁵⁷⁸.

O futuro de Wilhelm Meister esteve mais uma vez determinado por fatores exteriores às suas escolhas. Lothario o mandou para a casa de uma irmã e Wilhelm pôde reencontrar a amazona que havia salvado sua vida. Dentre tantas coisas reencontradas, como as obras de arte de seu avô, nosso herói descobriu, para sua surpresa, que a Bela Alma era tia de Natalie. Ou seja, Natalie era o reencontro reminiscivo com a experiência estética da infância nos quadros do avô e com a leitura religiosa mais recente.

— O senhor leu o caderno? — perguntou Natalie.

— Sim — respondeu Wilhelm —, com o maior interesse, e não sem que ele influísse em toda minha vida. O que me pareceu mais luminoso nesse escrito foi, deixe-me dizer, a pureza da existência não só dela mas de tudo que a cercava, essa independência de sua natureza e a impossibilidade de acolher dentro de si mesma qualquer coisa que não se harmonizasse com seu nobre e amável estado de ânimo.

⁵⁷⁴ MAAS. *Op. cit.* p. 21.

⁵⁷⁵ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 482.

⁵⁷⁶ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 485.

⁵⁷⁷ No original: “nun wollte er wenigstens zu Theresens Herzen rein vom Herzen reden und ihrer Entschließung und Entscheidung sein Schicksal schuldig sein, und so machte er sich kein Gewissen, seine Wächter und Aufseher in diesem wichtigen Punkte wenigstens zu umgehen”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 1, p. 530 (Ed. alemã) e p. 482 (Ed. bras.).

⁵⁷⁸ No original: “Wilhelm erwartete mit Verlangen, wie so viele Fäden teils neu geknüpft, teils aufgelöst und nun sein eignes Verhältnis auf die Zukunft bestimmt werden sollte”. Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 1, p. 530-531 (Ed. alemã) e p. 482 (Ed. bras.).

Natalie também deu continuidade à iniciação maçônica quando levou o iniciado protagonista a um edifício chamado Salão do Passado. Neste lugar, os “olhos de Wilhelm vageavam por sobre os incontáveis quadros. Do primeiro alegre impulso da infância a empregar e exercitar todos os membros no jogo, até à gravidade serena e solitária do sábio podia-se ver numa bela e viva seqüência como o homem não possui inclinações nem aptidões inatas que não empregue e aproveite”⁵⁷⁹. Portanto, Natalie complementa o processo iniciático e educativo do nosso herói de modo distinto ao da educação pelo erro defendido pelo abade⁵⁸⁰. Podemos chamar aqui a atitude de Natalie de educação pelo afeto. O aprendizado a partir de então deixaria de ser apreendido pelo amor e passaria pelos auspícios do amor. Natalie representava o ideário máximo do idealismo educativo professado nas seguintes palavras: “Se tomamos as pessoas apenas tais como elas são nós as tornamos piores; mas se as tratamos como deveríamos ser, nós as levamos para onde devem ser levadas”⁵⁸¹.

Tão logo reviu e reconheceu a amazona que o salvou dos salteadores no rosto de Natalie, Wilhelm (que havia oferecido sua mão em casamento à Therese) se sentiu arrependido do compromisso firmado, como podemos ler a seguir:

⁵⁷⁹ Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 5, p. 514 (Ed. bras.).

⁵⁸⁰ Jarno também discorda deste modelo educativo, como se observa no seguinte comentário: “[...] sempre tive minhas dificuldades com o abade, que defende que o erro só com o erro pode-se curar” (p. 523). Ao comentar a atitude do abade, Jarno propõe um projeto de educação sociabilizadora que busca a resposta no equilíbrio entre o belo e o útil: “O que o torna tão valioso para nós — replicou Jarno —, o que de certo modo lhe confere a soberania sobre todos nós, é o olhar livre e perspicaz de que a natureza lhe dotou sobre todas as forças que só no homem residem e das quais cada uma pode desenvolver-se à sua maneira. A maior parte dos homens, mesmo os melhores, é limitada; cada qual aprecia em si mesmo e nos outros determinadas qualidades; e ele só favorece aquelas que quer ver desenvolvidas. De um modo totalmente oposto age o abade; tem sentido para tudo, tem interesse de tudo reconhecer e promover. [...] Só todos os homens juntos compõem a humanidade; só todas as forças reunidas, o mundo. Estas estão com freqüência em conflito entre si e, enquanto buscam destruir-se mutuamente, a natureza as mantém juntas e as reproduz. *Do mais ínfimo instinto artesanal e animal ao mais sublime exercício da arte espiritual; dos balbucios e gritos da infância à mais perfeita manifestação do orador e do cantor; das primeiras brigas dos rapazes aos monstruosos preparativos pelos quais se guardam e conquistam países; da mais frágil benevolência e do mais fugidio amor à paixão mais violenta e à mais séria união; do mais puro sentimento da presença sensível aos mais sutis pressentimentos e esperanças do mais remoto porvir espiritual: tudo isso, e muito mais, está jacente no homem e deve ser desenvolvido; mas não em um, e sim em muitos.* Toda disposição é importante e deve ser desenvolvida. Quando um promove somente o belo, o outro, somente o útil, só os dois juntos é que formam um homem. O útil promove a si mesmo, pois a multidão o produz e ninguém pode prescindir dele; o belo deve ser promovido, pois poucos o representam e muitos o necessitam. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 5, p. 524-525. (grifo nosso). A respeito disso, Mazzari comenta que a “idéia inicial inteiramente individualista de formação, que passa a ser entendida não apenas no sentido de um desdobramento gradativo de inclinações e potencialidades do indivíduo, no sentido de uma enteléquia, mas sobretudo enquanto processo de socialização, de interação dinâmica entre o ‘eu’ e o mundo, entre o indivíduo particular e a sociedade”. MAZZARI. *Op. cit.* p. 15.

⁵⁸¹ No original: “Wenn wir”, sagtest du, “die Menschen nur nehmen, wie sie sind, so machen wir sie schlechter; wenn wir sie behandeln, als wären sie, was sie sein sollten, so bringen wir sie dahin, wohin sie zu bringen sind”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 4, p. 557 (Ed. alemã) e p. 506 (Ed. bras.).

— Devo, pois, quebrar finalmente o silêncio e introduzir-me à força em sua confiança! Por que, meu amigo, guardar-me segredo de um negócio que lhe é tão caro e que me toca tão de perto? O senhor ofereceu à minha amiga sua mão, e em assuntos de tal ordem não me envolvo sem ser chamada; nisso reside minha justificação! Aqui está a carta que ela lhe escreveu e que lhe envia por meu intermédio.

— Uma carta de Therese! — exclamou ele.

— Sim, meu senhor! E nela se decide sua sorte, o senhor é feliz. Permita-me cumprimentá-lo, ao senhor e à minha amiga.

Wilhelm ficou calado, com o olhar perdido no vazio. Natalie o fitou e pôde ver que ele empalidecia.

— Tão grande é sua alegria — prosseguiu ela — que toma a forma de espanto e o priva da palavra. Não menos cordial é meu interesse, a despeito de poder expressá-lo. Espero que venha a me agradecer, pois lhe digo que não foi pequena minha influência sobre a decisão de Therese; ela me pediu conselho e como, estranhamente, o senhor se encontrava aqui, por sorte pude vencer as poucas dúvidas que minha amiga ainda tinha; os mensageiros foram e voltaram ligeiros, e aqui tem sua decisão! Eis o desenlace! E agora deve ler todas as suas cartas, deve lançar um olhar puro e livre ao belo coração de sua noiva⁵⁸².

Todavia, Meister já estava envolvido por Natalie, embora tivesse firmado compromisso com Therese. Este embaraço afetivo era permeado por encontros e desencontros. “Aterrorizado, descobriu em seu coração indícios vivos de uma inclinação por Natalie”⁵⁸³. Therese, por sua vez, amava Lothario, mas era impedida de casar-se com o nobre por conta de uma aventura que este teve no passado com sua mãe. Tal acontecimento, que impedia a união entre os dois amantes, permitiu ao nosso protagonista oferecer sua mão à Therese. Entretanto, quando Wilhelm já vislumbrava sua felicidade doméstica ao lado de Therese, surgiu Jarno com surpreendente a notícia de que Therese não era filha de sua mãe, portanto estava livre para contrair o matrimônio com Lothario. Diante desta sucessão de fatos e revelações em que acasos e coincidências pareciam revelar um determinado destino, Wilhelm adotou um discurso sobre falta de autonomia e o abandono de si mesmo através de seu nomadismo:

— Outrora, quando vivia despreocupadamente, ou melhor, desatinadamente, sem planos nem objetivos, recebiam-me de braços abertos, chegando mesmo a me importunar, amizade, amor, inclinação e confiança; agora, quando o assunto se torna sério, o destino parece adotar comigo um rumo diferente. A decisão de oferecer a Therese minha mão é talvez a primeira que tenha partido inteiramente de mim. Com ponderação fiz meu plano, minha razão manteve-se plenamente em harmonia com ele e, com o assentimento dessa excelente jovem, todas as minhas esperanças foram satisfeitas. Agora, a mais estranha sina desencoraja minha mão estendida. Therese me estende a sua de longe, como num sonho, não posso pegá-la, e a bela imagem me

⁵⁸² GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 4, p. 504.

⁵⁸³ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 4, p. 505.

abandona para sempre. Adeus, pois, bela imagem! Adeus, imagens da mais rica felicidade que em torno dela se reúnem!⁵⁸⁴

Após este lamento contra o destino, Wilhelm Meister adotou um discurso pouco soberano, demasiado subserviente, no qual demonstrava todo seu servilismo:

— Deixa-me dizer ainda uma outra coisa — atalhou Wilhelm —, pois desta vez está em jogo todo o meu destino. Neste momento vem em meu socorro a impressão que a presença de Lothario gravou em mim ao vê-lo pela primeira vez e que persiste dentro de mim. Esse homem merece toda sorte de inclinação e amizade, e sem sacrifício não há que se pensar em amizade. Por ele foi-me fácil enganar uma infeliz jovem, por ele há de me ser possível renunciar à mais digna das noivas. Vá, conte-lhe esta singular história e diga-lhe a que estou disposto⁵⁸⁵.

Apesar do discurso, o destino amoroso de Wilhelm Meister estava, além dos desejos do nobre amigo, nas mãos de Therese conforme afirmou Lothario dirigindo-se a ela: “Não pretendo influir em sua decisão, e minha confiança em seu coração, em seu discernimento e em seu sincero senso continua tão grande que de bom grado coloco em suas mãos meu destino e o destino de meu amigo”⁵⁸⁶. Portanto, o destino sentimental de ambos estava em suspenso, mais uma vez o aprendizado da vida e o amadurecimento provinha da capacidade de aprender a lidar com a emoção e a expectativa daquele que estava “agitado pela paixão e incerteza”⁵⁸⁷, de tal forma que, a *Bildung* sentimental ou *education sentimentale* nos caminhos subjetivos e afetivos do protagonista são longos, sinuosos e diversos pois, como diria o renascentista Leonardo, os “atalhos são maus para o conhecimento e para o amor”⁵⁸⁸. Desta forma, parece que Goethe não queria apenas educar seus personagens, como também educar o leitor guardando em suspense o desfecho da trama afetiva⁵⁸⁹.

Nosso herói irresoluto em determinado momento agia ora como um homem revoltado — “imaginava que o capricho para promover casamentos ficasse a cargo das pessoas que se amam”⁵⁹⁰. — ora hesitante e indeciso: “Censuram-me com muita

⁵⁸⁴ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 4, p. 508.

⁵⁸⁵ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 1, p. 508.

⁵⁸⁶ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 5, p. 519.

⁵⁸⁷ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 5, p. 526.

⁵⁸⁸ DA VINCI *apud.* SICHEL. *O Renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1980, p.49.

⁵⁸⁹ A respeito do leitor, Renato Janine Ribeiro escreve que “curiosamente, o que choca o leitor de hoje — que um grupo de sábios manipule o trajeto de seu educando [...] Meister começará a encontrar as respostas e as chaves de seu destino, que uma confraria sagaz orientou por ele, à sua revelia”. RIBEIRO. *A Educação do Amor*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 abr.1994. Caderno Mais! p. 6-7.

⁵⁹⁰ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 5, p. 526. Anteriormente, Wilhelm já havia manifestado seu desconforto no seguinte diálogo: “Lothario chega com seus asseclas, e seria admirável que aqueles misteriosos poderes da torre, sempre tão ocupados, não agissem agora sobre nós e não realizassem

frequência por minha vacilação e incerteza; por que agora, que estou decidido, querem cometer comigo a mesma falta que em mim reprovam? Empregará o mundo tanto esforço em nos educar, só para nos fazer sentir que ele não quer educar-se?”⁵⁹¹. — ora de forma auto-condescende “nada mais fui que um instrumento inocente” [*bin diesmal nur ein unschuldiges Werkzeug*]⁵⁹². Em outro momento como uma marionete, manuseado e remanejado com resignação: “de bom grado esquecerei de mim mesmo” [*mag ich mich gerne selbst vergessen.*]⁵⁹³ ou “Lothario e seus amigos podem exigir de mim toda sorte de renúncia; coloco-lhe assim em suas mãos todas as minhas pretensões sobre Therese”⁵⁹⁴. Portanto, o afastamento de si mesmo em busca de aprovação, condescendência e complacência com seus irmãos maçônicos era o preço a ser pago por Meister pelo fato de ter aceitado “resignadamente, pois considerava meu dever pagar meu ingresso nesse círculo de excelentes homens, ainda que com sacrifício de meus próprios sentimentos”⁵⁹⁵. Por meio destas várias passagens colhidas no interior do romance, podemos ler no protagonista goetheano a patologia do homem moderno, doente, manietado pela heteronomia, compaixão e resignação: Wilhelm Meister em sua incapacidade de agir como um homem nobre que fosse apto para dizer não a tudo aquilo que contraria seus desejos e princípios. Wilhelm Meister estava cada vez mais dominado pelo grande mundo e cada vez menos dominado por si mesmo.

conosco e em nós não sei que estranho objetivo. Tudo que conheço desses santos homens, sua louvável intenção parece ser a de separar a todo tempo o unido e unir o separado. O tipo de trama que pode resultar disso continuará talvez para sempre como um enigma a nossos olhos profanos. — O senhor está desgostoso e amargurado — disse Jarno —, o que na verdade é muito bom. Melhor ainda seria, se só por uma vez se zangasse de fato” (p. 520). A respeito do tema, Citati escreve que a Sociedade da Torre vigia Wilhelm. “Não permite que ele fracasse em seu destino, quando está tão perto de realizá-lo, e afasta Therese do caminho. Sem entender que os homens da torre preparam sua felicidade, entrevedo por toda parte desígnios, e manobras misteriosas, Wilhelm protesta iradamente. Não suporta ser guiado, como o peão de um jogo incompreensível, por aquelas mãos onipotentes. Mas, ao final, resigna-se”. Mais adiante, acrescenta: “Os guardiões da torre não se limitam a vigiar o caminho de Wilhelm, mas intervêm na sua vida, camuflados como os deuses antigos quando visitam os homens. Ora lhe oferecem conselhos, ora o impedem de desposar Therese, ora levam sua colaboração a ponto de representarem junto com ele no palco”. CITATI. *Op. cit.* pp. 87-95.

⁵⁹¹ No original: “Man hat mir so oft den Vorwurf des Zauderns und der Ungewißheit gemacht; warum will man jetzt, da ich entschlossen bin, geradezu einen Fehler, den man an mir tadelt, gegen mich selbst begehnen? Gibt sich die Welt nur darum soviel Mühe, uns zu bilden, um uns fühlen zu lassen, daß sie sich nicht bilden mag?”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 6, p. 590 (Ed. alemã) e p. 534 (Ed. bras.).

⁵⁹² Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 5, p. 464 (Ed. alemã) e p. 424 (Ed. bras.).

⁵⁹³ Id. *Ibidem.* Livro VII, capítulo 4, p. 460 (Ed. alemã) e p. 421 (Ed. bras.).

⁵⁹⁴ No original: “Lothario und seine Freunde können jede Art von Entsagung von mir fordern, ich lege Ihnen hiermit alle meine Ansprüche an Theresen in die Hand, verschaffen Sie mir dagegen meine förmliche Entlassung”. Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 6, p. 589 (Ed. alemã) e p. 533-534 (Ed. bras.).

⁵⁹⁵ No original: “Ich übernahm ihn mit Ergebung: denn ich hielt für Schuldigkeit, selbst mit Aufopferung meines Gefühls diesem trefflichen Kreise von Menschen meinen Einstand abzutragen”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VII, capítulo 5, p. 464 (Ed. alemã) e p. 425 (Ed. bras.).

O último livro também abriu ao protagonista a possibilidade de uma *Bildung* política, pois o projeto da Sociedade da Torre era de expandir seus negócios e ideais por toda parte. Jarno pretendia ir à América, o abade iria à Rússia, Lothario permaneceria na Alemanha. Meister foi convidado como companheiro de viagem com o argumento de que para um jovem era proveitoso empreender uma grande viagem. Além disso, Jarno vislumbrava as transformações sociais da época em decorrência das revoluções:

Ouçá-me! É preciso conhecer um pouco dos negócios do mundo para perceber que nos esperam grandes transformações e que as propriedades não estão mais seguras quase em parte alguma. [...] Nos dias de hoje, nada é menos aconselhável que ter uma propriedade num só lugar, que confiar seu dinheiro a uma só praça; mas é igualmente difícil mantê-los sob vigilância em muitos lugares, daí por que concebemos algo diferente: de nossa velha torre há de sair uma sociedade que se espalhará por todas as partes do mundo, e na qual todas as partes do mundo se poderá entrar. Asseguramos reciprocamente nossa existência para o caso único de que uma revolução nacional desaloje um ou outro de suas propriedades⁵⁹⁶.

No entanto, Wilhelm Meister estava mais preocupado com o coração do que com o bolso e, por conta disso, respondeu que não fazia idéia alguma dos negócios do mundo e até recentemente não se preocupava com as suas propriedades. “Talvez tivesse feito melhor, dizia ele, afastá-la por mais tempo de meu espírito, já que sou obrigado a notar que a preocupação por conservá-las nos torna hiponcondríacos”⁵⁹⁷. Apesar de todos os anos de aprendizado, da ruptura com a vida artística, Meiter ainda mantinha a mesma crítica dos tempos de ator à patologia dos proprietários-negociantes. Fato que nos leva a pensar que o processo de reconciliação de classe não significou um aburguesamento da consciência do protagonista.

A incerteza de seu destino sentimental e de sociabilidade com aqueles misteriosos homens que o cercavam, abria a Wilhelm Meister a possibilidade de nova errância. “Quanto mais longe melhor” [*Je weiter weg, je besser*] — pensava ele. Outra

⁵⁹⁶ No original: “Hören Sie mich aus”, sagte Jarno; “die Sorge geziemt dem Alter, damit die Jugend eine Zeitlang sorglos sein könne. Das Gleichgewicht in den menschlichen Handlungen kann leider nur durch Gegensätze hergestellt werden. Es ist gegenwärtig nichts weniger als rätlich, nur an einem Ort zu besitzen, nur einem Platze sein Geld anzuvertrauen, und es ist wieder schwer, an vielen Orten Aufsicht darüber zu führen; wir haben uns deswegen etwas anders ausgedacht: aus unserm alten Turm soll eine Sozietät ausgehen, die sich in alle Teile der Welt ausbreiten, in die man aus jedem Teile der Welt eintreten kann. Wir assekurieren uns untereinander unsere Existenz auf den einzigen Fall, daß eine Staatsrevolution den einen oder den andern von seinen Besitztümern völlig vertriebe”. Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 7, p. 591 (Ed. alemã) e p. 535. (Ed. bras.).

⁵⁹⁷ No original: “Ich habe keinen deutlichen Begriff von den Welthändeln”, fiel Wilhelm ein, “und habe mich erst vor kurzem um meine Besitztümer bekümmert. Vielleicht hätte ich wohlgetan, sie mir noch länger aus dem Sinne zu schlagen, da ich bemerken muß, daß die Sorge für ihre Erhaltung so hypochondrisch macht”. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p. 591 (Ed. alemã) e p. 535. (Ed. bras.).

proposta da Sociedade da Torre que nada mais era que um “arranjo para se livrarem dele o mais depressa possível”⁵⁹⁸, propunha ao nosso heterônimo herói que acompanhasse, como intérprete, um marquês italiano em uma viagem pela Alemanha. “Quem não conhece sua própria pátria, não tem parâmetros para os países estrangeiros”. — disse Jarno antes de perguntar se todos, inclusive Natalie, concordavam. Não houve nenhuma objeção à viagem de Wilhelm. Indignado com a proposta, o protagonista perguntou “por que, para visitar minha pátria, necessito da companhia de um italiano?” [und warum ich, wenn ich einmal mein Vaterland sehen will, einen Italiener zur Gesellschaft brauche]⁵⁹⁹. Eis que o abade, sem maiores explicações respondeu: “Porque um jovem tem sempre motivo para se juntar a alguém” [Weil ein junger Mensch immer Ursache hat, sich anzuschließen.]⁶⁰⁰. Demasiado jogo de peças ao qual Meister estava submetido o fez reivindicar para si a autonomia de seus desígnios:

— Que me concedam apenas algum tempo para pensar, e suponho que bem depressa decidirei se tenho motivo para continuar a me juntar a alguém ou se, ao contrário, o coração e a astúcia não me ordenam de modo irresistível desatar-me de tantos laços que me ameaçam com uma prisão eterna e miserável⁶⁰¹.

Wilhelm Meister cogitava afastar-se daquele círculo, correr o mundo. Tornou seu propósito a decisão de viajar, levando o filho consigo para distrair-se e curar-se das mágoas. Natalie, para seu desgosto, aprovou sua partida, inclusive aconselhando-o a visitar diversas cidades para que pudesse conhecer alguns de seus amigos e amigas. Ele havia escrito para Werner, pedindo-lhe dinheiro e cartas de crédito para lançar-se novamente em viagem. O cunhado lhe respondeu de forma ácida:

Minha esperança de que tomarias juízo, escreveu ele, novamente terá de ser adiada por um bom tempo. Por onde irão vagar agora todos juntos? E o que houve com aquela dama de cuja ajuda econômica me fizeste ter esperança? Tampouco os demais amigos se encontram presentes; todo o negócio caiu sobre as minhas e sobre as costas do escrivão. É uma sorte ser ele tão bom em questões jurídicas como eu sou em finanças, e estarmos ambos habituados a nos arrastar um pouco. Adeus! Teu vagar [Ausschweifungen] pelo mundo te será perdoado, já que, sem ele, não seriam tão boas nossas relações nesta região⁶⁰².

⁵⁹⁸ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p. 538.

⁵⁹⁹ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 7, p. 595 (Ed. alemã) e p. 538 (Ed. bras.).

⁶⁰⁰ Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 7, p. 595 (Ed. alemã) e p. 538 (Ed. bras.).

⁶⁰¹ No original: “Man vergönne mir nur noch kurze Bedenkzeit, und ich vermute, es wird sich geschwind entscheiden, ob ich Ursache habe, mich weiter anzuschließen, oder ob nicht vielmehr Herz und Klugheit mir unwiderstehlich gebieten, mich von so mancherlei Banden loszureißen, die mir eine ewige, elende Gefangenschaft drohen”. Id. *Ibidem.* Livro VIII, capítulo 7, p. 595 (Ed. alemã) e p. 538-539 (Ed. bras.).

⁶⁰² O termo Ausschweifungen vai mais além, ele significa: devassidão e libertinagem. Cf. GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p. 598 (Ed. alemã) e p. 540 (Ed. bras.).

O protagonista estava prestes a partir porque não necessitava de nada mais para sua viagem, exceto a coragem de partir. “Tudo o pressionava para essa viagem. Podia supor que Lothario e Therese esperavam apenas que estivesse distante para casar-se. Contrário a seu costume, Jarno andava calado, e poder-se-ia dizer que havia perdido um pouco de sua alegria habitual”⁶⁰³. A vinda do marquês italiano se fez descobrir o misterioso passado de Mignon que há pouco havia morrido. Tratava-se do tio da menina, que, ao saber de todo o cuidado que Wilhelm dedicou à criança, refez o convite para que, desta vez, nosso herói fosse à Itália conhecer a terra natal da morta Mignon. Proposta apoiada por Therese que confirmava as impressões do protagonista: “Siga essa insólita chamada e, ao mesmo tempo em que se distingue duplamente aos olhos do marquês, estará correndo ao encontro de um belo país que mais de uma vez atraiu sua fantasia e seu coração”⁶⁰⁴. A resposta de Meister não poderia ser mais heterônoma: “Entrego-me totalmente a meus amigos e à sua orientação; é inútil empenhar-se neste mundo em agir segundo a própria vontade. Tenho de abandonar o que desejei reter, e um benefício imerecido se impõe a mim”⁶⁰⁵. E para o abade: “Deixo totalmente a seu critério qualquer decisão a meu respeito; desde que não tenha de deixar Felix, partirei satisfeito seja para onde for e farei aquilo que julgar justo”⁶⁰⁶. Em dado momento, a presença precária e provisória de Wilhelm Meister se tornou tão precíval no meio daquele círculo, que ele se sentia estrangeiro e estranho entre seus amigos aristocratas e compatriotas. Schiller em uma de suas cartas comenta:

Frente ao sentimento vivaz pelas vantagens da nobreza e à desconfiança honesta de si mesmo e sua classe, a qual leva à tona em tantas ocasiões, ele não parece qualificado o bastante para poder afirmar nessas relações uma liberdade total, e mesmo ainda agora, quando o senhor o mostra mais corajoso e independente, não se pode evitar uma certa preocupação com ele. Poderá ele um dia esquecer o cidadão, e não deverás fazê-lo, se o seu destino tem de desenvolver-se inteiramente belo? Temo que nunca vá esquecê-lo; na minha opinião, ele refletiu demais sobre isso; o que um dia viu com tanta determinação fora de si, nunca poderá trazer para si por completo⁶⁰⁷.

⁶⁰³ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 10, p. 571.

⁶⁰⁴ No original: “Folgen Sie diesem sonderbaren Ruf, und indem Sie sich um den Marchese doppelt verdient machen, eilen Sie einem schönen Land entgegen, das Ihre Einbildungskraft und Ihr Herz mehr als einmal an sich gezogen hat”. Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 10, p. 623 (Ed. alemã) e p. 561 (Ed. bras.).

⁶⁰⁵ No original: “Ich überlasse mich ganz meinen Freunden und ihrer Führung”, sagte Wilhelm; “es ist vergebens, in dieser Welt nach eigenem Willen zu streben. Was ich festzuhalten wünschte, muß ich fahrenlassen, und eine unverdiente Wohltat drängt sich mir auf”. Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 10, p. 624 (Ed. alemã) e p. 561 (Ed. bras.).

⁶⁰⁶ Id. *Ibidem*. Livro VIII, capítulo 10, p. 562 (Ed. bras.).

⁶⁰⁷ SCHILLER. *Correspondência Goethe/Schiller*. p. 85-86.

A idéia de que o personagem alcançasse a liberdade ficou à margem. As páginas de Goethe revelaram um “personagem passivo e indeciso, inseguro de caráter e de temperamento, mais vítima do que protagonista das próprias ações, guiado como uma marionete pelos poderes da “torre”⁶⁰⁸. A “auto-interpretação do gênio como um rebento travesso que quer para si a liberdade, e prefere antes ‘tropeçar ou cair’ a viver sob tutela”⁶⁰⁹ ficara no ideário. O eu estava novamente “em estado de questão”⁶¹⁰. Os desígnios de uma instância superior na trajetória do protagonista o condenavam a ser um sujeito transitivo, transitório, em trânsito, à deriva. Havia o próprio auto-estranhamento daquele que se fez efêmero, fugaz e passageiro, no meio do nada por não encontrar alento em nenhum ambiente, seja artístico, nobre ou burguês. Falível em sua indefinida presença no mundo no qual não se sentia mais em casa em nenhuma parte. Encontrando-se no nada prestes a lançar-se novamente à errância em um vaguear pelo mundo como um eterno migrante por se sentir impuro e imperfeito para aquele convívio. Por perceber o quanto era impermanente como um hóspede ou um mero convidado a ponto de sentir que sua condição havia se tornado incômoda e angustiante. Em meio a tal isolamento, em tom de desespero, Wilhelm chegou a desabafar:

— Se sou culpado pelo que se passa, pelo que nos acontece castigue-me então! Prive-me de sua amizade, aumentando ainda mais meus sofrimentos; deixe-me partir sem consolo por este vasto mundo, no qual devia ter-me perdido há tempo. Mas se vê em mim a vítima de um cruel e fortuito enredo, do qual me via incapaz de me desembaraçar, assegure-me de seu afeto, de sua amizade, enquanto parto para uma viagem que não posso mais adiar. Haverá um tempo em que poderei dizer o que ocorreu comigo nestes dias. Talvez já esteja sofrendo agora mesmo este castigo, porque não me desabafei mais cedo com o senhor, porque hesitei em me mostrar por inteiro; teria, estou certo, contado com sua ajuda, com seu auxílio no momento propício. Contudo, uma vez mais abri os olhos demasiadamente tarde e, como sempre, em vão. [...] E não é de todo indiferente que, por culpa nossa ou por influência superior, pelo acaso, virtude ou vício, sabedoria ou demência, nos precipitemos na ruína? Adeus! Não ficarei nem mais um minuto nesta casa onde, contra meu desejo, violei terrivelmente o direito de hospitalidade. A indiscrição de seu irmão é imperdoável, impele minha infelicidade ao mais alto grau e me leva ao desespero⁶¹¹.

A este desabafo, Lothario respondeu com o oferecimento da mão de sua irmã Natalie a Wilhelm Meister. Para um leitor de hoje, este desenlace parece um prêmio de

⁶⁰⁸ CITATI. *Op. cit.* p. 44.

⁶⁰⁹ KOHLSCHMIDT. *Op. cit.* p. 241.

⁶¹⁰ MATOS. Olgária. *Discretas Esperanças: Reflexões Filosóficas sobre o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, p. 64.

⁶¹¹ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 10, p. 573.

consolação daquele que ganhou para aquele que perdeu a mão de Therese. Por mais que amasse Natalie, a proposta matrimonial surgiu à revelia de Wilhelm Meister. Corroborando com esta interpretação um comentário irônico feito anteriormente por Friedrich para Natalie: “Creio que não te casarás até que em algum lugar esteja faltando uma noiva, e então, segundo tua bondade habitual, te dedicarás a ser suplemento de alguma existência”⁶¹². A proposta de casamento abriu, para o homem solteiro e sem endereço, “sem a garantia de um centro fixo ou direção segura”⁶¹³, a possibilidade de um fim teleológico tal qual foi sugerida por Jacobs e Kraus:

O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma seqüência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais, eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica⁶¹⁴.

Portanto, Natalie era o destino, o *thélos*, o ponto final de uma viagem amorosa, artística e educativa a qual tanto se chamou de aprendizado. Porém era um fim planejado para futuro próximo, um ambíguo sonho por realizar-se, uma sorte por confirmar-se, um destino por provar-se. Nada era definitivo⁶¹⁵.

⁶¹² GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p. 537. Neste mesmo diálogo Friedrich brinca como uma espécie de “roleta russa afetiva”, ao falar de Lydie a Wilhelm como uma possibilidade. Aborrecido, nosso herói respondeu: “Nem mesmo sei se ela está livre, e já que pareço não ser feliz nas questões amorosas, gostaria de não fazer uma tal tentativa” (p. 536).

⁶¹³ MATOS, Olgária. *O Iluminismo Visionário*. p. 22.

⁶¹⁴ JACOBS & KRAUS, *apud*. QUINTALE NETO. *Op. cit.* p. 186-187. No original: “Dass sein Protagonist ein mehr oder weniger explizites Bewusstsein davon hat, nicht bloss eine beliebige Folge von Abenteuern, sondern einen Prozess der Selbstfindung und der Orientierung in der Welt zu durchlaufen. Dabei gilt in aller Regel, dass die Vorstellungen des Helden über das Ziel seines Lebensganges zunächst von Irrtümern und Fehleinschätzungen bestimmt sind und sich erst im Fortgang seiner Entwicklung korrigieren. Typische Erfahrungen der Bildungshelden sind die Auseinandersetzung mit dem Elterhaus, die Einwirkung von Mentoren und Erziehungsinstitutionen, die Begegnung mit der Sphäre der Kunst, erotische Seelenabenteuer, die Selbsterprobung in einem Beruf und bisweilen auch der Kontakt zum öffentlichpolitischen Leben. In der Gestaltung und Wertung dieser Motive differieren die verschiedenen Romane ausserordentlich. Durch die Orientierung auf ein harmonisches Ende bekommen sie indessen notwendig eine teleologische Struktur”.

⁶¹⁵ No livro *Wilhelm Meister's Wanderjahre* o casamento entre Wilhelm e Natalie não se confirma. “Nas primeiras páginas da redação original dos *Anos de viagem [Wanderjahre]*, o casamento de Wilhelm e Natalie, que Friedrich anunciara alegremente no fim dos *Anos de aprendizado*, ainda não se realizou. Depois de acreditar-se perto do céu, depois de um instante de suprema felicidade, nem representado nem representável, Wilhelm deixa a casa de Natalie, a Alemanha, as águas que descem dos Alpes para o jardim dela. Como um judeu errante, viaja pelo mundo: só, retendo os lamentos, as lágrimas

3.5. Viagem Inacabada e Inconclusões Finais

Toda a trajetória de Wilhelm Meister foi desenvolvida no sentido de afirmar a liberdade e a autonomia do indivíduo de determinar o próprio destino por si mesmo. No entanto, do rito iniciático ao desfecho no arranjo matrimonial, lemos uma série de projetos inacabados de uma *Bildung* inconsciente e incompleta. Veredas de uma viagem que se bifurcam entre livre vocação artística ou pragmatismo burguês; autoformação ou educação teleológica e orientada; autonomia ou heteronomia; acaso ou destino.

O projeto de aprendizado de Wilhelm Meister deveria ser a formação livre e humana do *Gelehrte*. Desta experiência pedagógica, que representaria o amadurecimento, o processo progressivo de autoconsciência, de tomada de decisão, do indivíduo face à realidade que se apresentava como alteridade. Nas palavras de Schlegel, o homem, certo de reencontrar-se, “sai de si mesmo para se buscar e encontrar o complemento de seu ser no mais íntimo de profundidade do outro. O jogo da comunicação e da aproximação é sentido e força de vida”⁶¹⁶. Porém se pensarmos no *Bildungsroman* gotheano apenas como um exemplar de romance educativo, retomamos todo o problema de uma tradição crítica que lê este gênero sob esta perspectiva. Citati traz uma significativa contribuição a respeito do tema:

Wilhelm não é um *exemplum* de texto de pedagogia burguesa: não é o protagonista ideal de um *Bildungsroman* [romance de formação]. Não cresce com a insuportável regularidade de um carvalho ou de uma flor, não sobe degrau por degrau as escadas da própria vida tal como um educado turista [...] Wilhelm é fraco, inseguro, desejoso de orientação: precisa dos outros e procura refletir, em seu espírito volúvel, a natureza e as experiências alheias. Lê as tragédias de Shakespeare para conhecer a realidade; viaja durante anos com uma companhia de atores, vive nos castelos aristocráticos, deixa-se acompanhar pelos mensageiros do destino. Quando devemos tirar as conclusões de cada uma dessas experiências, a conclusão é sempre a mesma: Wilhelm não consegue aprender quase nada do que a vida lhe oferece, como se uma espécie de debilidade patológica o impedisse de se apropriar das coisas que sua inteligência compreende perfeitamente e de colocá-las em prática. [...] No final de *Anos de aprendizado*, Wilhelm contempla o espetáculo de sua vida e os olhos dele se detêm assombrados numa selva de erros e desvios, semelhantes aos de uma criança incapaz de crescer. Todas as suas experiências lhe parecem

involuntárias, ocultando no coração a tristeza da infinita separação [...] suas viagens se multiplicam, os anos somam-se aos anos, enquanto o rosto de Natalie desaparece ao longe”. CITATI. *Op. cit.* p. 136-137.

⁶¹⁶ SCHLEGEL *apud.* SUAREZ *Nota sobre o Conceito de Bildung (Formação Cultural)*. Revista *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p.195. Já Antoine Berman diz que enquanto romance, “*Bildung* é experiência da aparente estranheza do mundo e, também, da aparente estranheza do mesmo para si próprio. [...] Daí as suas polaridades definidoras, em Goethe e nos românticos: cotidiano e maravilhoso, próximo e longínquo, presente e passado, conhecido e desconhecido, finito e infinito. BERMAN, *Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion*, v. 4, Paris, 1984, p. 148.

inútil emaranhado de gestos, palavras, ações, passos. Toda a sua existência lhe parece um só erro imperdoável: algo para ser renegado e jogado fora com um gesto⁶¹⁷.

O proposadamente inacabado, o não revelado, permite investigações, questionamentos, provocações. O romance de formação dá uma forma ao seu protagonista, não necessariamente a melhor forma, talvez o inacabamento. A pergunta que podemos fazer para própria obra de Goethe é se seu protagonista completou seus anos de aprendizado e o que ele de fato aprendeu nestes anos, se havia uma teleologia que o conduziu da menoridade heterônoma para uma maioridade autônoma, se o papel de seus “invisíveis” e “ocasionais” preceptores da Sociedade da Torre era emancipador ou opressor. A Sociedade da Torre configurada em uma força interventiva, em grupo interventor de guias condutores, sugeria uma nova viagem pela Alemanha em direção à Itália ou um “exílio” na América do Norte. A proposta de casamento era apenas uma transcendente contingência ou uma transitiva possibilidade futura a vir a ser confirmada.

A viagem iniciática de Wilhelm Meister deveria ser realizada para descoberta de si mesmo e do mundo do exterior para o interior, para abrir-se à revelação em busca da luz, para o conhecimento da verdade e dos mistérios, para vivência do outro e a objetivação da experiência, para o aprendizado da palavra do mestre. Para Schlegel, a suprema tarefa da formação “é apoderar-se de seu si mesmo transcendental, ser ao mesmo tempo o Eu de seu Eu”⁶¹⁸.

O projeto filosófico do livro se apresentou como o devir do artista, no vir-a-ser nobre, como um ser-no-mundo cujo projeto artístico, afetivo e nacional, se constituiu em uma série experiências malogradas; exemplares do herói moderno que personificou os valores subjetivos e individuais em confronto com o mundo cindido; tão distinto do herói antigo solidário, personificação e representação de um mundo único, coeso e compacto, ciente de seus próprios deveres em harmonia com as próprias certezas, apesar das consenquências trágicas. A necessidade formativa mais íntima do protagonista que engendrava e nutria “o desejo de desenvolver e ampliar sempre mais as disposições que para o bom e o belo”⁶¹⁹ se diluíram em intrigas de *mésalliance*. A ascensão e a queda do herói moderno deixam de ser mero capricho da roda-da-fortuna para tornarem-se contingências da objetividade mundana. “Pode-se afirmar que, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o conceito de *Bildung* como formação universal é o

⁶¹⁷ CITATI. *Op. cit.* p. 55.

⁶¹⁸ BENJAMIN. *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. p. 99.

⁶¹⁹ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 19, p. 272.

que regula e dirige a trajetória do protagonista, embora o processo de aquisição dessa mesma formação permaneça inconclusivo”⁶²⁰.

As últimas páginas do romance relatam um personagem ainda perdido, indeciso e inseguro. Ao longo do último livro, o protagonista vai abandonando cada vez mais o protagonismo, cada vez mais deixa de ser um homem para se transformar em uma idéia. O homem cujas ilusões e esperanças nutridas, guardadas em seu coração, conquistou a condição de ator e declinou; conquistou o domínio sobre as paixões às custas do enfraquecimento e do desenraizamento, correndo “o risco de não existir como pessoa: de não encontrar um centro em torno do qual se fixar, de não descobrir, em nenhum lugar do mundo, sua verdadeira pátria”⁶²¹. Wilhelm poderia cantar: “Minha pátria é minha língua” — caso fosse ainda um artista, mas a arte era algo do passado, a terceira vocação ficara na terceira margem.

O erro [*Fehler*] e o autoengano [*Selbstbetrug*] sempre acompanharam a trajetória de Wilhelm Meister. Muitas vezes o protagonista errou, se enganou e se deixou enganar, a tudo isso convenciou-se chamar de aprendizado ou formação. O desconhecimento do mundo [*Unbekanntschaft mit der Welt*] e a busca de sua descoberta foi motivo condutor das ações do protagonista, seja no palco ou na sociedade. A valorização do erro permeou as páginas do livro como préstimo ao aprendizado de quem precisa se perder para poder se encontrar por um caminho indefinido, por veredas que se bifurcam entre a realização e a resignação. Apesar da proposta de casamento, o destino de Wilhelm Meister seguia em aporia e toda sua existência ainda vivia uma *mise-en-scène*. As últimas palavras de Wilhelm Meister indicam que ainda haveria muito por viver, que aquele final era apenas um início. Lemos um caminho que não foi feito, não foi perfeito, não foi completo. Seu protagonista nunca satisfeito, nunca contente, apesar de suas últimas palavras que, apesar de falar em felicidade, encerram o romance com melancolia.

A viagem e a errância em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* poderiam sugerir que há um destino aonde chegar, este destino não existe, muito menos a possibilidade de voltar ao ponto de partida. O pai do filho pródigo está morto, assim

⁶²⁰ MAAS. *Op. cit.* p. 38. Segundo Radbruch, Wilhelm Meister “renuncia à aspiração de se tornar ele mesmo um todo abrangente e autosuficiente, almejando então apenas ser um membro útil no organismo constituído pelo todo social. Em *Os anos de aprendizado* ele queria formar-se ator, uma profissão que é um símbolo da capacidade universal de transformação e de sensibilidade. Em *Os anos de peregrinação* ele torna-se ‘cirurgião’, ou seja, literalmente, um artífice, que desempenha uma tarefa a serviço do bem comum”. RADBRUCH, *apud* MAAS. p.186.

⁶²¹ CITATI. *Op. cit.* p. 47.

como Mariane e as encantadoras e românticas criaturas italianas, o harpista e Mignon; Werner havia envelhecido e vendido a casa dos Meisters, portanto, não haveria um lar após “tantos anos de vagares, após ter vivido como peregrino ou viajante ‘sob tendas e cabanas’”⁶²². Não haveria para onde regressar. A excentricidade, a extravagância e o ameneiramento de um personagem estranho e errático já haviam sido esgotados; a desmedida e o excesso, próprios da figura do herói, foram domesticados e docilizados. Porém o protagonista permanecia como um amador que “busca apenas um prazer geral e indeterminado”⁶²³ na arte e na vida.

A viagem iniciática no *Bildungsroman* vai além da narrativa de viagem por conta da presença de lições de moral as quais exercem papel determinante na formação do herói goetheano. Através da viagem, Wilhelm Meister adquiriu o sentido da vivência de processos que poderiam contribuir para sua formação, além do contato imediato com o mundo em ação e transformação. Werner dizia para Wilhelm Meister correr “o mundo segundo tua vontade, porque um *homem sensato adquire melhor instrução nas viagens*”⁶²⁴. Este conselho lançava o protagonista para o movimento de entrega e abertura ao conhecimento do mundo e ao autoconhecimento através de novas paisagens e personagens, novos enigmas e experiências. A *Bildung* se caracteriza como uma viagem cuja essência é lançar o “mesmo” em um movimento que o torna “outro”. A “grande viagem” de *Bildung* é a experiência da *alteridade*. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo⁶²⁵.

A vida, a mais urgente vida se apresentava diante dos olhos do viajante, este poderia estar perdido no mundo, longe de casa, em toda a parte ou em lugar nenhum além de si mesmo. Sentimento que permitiria ao viajante, em determinado momento, ser apenas um desconhecido, um errante a reorganizar seu universo sentimental e particular em uma vida pretensa sem maiores compromissos, sem preocupações burguesas, sem passado afetivo e sem um futuro pré-determinado, sem compromisso social ou de classe, sem motivação externa, o viajante poderia ser um simples anônimo, figura que passava despercebida e apagada, um antagonista ao invés de protagonista, em conflito com a novidade de uma nova cultura formativa que encontrou em meio ao caminho. Entretanto, esta viagem iniciática e de aprendizado se fez como um movimento

⁶²² CITATI. *Goethe*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 20.

⁶²³ GOETHE. *Op. cit.* Livro VIII, capítulo 7, p.542-543 (Ed. bras. - grifo nosso).

⁶²⁴ Id. *Ibidem*. Livro V, capítulo 1, p. 283 (Ed. bras. - grifo nosso).

⁶²⁵ Cf. BERMAN, apud. SUAREZ. *Op. cit.* p. 194.

vorticoso que parecia “empurrar o homem para frente, para o futuro, na verdade o sorve e o rejeita para trás (*verfallen*), ao nível das outras coisas, à sua inelutável facticidade, revelando o nada sobre que é fundamentada cada escolha”⁶²⁶. Borges, em um conto, comenta que cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por eliminar as outras, contudo podemos pensar, no caso do quase inextricável Wilhelm Meister, que este “opta simultaneamente por todas”⁶²⁷.

O caminho da viagem, da ordem iniciática e dos anos de aprendizado seria a via que deveria fornecer os fundamentos, os conhecimentos e as ferramentas para que o protagonista encontrasse a grande verdade por si só, ou seja, um projeto pedagógico de aprendizagem pela experiência que implica o erro como passagem para o aperfeiçoamento se manteve inconcluso. Talvez isso explique o fato do nosso protagonista não ter aprendido muito ao final de uma viagem pretensamente educativa. Os votos para que o caminho fosse longo e que o tornasse, ao final, um sábio, um homem de experiência, não cumpriram nada mais que lhe dar o próprio caminho e torná-lo caminhante. Seu destino continuava incerto, ao jogo do acaso à revelia da escolha. “O maior mérito do homem consiste, isto sim, em determinar, tanto quanto possível, as circunstâncias, deixando-se determinar por elas o menos possível” [*Des Menschen größtes Verdienst bleibt wohl, wenn er die Umstände soviel als möglich bestimmt und sich sowenig als möglich von ihnen bestimmen läßt.*]⁶²⁸. Mérito que Wilhelm Meister em seus anos de aprendizado jamais alcançou.

A viagem iniciática o desenraizou do mundo burguês paterno, o fracasso teatral o fez sentir-se jogado como fruto apodrecido para longe do mundo dos palcos, de tal modo que o protagonista se sentia inominável para chamar-se de Meister. As veredas desta viagem que bifurcaram em arte ou mercado, burguesia ou nobreza, inglês ou francês, picaresco ou dramático, aprendiz ou mestre, resignação ou realização, formaram a imagem incompleta e episódica do universo germânico tal como Goethe concebia naquele final de século de uma Alemanha que não era mais feudal e ainda não era burguesa. A representação de um homem cujas ilusões e esperanças nutridas e guardadas em seu coração que, ao conquistar a condição de ator, declinou; da mesma forma que negligenciou a condição de negociante. Tampouco a viagem iniciática de

⁶²⁶ VINCI, Maria Gloria. *As Raízes Filosóficas de um Desconforto Existencial: Nostalgia para as Estrelas e Formas de Inquietude na Cultura Européia entre o Século XIX e XX*. Revista Litteris. Março 2011. N. 7, p. 6.

⁶²⁷ BORGES. *Jardim de Caminhos que se Bifurcam*. IN: *Obras Completas*. Vários tradutores. São. Paulo: Globo, 1999.

⁶²⁸ GOETHE. *Op. cit.* Livro VI, *Confissões de uma Bela Alma*, p. 423 (Ed. alemã) e p. 390 (Ed. bras.).

aprendizado de Wilhelm foi mais longe que forjar um falso relato de viagem para seu pai, que “descrevia sua viagem imaginária” e só a partir de então passar “a prestar mais atenção às condições e à vida quotidiana do mundo real”⁶²⁹. Por causa do nomadismo, nosso herói ainda não havia realizado o caminho para a perfeição do aprendiz que passou pelas ramificações da árvore da vida como coroação de seus *anos de aprendizado* e deveria ser a soberania da sabedoria e do entendimento. Para tanto, Wilhelm Meister poderia ao menos demonstrar misericórdia e discernimento no julgamento do mundo e de si mesmo. O mestre Meister, à semelhança do mestre Solness de Ibsen, de repente viu, diante da possibilidade de ascensão, a vertigem e a experiência do malogro de subir ao ponto mais alto e cair. O esplendor nobre não seria o único fundamento de beleza e vitória para o heterônimo e inconstante herói. Da mesma forma que o filho de Kis encontrou um reino, o filho de Goethe, talvez antecipando Kafka, encontrou um castelo, mas não o deixaram entrar.

Mais que um romance iniciático, o desfecho de *Os Anos de Aprendizado* não é acabado, não é conclusivo, não é definitivo, o romance insinua a reiniciação educativa, o reinício da viagem, o recomeço da experiência. Este caminho descontínuo, desta viagem inacabada, teve novos capítulos trinta anos mais tarde nos *Anos de Peregrinação* [*Wanderjahre*] cujo tema é o cumprimento da sentença de constante nomadismo por parte de Wilhelm Meister. Condenado à completa errância, o protagonista peregrino não poderia permanecer mais do que três dias em um mesmo lugar. Este castigo foi aplicado pela Sociedade da Torre ao nosso instável e defectivo herói por este não se decidir por um ofício proveitoso, ou seja, uma ocupação ou profissão específica e formação especializada (*Ausbildung*). O subtítulo deste terceiro romance da saga de Meister, *Aqueles que renunciam* [*Die Entsagenden*], contém já a indicação da impossibilidade do projeto idealista da formação individual-universal (*Bildung*) como desejava o Wilhem Meister anterior, além de reproduzir o dilaceramento e os distúrbios do mundo moderno. Em *Os Anos de Peregrinação*, o papel do protagonista é diluído entre vários personagens e relativizado, como indício do desenvolvimento social e produtivo do século XIX que tornou utópica a possibilidade da formação universalista, personalista e individualista por se tratar de uma nova época de sociabilização mais intensa, de socialização da educação, de coletivização do aprendizado e de especialização profissional, mas esta já é uma outra história.

⁶²⁹ GOETHE. *Op. cit.* Livro IV, capítulo 19, p. 271 (Ed. bras.).

BIBLIOGRAFIA:

AGOSTINHO. *As Confissões*. Trad. Frederico O. P. Barros. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ANDREU. Agustín. *De Lessing a Benjamin: la otra Ilustración*. Revista Isegoría/4, 1991.

ANGELLOZ. *A Literatura alemã*. Trad. Carlos Ortiz. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

ARANTES. *Ressentimento da Dialética: Dialética e Experiência Intelectual em Hegel: Antigos Estudos sobre o ABC da Miséria Alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARISTÓTELES. *Política*. Ed. bilíngue grego/espanhol trad. MARIAS, J. & ARAUJO, M. Madrid: Instituto de Estudos Políticos. 1951.

AUSTIN & VIDAL-NAQUET. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Antônio Gonçalves e Antônio Nabarrete. Lisboa: Edições 70, s/d., p.163.

BACKES. *Prefácio de Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Porto Alegre: LP&M. 2006,

BENJAMIN. *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Goethe*. IN: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. (Band II p. 705-739)

_____. *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. IN: *Magia e Técnica, Arte e Política : Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN. *A Prova do Estrangeiro: Cultura e Tradução na Alemanha Romântica*. Trad. Maria Emília P. Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion*, v. 4, Paris, 1984.

BORNHEIM. *Introdução à leitura de Winckelmann*. Artigo em formato eletrônico PDF, disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/..../ae22_Gerd_Bornheim-.pdf, p. 154.

BORGES. *Obras Completas*. Vários tradutores. São. Paulo: Globo, 1999.

BÖSCH. *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.

- BURKE. *A Arte da Conversação*. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo: Editora UNESP, 1995.
- _____. *Cultura Popular na Idade Moderana: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- CARPEAUX. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.
- CARVALHO, Ênio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARVALHO, Marcelo. *O Nascimento da Modernidade Habermas e Foucault: Leitores de Kant*. In: *Filosofia e Modernidade: Reflexão sobre o conhecimento*. Org. PANSARELLI e PIZA. São Bernardo do Campo: UESP, 2008.
- CASSIRER, E. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Edunicamp, 1997.
- CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*. Torino: Giulio Preti, Einaudi, 1965.
- CERQUEIRA FILHO. *Conservadorismo religioso e “Moisés e o monoteísmo”, de Sigmund Freud – uma abordagem que ainda surpreende*. Revista Latino-americana. Psicopat. Fund., São Paulo, v. 11, n. 4, p. 562-572, dezembro de 2008.
- CHACON, V. *A Questão Alemã*. São Paulo. Editora Scipione, 1994.
- CHÂTELET, François (Org.). *O Iluminismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- CITATI. *Goethe*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- COSTA. *Romantismo: Iluminismo, Nacionalismo e Sentimento*. Artigo em formato eletrônico PDF, disponível em: www.revistaaopedaletra.net. Acessado em 05/04/2012
- DARNTON. *Os Best-sellers Proibidos da França Pré-revolucionária*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- D’ALEMBERT. *Ensaio sobre os Elementos de Filosofia*. Trad. Beatriz Sidou e Denise Bottmann. Campinas: UNICAMP, 1994.
- DELEUZE. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DROZ. *Le Romantisme Allemand et L’État: Résistance et Collaboration dans L’Allemagne Napoléonienne*. Paris: Payot, 1966.
- ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.
- ELIAS. *La Civilisation des Moeurs*. Paris: Pluriel. s/d.

FONTANELLA. *As Fronteiras entre os Saberes: Goethe e a Filosofia Universitária*. São Paulo: Universidade de São Paulo. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*, 13 a 17 de julho de 2008. p.1.

FORTES, Luis Roberto Salinas, *O Iluminismo e os Reis Filósofos*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

FREITAG, Bárbara. *A Formação do Indivíduo*. São Paulo: Cortez, 1996.

FUJITA. “*Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião de Wilhelm Meister*”, de August-Wilhelm Schlegel; “*Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião de Wilhelm Meister’*”, de Friedrich Schlegel: *tradução, notas e ensaio introdutório*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

GOETHE. *Correspondência Goethe/Schiller*. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo, Hedra, 2010.

_____. *Diarios y Anales*. Tradução espanhola Rafael Cansinos Asséns. Barcelona, Espanha: Ediciones Península, 1986.

_____. *Máximas e Reflexões*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M. 2006.

_____. *Para o dia de Shakespeare*. IN: *Escritos sobre Literatura*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

_____. *Poesia e Verdade*. Tradução Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

_____. *Shakespeare e o sem fim*. IN: *Escritos sobre Literatura*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

_____. *Shakespeare und kein Ende*. Edição eletrônica em formato PDF. s/d.

_____. *Tag und Jahreshefte*. Edição eletrônica em formato PDF. s/d.

_____. *Zum Schakespears Tag*. Edição eletrônica em formato PDF. s/d.

_____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München: Goldmann Verlag, 1982.

GONÇALVES JR. *Pressupostos para o Agir Moral Segundo Ortega y Gasset*. Reflexão, Campinas: PUC-Campinas, n. 83/84, p. 51-65, 2003.

GRACIÁN. *Oráculo Manual y Arte de Prudência*. El Parnasillo Simanca Ediciones. Espanha. s/d.

_____. *El Héroe*. Barcelona. Estrategia Local, S.A., 2001.

GROSS. *A Paidéia como Bildung: A Trajetória do Conceito grego à Modernidade*. Paraná: Universidade Tuiuti do Paraná, s/d.

HAMPSON, Norman. *O Iluminismo*. Lisboa: Ulisseia, 1973.

HEISE & RÖHL. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

HELLER. *O Homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HESÍODO. *O Trabalho e os Dias*. Trad. LAFER, M. C. N. São Paulo: Editora Iluminuras, 1989, 4ª ed.

IBSEN. *Solness, Le Constructeur*. Trad. M. Prozor. Paris: Perrin et Cie. s/d.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução Antonio Houaiss. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

KANT. *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. Berlim: GRIN Verlag, 2009.

_____. *Resposta à pergunta: Que é o Esclarecimento?* In: *Textos Seletos*. trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *Sobre a pedagogia*. Trad. Francisco Cock Fontanella. Piracicaba: Editora da Unimep, 2002.

KESTLER, Izabela. M. F. *Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 13 (suplemento), Outubro 2006.

_____. *O Período da Arte (Kunstperiode): Convergências entre o Classicismo e a Primeira Fase do Romantismo Alemão*. Artigo em formato eletrônico PDF. Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/Periododaarte.pdf>. Acessado em 05/01/2012.

_____. *Friedrich Schiller e a Fundação do Cânone da Modernidade*. Artigo em arquivo formato PDF, disponível em: www.epocadegoethe.com.br/izabela05.pdf. Acessado em 02/01/2012.

KOHLSCHIMIDT. IN: BOSCH. *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.

LUKÁCS, Georg. Apêndice de Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (Apêndice). Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Goethe y su Época*. Tradução castelhana de Manuel Sacristán. Barcelona, México, 1968.

_____. *A teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial presença, 2000.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. *O Romance de Formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de Apropriação*. Caminhos do Romance, 2005. Arquivo Eletrônico em formato Word, disponível em: caminhosdoromance.iel.unicamp.br. Acessado em 09/02/2012.

MATOS, Olgária. *Cultura capitalista e humanismo: educação, antipólis e incivilidade*. Revista USP. Agosto de 2007.

_____. *Discretas Esperanças: Reflexões Filosóficas sobre o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

_____. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, Leitor de Descartes e Kant*. São Paulo. Brasiliense, 1993.

MARCUSE, Hebert. *Il Romanzo dell'artista nella Letteratura Tedesca*. Tradução italiana de Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985.

MARTINI, F. *História da Literatura Alemã*. Trad. Manuela P. Santos. Lisboa: Editora Estúdios Cor, s/d.

MAZZARI. Apresentação de Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Romance de Formação em Perspectiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MICHAUD. *Qu'est-ce que le Mérite*. Paris: Bourin Éditeur, 2009.

MOLIÈRE. *Don Juan*. Paris: Flammarion, 2003.

MONTESQUIEU. *De l'Esprit des Lois*. Paris: Flammarion, 1979.

_____. *Les Lettres Persanes*. Paris: J. Starobinski, 1973.

MONTEZ. *Literatura e Vida: Relembrando um Goethe um Tanto Esquecido*. Rio de Janeiro: Revista Terceira Margem, Ano IX, nº 10, 2004.

_____. *Sob a Ética do Olhar, do Tempo e da Escrita. Goethe e a História*. Artigo em formato eletrônico PDF. Disponível em: www.lettras.ufrj.br/liehd/media/docs/art_luiz6.pdf. Acessado em 25/12/2011.

NIETZSCHE. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Humano, Demasiado Humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NOBRE, R. F. *Nietzsche e a Estilização de um Caráter*. São Paulo: Revista Trans/Form/Ação 29(2): 181-202, 2006.

ORTEGA Y GASSET. *Obras completas*, 2. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1952.

PASCOAL. *Pósfácio de Os Sofrimentos do Jovem Werther*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1999.

PERNOT, D. *Du "Bildungsroman" au Roman d'éducation: un malentendu créateur?* Romantisme, n° 76. Transgressions. 1992.

PESSOA, F. *Obras Completas de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1979.

PERNIOLA M. *Desgostos: Novas Tendências Estéticas*. Trad. Davi P. Carneiro. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

PRIESTLEY. *A Literatura e o Homem Ocidental*. Trad. Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

QUINTALE NETO, Flávio. *Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman*. Revista Pandaemonium germanicum 9/2005, 185-205.

RIBEIRO, R. J. *A Educação do Amor*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 abr.1994. Caderno Mais!

_____. *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *A Última Razão dos Reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RINGER, Fritz K.. *O Declínio dos Mandarins Alemães: A Comunidade Acadêmica Alemã, 1890-1933*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edusp, 2000. (Coleção Clássicos, vol.19).

RODRIGUES, Nelson. *A Menina sem estrela*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ROSENFELD, A. *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro Alemão: história e estudos, I parte, esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

_____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editôra SA, 1965.

RUSHDOONY, Rousas John. *O Impacto da Filosofia sobre a Religião: O Princípio da Modernidade*. Trad. Felipe Sabino de Araújo Neto. Arquivo em formato eletrônico PDF, disponível em: www.monergismo.com.

SANTOS NETO, A. B. *A Experiência Estética e Formação em Hegel e Goethe*. PERI - Publicação eletrônica dos alunos da Pós-Graduação em Filosofia da UFSC, Santa Catarina v. 2, n. 2: 75-88, 2010.

_____. *A “Fenomenologia do Espírito” de Hegel e “Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister” de Goethe*. Controvérsia UNISINOS, Rio Grande do Sul, v. 4 (1): 13-26, jul-dez 2008.

SCHLANGER, J. *A Vocação Moderna: Ciência e Arte como Realização*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. p. 21.

SCHLEGEL. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1998, 6ª ed.

SICHEL, Edith. *O Renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1980.

SHAKESPEARE. *Tragédias*. Trad. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SOBOTTKA. *A Modernidade como Desafio Teórico: Ensaio sobre o Pensamento Social Alemão*. Porto Alegre: Editora: EDIPUCRS, 2008.

SPLENLÉ. *O pensamento alemão de Lutero a Nietzsche*. Trad. Mário Ramos. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1973.

STAROBINSKI. *A Invenção da Liberdade*. Trad. Fúlvia M L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

STRICH. *O Barroco*. IN: BOSCH. *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.

SUAREZ. *Nota sobre o Conceito de Bildung (Formação Cultural)*. Revista Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005.

TERRA. *Passagens: Estudos sobre a Filosofia de Kant*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

THEODOR ROSENTHAL. *Introdução à Literatura Alemã*. Rio de Janeiro: Livro Técnico S.A., 1968.

TORRES FILHO, R. R. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

URREA. Wilson Soto. *La Concepción Pedagógica en Rousseau y Goethe*". Itinerario Educativo • Año XXIV, N.º 55 • 145-158 • Enero-Junio de 2010.

VAQUERO, S. *Baltasar Gracián, la Civilité ou l'art de Vivre en Sociéte*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

VOLTAIRE. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1959.

WELLEK. *História da Crítica Moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

WEHRLI. *A Época do Iluminismo*. IN: BOSCH. *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.

WEBER. *Max. Ciência e Política: Duas Vocações*. Trad. Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo, Editora Cultrix, s/d.