

O PERCURSO DE WILHELM MEISTER PELO TEATRO: O DILEMA DA FORMA E DA FORMAÇÃO

Luana Alves dos Santos¹

RESUMO: Se é certo afirmar que houve uma formação pelo teatro, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, é preciso acrescentar que tal formação não culmina nos ideais de juventude do personagem, a saber, tornar-se o criador de um teatro nacional e poder viver de sua arte. Ao contrário, há o abandono do universo teatral. Este artigo pretende demonstrar que tal abandono pode ser entendido não como o término dos anos de formação, mas sim como o *transbordamento* da poesia dramática que põe o romance na pauta do dia. Quer dizer: em razão do esvaziamento de uma poética do trágico e na falta de um teatro de corte, na Alemanha, coloca-se em pauta a questão do romance no interior do próprio romance goethiano num momento crucial em que Shakespeare é discutido. É nessa perspectiva que este artigo procurará demonstrar que o dilema da forma teatral desembocará, a partir do dramaturgo inglês, em um transbordamento da subjetividade frente ao espetáculo ao mesmo tempo em que o dilema da formação se dá pelo *ajustamento* do indivíduo à realidade social concreta.

Palavras-chave: Forma; Formação; Teatro; Romance.

ABSTRACT: While it is true to say that there was a formation through theater, in *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, it is also true that such formation does not culminate in the character's ideals of youth, namely, becoming the creator of a national theater and being able to live from his art. Instead, there is the abandonment of the theatrical universe. This article intends to demonstrate that this abandonment can be understood not as the end of the formative years, but rather as the *overflow* of the dramatic poetry that puts the novel in the day's agenda. This means that due to the emptying of a tragic poetic and the lack of a court theater (in Germany) it raises the question of novel within the Goethian novel itself at a crucial moment in which Shakespeare is discussed. It is in this perspective that this article will try to demonstrate that the dilemma of theatrical form will lead, from the English playwright, to an overflow of subjectivity in front of the spectacle while the dilemma of formation is solved by the individual's *adjustment* to concrete social reality.

Keywords: Form; Formation; Theater; Novel.

¹ Mestranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: luana.santos@usp.br

Introdução

‘Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento [...]. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado a 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’²

Publicado em 1796, o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* figura como uma das grandes obras da literatura mundial. Ainda entre seus contemporâneos, o romance de Goethe alcançara expressivas manifestações de apreço. A grande receptividade do *Meister*, no entanto, cedeu lugar, algum tempo depois, a uma severa crítica de Novalis que “converteu a sua admiração inicial pelo romance goethiano em recusa veemente”³. Entender o teor dessa recusa é entender, em certa medida, o que Goethe representava para a juventude de *Tempestade e Ímpeto* e o que ainda ecoava de seu romance anterior, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, junto às concepções românticas da época. É preciso dizer, quanto a isso, que Novalis acusa Goethe, principalmente, de fazer triunfar a economia sobre a poesia. E mais: na base de sua crítica, segundo Lukács, está a percepção de que há uma “fissura artística”⁴ em Goethe. Fissura esta, aliás, que o próprio Novalis, em sua obra, não conseguiu transpor⁵. Ora, isso a que Lukács se refere como “fissura artística”, em grande medida, corresponde à sua tese segundo a qual o *Meister* não pode ser integralmente abarcado por nenhuma das duas configurações romanescas em análise em *A teoria do romance*, a saber, o “Idealismo abstrato” e o “Romantismo da desilusão”. Nas considerações do

² GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 286.

³ MAZZARI. “Apresentação”. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, p. 8.

⁴ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 147.

⁵ A esse respeito, vale consultar o ensaio “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis” no qual Lukács aponta as limitações dos ideais românticos frente ao *Meister*: “[...] para eles [os românticos], toda a aproximação com Goethe era fonte de uma orgulhosa felicidade, e a maioria deles apenas discreta e dissimuladamente ousou chamar a atenção para o que os separava. O *Wilhelm Meister* foi a vivência decisiva de todos eles, embora apenas Karoline tenha se mantido fiel ao processo de vida de Goethe, e apenas Novalis tenha tido a coragem de falar com franqueza da necessidade de uma separação. Novalis via claramente a superioridade de Goethe em relação a si e a seus companheiros de viagem; via que em Goethe era ação tudo aquilo que neles era apenas método e tendência; que não podiam produzir mais que considerações problemáticas sobre a superação de sua própria problemática, ao passo que Goethe havia superado a sua; que estavam empenhados na criação de um novo mundo em que seu grande homem, o poeta, tivesse uma pátria; Goethe, por sua vez, já havia encontrado essa pátria na vida presente” (LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 78).

crítico húngaro, o romance “situa-se a meio caminho”⁶ entre uma e outra configuração. O que aqui está sendo posto é a percepção de Goethe de um mundo em transformação e, portanto, também cindido – também com fissuras – no qual as estruturas sociais são, em certa medida, permeáveis à ação do homem. Ou seja: não se trata mais de um mundo estável, dado, enrijecido, cópia de um mundo transcendente, ainda que também não se trate, em absoluto, de uma “massa amorfa”⁷.

Não à toa, no ensaio “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”, Lukács inicia sua argumentação citando a famosa frase de Friedrich Schlegel segundo a qual a “Revolução Francesa, a doutrina da ciência de Fichte e o *Wilhelm Meister* constituíam as grandes tendências da época”⁸. Sua intenção, num primeiro movimento argumentativo, é salientar a perspicácia de Schlegel em enxergar na Revolução Francesa uma “revolução real” comparável àquelas outras duas (suscitadas por Fichte e Goethe). Perspicácia “surpreendentemente justa”, de acordo com o autor. E tanto mais surpreendente porque Schlegel vai na contramão do que pensavam muitos de seus compatriotas: “no país dos poetas e pensadores”⁹, a nova ordem trazida à baila pelos vizinhos franceses era vista com certo desdém. Na Alemanha, só havia um caminho: o caminho da “interioridade”¹⁰; de tal sorte que os homens talhados para a ação, aqueles que “do outro lado do Reno teriam se tornado heróis trágicos aqui só puderam viver seu destino na esfera da poesia”¹¹. E por isso – por não terem dado a devida atenção à Revolução em curso e às mudanças que ela trazia em seu bojo, assevera Lukács, – os alemães pagaram um alto preço: viram aumentar o fosso que separava o topo da base social; viram o racionalismo e certa “reação sentimental anárquica” se chocarem; viram Kant destruir a ambos. O cenário era tão desolador que “pareceu não restar mais nada que pudesse instaurar ordem na massa cada vez maior de conhecimentos e turva profundidade”¹², conclui Lukács. “Somente Goethe conseguiu para si uma nova ordem”¹³: eis o segundo movimento argumentativo. Somente Goethe, entre seus concidadãos, atento às mudanças trazidas pela Revolução Francesa, foi capaz de perceber nas estruturas sociais um possível campo de realização pessoal para o indivíduo

⁶ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 139.

⁷ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 144.

⁸ LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 74.

⁹ LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 75.

¹⁰ LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 74.

¹¹ LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 75.

¹² LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 75.

¹³ LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 75.

não mais inteiramente voltado para a sua interioridade. Somente ele foi capaz de domar os “poderes desencadeados pela época” como se estivesse domando titãs “talvez mais furiosos que aqueles que nas profundezas do Tártaro rodopiavam ao sabor do próprio desgoverno”¹⁴. Aqui, o tom grandiloquente que o ensaio assume parece tentar recobrir o êxito alcançado pelo tema goethiano presente no *Meister* frente às exigências de seu tempo. Em *A teoria do romance* esse mesmo tema é explanado mais detidamente nos termos de uma relação, a relação indivíduo/estruturas sociais:

[...] o ideal que vive nesse homem e lhe determina as ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma. Desse modo [...] ao menos como postulado, a solidão da alma é superada. Essa eficácia pressupõe uma comunidade íntima e humana, uma compreensão e uma capacidade de cooperação entre os homens no que respeita ao essencial. Mas essa comunidade não é nem o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a consequente solidariedade natural do parentesco [...] nem uma experiência mística de comunidade [...], mas sim um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas¹⁵.

É levando em conta essa nova condição que se apresenta ao sujeito moderno que o tema do *Meister*, para o crítico aqui questão, pode ser definido, em linhas gerais, como “a reconciliação do individuo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta”¹⁶. Tal reconciliação não pode ser entendida, no entanto, como um elemento *a priori* circunscrito na relação indivíduo/estruturas sociais; pelo contrário, ela pressupõe um percurso a trilhar ao longo do qual haverá erros e desvios. Ainda assim, a reconciliação permanecerá como possibilidade, como “um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística”¹⁷. É nessa vertente que o romance de Goethe pode ser entendido como um romance de formação ou romance de educação na medida em que, por meio de um percurso, o indivíduo poderá desenvolver-se plenamente junto e graças a outros homens: nisso que Lukács nomeou, na citação acima, de “um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades”.

Além do mais, é nesse mundo cindido que se coloca o problema da forma. Isto é: é a partir da tomada de consciência de um mundo em transformação – de um mundo onde se instaurara a “possibilidade da ação humana a partir dos ideais da

¹⁴ LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 76.

¹⁵ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 139-40.

¹⁶ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 138.

¹⁷ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 142.

Revolução Francesa”¹⁸ – que a forma épica, seu mundo fechado, harmonioso, acabado, rompe-se, segundo Lukács, irremediavelmente para nós (modernos)¹⁹. Rompe-se porque no mundo épico seríamos sufocados: ele é pleno de sentido, ao passo que, para nós, os sentidos desabaram; ele e o “eu” formam uma totalidade orgânica – “o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”²⁰ – ao passo que, para nós, entre o eu e o mundo, abrem-se abismo intransponíveis; ele está perfeitamente acabado, ao passo que “falta sempre o último arremate a tudo que nossas mãos, cansadas e sem esperança, largam pelo caminho”²¹. Nos termos desse contraste entre o mundo antigo e o mundo moderno, não se trata, para Lukács, de saber qual a forma é mais adequada *em si mesma* (a epopeia ou o romance; ou, o drama ou o romance – maneira pela qual a questão se põe no interior do romance goethiano)²². Trata-se, conforme aponta Judith Butler na introdução de *A alma e as formas*, de “criar ou encontrar” aquela forma que seja capaz de relacionar “o autêntico impulso criador às condições sociais nas quais o homem tem de agir”²³. Nas palavras do crítico aqui em estudo:

A forma [Form] é a juíza suprema da vida. O poder de configuração é uma força julgadora, uma força ética, e toda obra artisticamente configurada contém um juízo de valor. Todo tipo de configuração artística, toda forma literária, é um degrau na hierarquia das possibilidades de vida de um homem e decidir qual forma corresponde ao seu momento mais intenso é pronunciar uma sentença sobre seu caráter e seu destino²⁴.

O que aqui está em questão é o seguinte aspecto: escolher a forma é escolher que sentido dar à expressão, isto é, à vida. Isso significa que a forma não diz

¹⁸ WERLE. “A dimensão filosófica do *Meister* de Goethe e do *Gato Murr* de Hoffmann”, p. 284.

¹⁹ Cf. LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 30.

²⁰ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 25.

²¹ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 30.

²² Se não há uma forma mais adequada em si mesma, isso se deve ao fato de que a forma somente pode ser tomada como a mais adequada em relação ao “conteúdo” que expressa. Ao considerar a poesia lírica de Theodor Storm, Lukács afiança: “A verdadeira beleza desse mundo e de seus homens é a realização lírica de uma atmosfera vital simples, cálida e tranquila, e sua forma autêntica, realmente perfeita, não podia ser outra senão uma lírica igualmente simples e tranquila. Por sua própria simplicidade, essa lírica abarca as sutilezas com uma força muito mais pura que a novela, aparentemente mais adequada a semelhante propósito, mas cuja forma exige uma projeção em fatos externos ou uma dissecação analítica” (LUKÁCS. “Burguesia e l’art pour l’art: Theodor Storm”. *A alma e as formas*, p. 104). Quanto a isso, é interessante observar que a posição aqui adotada por Lukács é semelhante àquela que fora adotada por Serlo, diretor de teatro sob cuja direção Meister subiu ao palco no papel de Hamlet: “Pôs-se a companhia certa tarde a discutir qual dos gêneros seria superior: o drama ou o romance. Serlo assegurava tratar-se de uma discussão inútil, equivocada; tanto um quanto outro poderiam ser excelentes a seu modo” (GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 300).

²³ BUTLER. “Introdução”. *A alma e as formas*, p. 15.

²⁴ LUKÁCS. “Metafísica da tragédia: Paul Ernst”. *A alma e as formas*, p. 207.

respeito a algo que, simplesmente, acrescenta-se à expressão, diz respeito àquilo que lhe codifica²⁵. A epopeia traz à luz a ordem inscrita no mundo, o sentido imanente à vida²⁶. Quando a vida se torna caótica, “uma anarquia do claro-escuro, em que nada se realiza plenamente, em que nada chega ao fim”²⁷, faz-se necessário, a partir da necessidade de expressão de cada autor, “criar ou encontrar”, de acordo com Butler, formas que codifiquem as tensões da vida em seu transcurso histórico, já que esse sentido não é mais imanente. Daí, ao atribuir sentido à vida, decorre o fato de que a forma também encerra um princípio ético, um “juízo de valor”, conforme citação acima. E é nesse sentido que se pode melhor compreender o elogio de Lukács a Goethe, isto é, o elogio à forma encontrada por Goethe no *Meister* (a qual Lukács nomeará de configuração “irônica da realidade” e sobre a qual no debruçaremos ao longo deste artigo). Ora, escapando às investidas daquilo que Lukács nomeia como “igreja invisível”²⁸ – ao apelo ao individualismo exacerbado e ao culto do eu – Goethe avança rumo às questões de seu tempo, avança rumo à possibilidade de uma pátria entre os homens²⁹, avança rumo à problemática entre forma e vida quando a vida não é mais um hino em harmonia com a “essência transcendental”³⁰.

O romance de formação goethiano, em suma, como forma romanesca, expressa um mundo cindido: um mundo que deixou de ser uma totalidade orgânica; onde a realidade humana se põe como um “ainda não”, um “estar a caminho”³¹ rumo ao “cultivo do espírito”. Ora, esse “cultivo do espírito” é representado “menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida”³². Daí erguem-se, para nós, algumas questões: há no *Meister* um formar-se pelo teatro para a vida? É possível dizer que houve essa tal formação? Ou antes, uma “desformação”? O abandono do teatro coincide como o período de maturação para a vida? Ou revela a saturação/ transbordamento da forma teatral para além dos limites de seu gênero (apontando para o romance como o gênero que mais se ajusta às questões vividas pelo homem moderno)? Em que medida esse percurso de formação do indivíduo coincide com o “percurso” da estética alemã na tentativa de instaurar um teatro nacional?

²⁵ Cf. BUTLER. “Introdução”. *A alma e as formas*, p. 15-7.

²⁶ Cf. LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 44.

²⁷ LUKÁCS. “Metafísica da tragédia: Paul Ernst”. *A alma e as formas*, p. 187.

²⁸ LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 77.

²⁹ Cf. LUKÁCS. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 78.

³⁰ Cf. LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 26-7.

³¹ MAZZARI. “Apresentação”. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, p. 14.

³² MAZZARI. “Apresentação”. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, p. 14.

A fim de oferecer um quadro para essas questões e, em certa medida, procurando respostas a elas, mas, de maneira nenhuma, tentando esgotá-las, o presente artigo se voltará, num primeiro momento, para o percurso de Meister antes da descoberta de Shakespeare, ou seja, ligado ao teatro itinerante e ao grupo de Melina; e, em seguida, com Shakespeare como sendo o segundo momento da experiência teatral de Meister. Nesse sentido, o dramaturgo inglês será um divisor de águas tanto no que diz respeito à experiência teatral do herói – e da própria estética alemã – quanto para a ideia de saturação da forma teatral, já que é na discussão sobre *Hamlet* que surge a questão sobre o gênero mais adequado à era moderna, drama ou romance. Por essa via, chegaremos também ao problema da formação, posto que pouco depois da encenação da peça shakespeariana ocorrem o abandono do teatro e o ingresso na Sociedade da Torre.

1. Meister e o teatro itinerante.

“O espetáculo durava muito tempo”³³, é com essa frase que se abre o Capítulo 1 do Livro I de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* em referência à agonia da velha Barbara que esperava sua jovem senhora, a atriz Mariane, concluir as encenações daquela noite. A velha, insensível à apresentação teatral, ansiava por entregar à jovem um pacote enviado por Norberg, rico negociante. É sabido que Mariane “encantava o público no espetáculo final”; ainda assim, as atenções de Barbara se voltavam para os presentes contidos no pacote: fitas, cortes de tecido, lenços e dinheiro. Após a encenação, a discussão entre ambas é muito elucidativa: de um lado, a atriz mergulhada no mundo do teatro e ainda em trajes de um oficial; de outro, a velha criada de senso prático. Esta, diante das resistências da moça em ser condescendente com Norberg, em razão de sua paixão por Meister, vê nos arroubos de sua interlocutora motivo para gargalhada: a velha enxerga – com argúcia – certa inadequação entre o figurino que Mariane trajava, em razão do papel que há pouco encenara, e as reais condições de vida da jovem atriz sem garantias para o futuro. Por isso, admoesta: “Anda, despe-te! Espero que a menina me peça desculpas pelo mal que me causou o fugidio fidalgote. Tira o jaleco, anda, e todo o resto! Este é um uniforme incômodo e perigoso para ti”³⁴. Para Barbara, despir Mariane do figurino teatral, sobretudo, despi-la, simbolicamente, da indumentária que a vinculava às “verdades” fugidias do teatro é

³³ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 27.

³⁴ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 28.

fazê-la enxergar sua vulnerabilidade – sua nudez – a fim de conduzi-la ao acolhimento dos presentes enviados por Norberg. É despindo a atriz das “veleidades” do espetáculo, materializadas no figurino de jovem oficial (chapéu de plumas, espada, jaleco) que a velha criada pretende, em seguida, conduzi-la aos favores do “jovem e rico negociante” (ao tecido para um “vestido de noite”, aos lenços, às fitas).

Esse quadro inicial revela certa tensão entre o mundo do teatro, aqui representado por Mariane, e as limitações impostas pela vida, cuja encarnação aqui é a velha Barbara. Essa tensão, de certo modo, atravessará os cinco primeiros livros e traz em seu bojo aquilo que Lukács nomeia de ironia ou “afirmação irônica da realidade”³⁵ que pode ser entendida da seguinte maneira: não é possível levantar juízos sobre as estruturas sociais nelas mesmas, “mas apenas na interação com o indivíduo”³⁶. Além do mais, essas interações são de tal ordem que “é impossível assinalar se a adequação ou inadequação das estruturas ao indivíduo é uma vitória ou derrota deste último ou mesmo um juízo sobre a estrutura”³⁷. Em outras palavras: se de início o leitor tende a tomar partido pela causa de Mariane – ligada ao teatro, à fantasia, à paixão – isto é, se tende a enxergar na inaptidão do indivíduo, frente às estruturas sociais, um triunfo do indivíduo; no transcurso da narrativa, no entanto, esse mesmo leitor verá um processo de desconstrução do teatro; e, principalmente, nos dois últimos livros, o indivíduo em sociedade ascendendo à nobreza, por meio do casamento. Desse modo, a ironia, ilustrada na discussão entre Mariane e Barbara, traz a percepção de Goethe de certa dualidade (interioridade/estruturas sociais) que “exprime o estado presente do mundo, mas não é nem um protesto contra ele nem sua afirmação”³⁸. Isso porque em um romance de formação o “não se *ajustar*” ao mundo resultaria na impossibilidade de aprendizado e fatalmente cairia no encerrar-se em si mesmo, ou seja, no Romantismo.

Feitos esses apontamentos iniciais, é preciso que nos voltemos ao personagem central, Meister, a fim de compreender seu percurso partindo de sua condição de burguês para quem, segundo o próprio personagem, estaria vetada uma formação harmoniosa: “É através do teatro que Meister imagina poder alcançar, pelo menos idealmente, a liberdade que a estreiteza da vida burguesa impede”³⁹. Em um primeiro momento, sua descoberta do mundo da representação se dá na infância, por

³⁵ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 145.

³⁶ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 145.

³⁷ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 145.

³⁸ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 143.

³⁹ WERLE. “Teatro, formación y vida en el Wilhelm Meister de Goethe”, p. 111 (livre tradução).

meio do teatro de marionetes. O momento seguinte, de ratificação dessa paixão infantil pelo teatro, ocorre na juventude quando Meister entra em contato com a trupe de Mariane, acima mencionada. O amor entre eles é, em grande medida, o motivo das discussões entre Barbara e a atriz. É nesse período que Meister percebe no teatro um meio para escapar das determinações que a vida burguesa lhe impunha. Mas não só isso: “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’”⁴⁰. Nesse ponto, vale ressaltar que o percurso de Meister pelo teatro, em alguma medida, reflete o percurso do pensamento estético alemão em sua busca – com Gottsched (1700-1766) e com Lessing (1729-1781) – por um modelo para o teatro nacional. Em primeira instância, no classicismo francês; depois, em Shakespeare. Somemos a essa discussão o elogio de Hegel (1770-1831) ao dramaturgo elizabetano. Ora, o que aqui se avoluma é o seguinte aspecto do problema: Goethe traz para o romance momentos expressivos do pensamento estético alemão no que diz respeito às questões teatrais de seu tempo. O romancista também assinala uma “guinada” rumo a Shakespeare – o que significa dizer: uma “guinada” rumo ao transbordamento da subjetividade frente ao espetáculo. Vejamos como isso ocorre.

Quando ainda estava ligado ao teatro de marionetes, por exemplo, Meister leu uma coletânea de peças intitulada *Teatro Alemão*⁴¹ cuja edição fora feita por Gottsched. Trata-se de algumas peças de dramaturgos da época e traduções do teatro francês. Gottsched é lembrado na estética alemã, em grande medida, em razão das severas críticas de Lessing dirigidas a ele⁴². Professor de literatura da Universidade de Leipzig, Gottsched firmou-se na primeira metade do século XVIII como homem de

⁴⁰ MAZZARI. “Apresentação”. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 12.

⁴¹ Cf. GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 40.

⁴² A crítica de Lessing a Gottsched não se limitou às questões teatrais, ela também se estendeu ao problema (sobre o qual se debruçou um considerável número de pensadores no século XVIII) dos limites entre poesia e pintura a partir do mote horaciano *ut pictura poesis* (a poesia assim como a pintura). No prefácio de seu *Laocoonte*, Lessing não se dirige, especificamente, a Gottsched, tradutor de Horácio para o alemão, mas a um certo número de intelectuais que “gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante [...] e da segunda um poema mudo” (LESSING. “Prefácio”. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 76). A esse respeito, consultar a introdução à versão brasileira do texto de Lessing feita por Márcio Seligmann-Silva. Quanto a Gottsched, segundo Oliver Tolle, seria equivocado atrelá-lo, sem reservas, à “mania” acima descrita por Lessing. Isto é: seria equivocado interpretar a leitura que Gottsched faz de Horácio apenas sob a chave da similaridade entre as duas artes, sem considerar que, para Gottsched, “a comparação entre pintura e poesia deve ser vista também sob a ótica da diferença” (TOLLE. “Ideia sensível e imagem pictórica: a articulação dos gêneros artísticos na estética alemã”, p. 70).

letras e tomou para si a responsabilidade de reformar o teatro na Alemanha em companhia da atriz Karoline Neuber. Tal reforma apoiava-se no modelo francês; portanto, baseava-se em um teatro de corte no qual o decoro, o bom senso e a observação das regras eram imperativos. Em uma de suas “Cartas acerca da Literatura mais Recente”, de 16 de fevereiro de 1759, Lessing afirma: “Seria de desejar que o Sr. Gottsched nunca se houvesse imiscuído no teatro. As suas pretensas melhorias concernem ou a pormenores dispensáveis ou são verdadeiras piores”⁴³. Anatol Rosenfeld, em sua introdução à “Dramaturgia de Hamburgo”, minimiza a crítica de Lessing ao apontar as reformas de Gottsched como um momento relevante para o amadurecimento da ideia de um teatro nacional alemão:

A Reforma de Gottsched contribuiu para a elevação do nível cênico na Alemanha. A violenta crítica de Lessing [...] parte de um estágio posterior, já beneficiado pela Reforma; sua polêmica é injusta por não tomar em conta a necessidade relativa da Reforma; todavia, há nesta polêmica a justiça superior do desenvolvimento e da militância que, em pleno embate, não pode ater-se a cogitações de justiça histórica, já que tem que destruir para construir. Gottsched é apenas um bode expiatório ocasional. O peso do ataque visa ao classicismo francês⁴⁴.

Lessing tinha por objetivo, o que Rosenfeld chama de “a luta por um teatro nacional e um teatro burguês”⁴⁵, para isso, ataca o classicismo francês e, por extensão, ataca Gottsched, o representante alemão da “tragédie classique”. Lessing vê neste teatro a glorificação do “mundo rarefeito dos reis e da aristocracia”⁴⁶. Mundo este incompatível com as condições históricas da Alemanha, naquele período. Ora, quando Meister vê a si mesmo “com pretensiosa modéstia [...] o criador de um futuro teatro nacional, pelo que tanto ouvira as pessoas suspirarem”⁴⁷, Goethe toca em um ponto caro à estética alemã, qual seja: a criação de um teatro burguês, sobretudo com Lessing, capaz de dar unidade ao fragmentado território germânico. Sem dúvida, tratava-se de uma missão espinhosa tendo em vista a própria condição do ator e do teatro na Alemanha. Como se sabe, ainda no primeiro livro, Meister entra em contato com o ator Melina cujas observações oferecem um quadro pouco animador de seu ofício em terras

⁴³ LESSING. “Dramaturgia de Hamburgo”, p. 109.

⁴⁴ ROSENFELD. Introdução. “Dramaturgia de Hamburgo”, p. 16.

⁴⁵ ROSENFELD. Introdução. “Dramaturgia de Hamburgo”, p. 17.

⁴⁶ ROSENFELD. Introdução. “Dramaturgia de Hamburgo”, p. 18.

⁴⁷ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 50-1.

germânicas: “Há, porventura, pedaço de pão mais amargo, incerto e penoso no mundo? Seria quase como mendigar de porta em porta”⁴⁸.

Insensível às palavras de Melina, Meister, assim que se viu sozinho, não deixou de tecer, para si mesmo, estas observações: “Oh, infeliz Melina! Não está em tua profissão, mas em ti mesmo a desgraça que não consegues dominar [...]. Para ti, os palcos nada mais são que palcos, e os papéis, o que para um escolar é sua tarefa”⁴⁹. Altiva convicção que, no entanto, sofre um duro abalo: o término do idílio amoroso com Mariane em razão do qual o herói cai em profunda agonia. Incendeia as cartas que recebera de sua amada; incendeia seus escritos poéticos; desqualifica, de maneira implacável, seus atributos de ator. Seguem-se, então, dias de tormento abundantemente adjetivados: “dias de intensa e contínua dor”⁵⁰, “pavoroso abismo”⁵¹, “febre violenta”⁵², “sentimento vazio e deplorável da morte”⁵³. A essa altura, a paixão pela atriz e a paixão pelo teatro se confundem. Assim, quando se sabe preterido pela moça, procura se desfazer dos “malfadados papéis”⁵⁴ que o denunciavam como poeta. Werner, amigo e confidente, vem a seu socorro, aconselha-o quanto ao futuro, admoesta-o acerca de Mariane, fala-lhe sobre a possibilidade de se dedicar à poesia nas horas vagas. Meister contesta, fala sobre as altas incumbências do poeta, incompatíveis com o “miserável” ofício do comércio, lembra-se de Mariane e prorrompe em lágrimas.

No decorrer desse tortuoso período, Wilhelm Meister oscila entre a prostração, as conversas com Werner e o pranto incontido. Passados dois capítulos, é preciso acrescentar, o narrador dá prosseguimento às desventuras do herói nos seguintes termos: “Depois de tais recaídas, Wilhelm procurou dedicar-se com muito mais zelo aos negócios”⁵⁵. É importante chamar a atenção para esse trecho pela simples razão de que as “tais recaídas”, às quais o narrador se refere, dizem respeito não só à lembrança de Mariane, mas, sobretudo (para a nossa discussão), para o “violento ataque de dor” que fez o herói banhar em lágrimas seus escritos poéticos (aqueles que escaparam ao fogo) e tudo isso a despeito dos “bons conselhos” e “dedicadas exortações” de Werner. Entender como “recaídas” os apelos de Meister à “bela flor da sabedoria” – isto é, à

⁴⁸ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 67.

⁴⁹ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 68.

⁵⁰ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 88.

⁵¹ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 89.

⁵² GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 88.

⁵³ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 88.

⁵⁴ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 95.

⁵⁵ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 96.

atividade do poeta e, por extensão, à chamada “formação harmônica” que o personagem alega só ser possível obter junto ao teatro (conforme epígrafe acima) – é apontar, em alguma medida, para o caráter *titubeante* daquilo a que Marco Aurélio Werle refere, no romance, como “aventura teatral”⁵⁶. E esse caráter titubeante da experiência teatral (frente às determinações das atividades burguesas) se faz perceber tão longo Meister decide se abandonar aos negócios, visto ser, justamente, em uma viagem a negócios que o teatro reaparece. Dessa vez, Meister entra em contato com uma trupe de saltimbancos que fará uma apresentação aos funcionários de uma fábrica. Forma-se, em torno dele, um grupo de pessoas ligadas ao teatro, dentre elas o casal Melina. Junto a essa trupe, Meister se deterá mais do que o previsto longe da casa paterna. Nas palavras de Werle:

O teatro, nesse caso, é o motivo para um desvio de rota no objetivo principal da viagem. Tanto é assim que a ideia de seguir o curso pré-determinado da viagem é eminente, e se torna mais forte nos momentos de reveses da aventura teatral. É como por uma necessidade extrema causada por terceiros, devido aos vínculos afetivos com certas personagens – com Mignon, com o harpista –, ou por compaixão – devido à miséria do pessoal do teatro – que ele persiste com o teatro e acaba financiando produções teatrais e inclusive escreve uma peça⁵⁷.

Nesse período, a principal apresentação teatral de Meister ocorre no castelo de um conde, a fim de homenagear o príncipe. O grupo é chamado para a encenação, embora o conde e a condessa preferissem o teatro francês e se mostrassem, inclusive, um pouco desapontados pelo fato de que os atores “infelizmente sejam só alemães”⁵⁸. Ainda assim, Meister via aí a sua “entrada no grande mundo”⁵⁹. Chegado o dia de se juntarem aos demais convivas, no castelo, os membros da trupe partiram “entre gritos de alegria, pela primeira vez sem a preocupação de pagar ao estalajadeiro”⁶⁰. Os que seguiram a pé foram surpreendidos no caminho por uma forte chuva. E, ao chegarem ao castelo não receberam a recepção acolhedora que esperavam encontrar:

[...] num dos edifícios laterais, viram cozinheiros atarefadíssimos circulando de um lado para o outro, visão esta que os reconfortou; descendo aos pulos as escadas do prédio principal, os criados apressaram-se em iluminar o caminho, e o coração dos bravos

⁵⁶ WERLE. “Teatro, formación y vida en el Wilhelm Meister de Goethe”, p. 113-4 (livre tradução).

⁵⁷ WERLE. “Teatro, formación y vida en el Wilhelm Meister de Goethe”, p. 113-4 (livre tradução).

⁵⁸ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 155.

⁵⁹ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 169.

⁶⁰ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 162.

caminhantes inflou-se ante tais perspectivas. Qual não foi, porém, sua surpresa, quando viram desfazer-se em insultos terríveis aquela recepção. Os criados vociferavam contra os cocheiros por haverem apeado ali; que dessem meia-volta, gritavam eles, e fossem para o velho castelo, pois ali não havia lugar para tais hóspedes!⁶¹

Famintos, molhados, no escuro, insultados e mal alojados o grupo de Melina não reconhece no tratamento dispensado a eles o “feliz devaneio”⁶² que outrora construíram em torno da ida ao castelo. Em lugar das luzes do magnífico edifício, localizado no plano central do terreno, a escuridão de um prédio, nos fundos, e há muito desabitado. Em lugar dos louvores do príncipe, a zombaria dos criados. Em lugar de farto banquete, chegavam até eles não mais que “restos desarrumados que testemunhavam o estranho apreço que [o conde e a condessa] tinham pelos hóspedes”⁶³. A cena toda se passa com certa comicidade muito em razão o contraste entre as esperanças que a trupe depositava na ida ao castelo e a recepção que de fato obteve.

Ainda assim, os ensaios são feitos e a peça é encenada. Há que se acrescentar as interferências feitas pelo conde quanto à obra, frente às quais Meister reclama ao teatro a mesma autonomia que julgava indispensável à vida. Nas apresentações seguintes, Meister percebe certo desinteresse dos nobres pelas encenações: “não passavam senão alguns momentos fugidios na sala de teatro, permanecendo na maior parte das vezes sentados na antessala, jogando ou falando, ao que parece, de negócios”⁶⁴. O que aqui está em pauta é o seguinte aspecto: se, por um lado, o grupo teatral de Melina traz o traço do amadorismo; por outro lado, não se pode dizer que os nobres fossem mais refinados/ilustrados do que os atores. Nesse sentido, se o romance aponta para o fato de não haver um teatro alemão consolidado; por outro lado, ele não deixa de também indicar a ausência de uma corte na Alemanha capaz de cultivar a cena teatral. Por isso, na procura por uma identidade para a arte cênica alemã, em sua “Dramaturgia de Hamburgo”, Lessing atacará o teatro de corte (portanto, não se trata de uma crítica ao teatro de modo geral) e proporá em seu lugar o teatro burguês cujo parâmetro será Shakespeare.

⁶¹ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 162.

⁶² GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 158.

⁶³ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 166.

⁶⁴ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 179.

2. Shakespeare e o dilema da forma.

Ainda no castelo, Meister trava conversa com Jarno que é quem lhe apresenta Shakespeare. Inicialmente, Meister exibisse algumas ideias pré-concebidas em relação a esse dramaturgo, pois toma-o, sem sequer tê-lo lido ainda, como a um “[d]esses monstros estranhos, que parecem ultrapassar qualquer verossimilhança, quaisquer conveniências”⁶⁵. Sob essa perspectiva, o parecer de Meister, nesse primeiro momento, aproxima-se do gosto francês, sobretudo com Voltaire, para quem:

[...] a tragédia era uma imitação de ações elevadas, feitas com ‘decoro’ e ‘unidade de tom’, com vistas a despertar o terror e a piedade. Racine realizara esse ideal com a maior perfeição [...]. Quanto a Shakespeare, confundia ilegitimamente os tons, passando do riso às lágrimas, misturava o baixo e o alto, afrontava as ‘conveniências’ com suas cenas grosseiras e cheias de sangue. [...] Numa palavra, era um ‘monstro’⁶⁶

Não demorará muito, todavia, para que Meister, em sua leitura de Shakespeare, considere os seus escritos como “obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos”⁶⁷. A questão do *gênio* que aparece aqui, e que remonta a Kant, coloca no centro das discussões as questões pertinentes a uma “poética do trágico”, isto é, às regras acima reivindicadas por Voltaire. Se, para o filósofo francês, a observação das regras clássicas era o que distinguia um grande dramaturgo; em oposição a isso, e, principalmente, sob a prerrogativa da genialidade, Shakespeare é apresentado, na estética alemã, como uma “espécie de profeta da natureza que se eleva muito acima de qualquer norma artificial”⁶⁸. É esse pressuposto que baliza as considerações de Lessing quando afirma, por exemplo, que as peças do dramaturgo elizabetano carregam, em suma, “o caráter singular e inimitável de seu gênio”⁶⁹. É nessa vertente, também, que caminham as considerações do herói goethiano. Considerações essas que se aproximam muito das considerações do próprio Goethe em “Para o dia de Shakespeare”, texto de 1771, no qual o jovem autor afirma: “A primeira página dele [de Shakespeare] que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um

⁶⁵ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 183.

⁶⁶ MATOS. “O colosso informe”, §2.

⁶⁷ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 194.

⁶⁸ SÜSSEKIND. *Shakespeare o gênio original*, p. 96.

⁶⁹ MATOS. “O colosso informe”, §4.

cego de nascença”⁷⁰. Ora, o que temos aqui é certo rascunho dos dois modelos que se apresentam para a cena teatral alemã, no século XVIII: de um lado, o modelo francês de observação das regras; e, de outro, a aclamação de um autor como sendo aquele que “não precisa ater-se às regras [já que, no fundo, é a origem das mesmas]”⁷¹.

Soma-se a isso o fato de que, para Hegel, Shakespeare, entre os dramaturgos modernos, é o mais elevado na representação do “caráter”. E o que é o caráter? A fim de melhor compreendê-lo, é preciso levar em conta, em primeira instância, que o filósofo distingue o drama moderno da tragédia antiga. Esta seria pautada por “potências éticas” encarnadas nos indivíduos⁷². O assassinato de Agamenon por Clitemnestra em Ésquilo, segundo Marco Aurélio Werle, representa a luta entre a família e o Estado, por exemplo; não se tratando, portanto, de uma disputa entre indivíduos segundo disposições subjetivas. Agamenon e Clitemnestra têm suas ações reguladas pelo *pathos*: “força objetiva [...] que leva os indivíduos a uma ação e a uma colisão”⁷³. O mesmo não ocorre na obra de Shakespeare. Sua principal característica é, justamente, a ênfase dada à “vasão da subjetividade”, ao “drama do caráter” que pode ser assim assinalado:

O interesse no drama do caráter reside num peculiar desenvolvimento das paixões, que se articulam no nível dos sentimentos, pensamentos e planos da subjetividade em sua interioridade. A sua única beleza é esta riqueza interior de personagens como Hamlet, Macbeth, Lady Macbeth, Otelo, Cordélia e Julieta. Não existe interesse ético, e os personagens em geral possuem sérias dificuldades quando se trata de sair de sua esfera subjetiva e operar um confronto com a realidade⁷⁴.

O caminho de Shakespeare, portanto, é a descoberta da “riqueza interior”. Seus personagens, Hamlet, por exemplo, “um belo ânimo retraído em si mesmo”⁷⁵, dão provas de que a ação cedeu espaço à “subjetividade infinita”⁷⁶. Daí o isolamento que Meister precisa experimentar para ler a obra desse dramaturgo. Já adiante, na companhia teatral de Serlo e tendo por objetivo a encenação de *Hamlet*, boa parte das discussões, entre o herói e seu amigo diretor, girará em torno de uma possível adaptação da peça. Meister terá um parecer de que com esse procedimento a peça será mutilada: “Wilhelm ainda se encontrava naqueles tempos venturosos onde não se pode

⁷⁰ GOETHE. *Escritos sobre Literatura*, p. 26-7.

⁷¹ ROSENFELD. Introdução à “Dramaturgia de Hamburgo”, p. 22.

⁷² WERLE. *A aparência sensível da ideia*: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe, p. 122.

⁷³ WERLE. *A aparência sensível da ideia*: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe, p. 122.

⁷⁴ WERLE. *A aparência sensível da ideia*: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe, p. 125.

⁷⁵ HEGEL. *Cursos de Estética I*, p. 237.

⁷⁶ WERLE. *A aparência sensível da ideia*: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe, p. 125.

compreender que alguma coisa seja defeituosa numa mulher amada, num escritor venerado”⁷⁷. Serlo contra argumenta: “A estas repulsivas mutilações nos obrigam os autores [...]. 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?”⁷⁸.

Em outro texto, publicado em 1826, “Shakespeare e o sem fim”, o velho Goethe aproxima-se da visão de Serlo ao defender um trabalho de compilação/adaptação em curso e é com tal posicionamento que ele chega à seguinte conclusão: “introduziu-se furtivamente na Alemanha o preconceito pelo qual temos que representar Shakespeare palavra por palavra no palco alemão, o que deve estrangular atores e espectadores”⁷⁹. Esse texto de Goethe, a propósito, muda muito de tom em relação ao texto anteriormente citado, “Para o dia de Shakespeare”. Enquanto este traz uma abordagem entusiasmada sobre o dramaturgo inglês, enfatizando, sobretudo, sua genialidade na arte cênica; em “Shakespeare e o sem fim”, em contrapartida, há certo comedimento quanto ao assunto, “a ideia central do ensaio é a de que Shakespeare se presta mais à leitura do que à montagem teatral, ou, em outras palavras, de que ele é maior como poeta do que como dramaturgo”⁸⁰.

Em outras palavras: Shakespeare *transbordaria* a forma teatral em virtude da vazão que dá à subjetividade em detrimento da ação. E ao privilegiar a subjetividade, Shakespeare minaria o teatro por dentro, ou seja, organicamente, à maneira de um “carvalho plantado em rico vaso [...] [cujas] raízes se estendem, e o vaso se quebra”⁸¹. Resulta que para esse dramaturgo igualmente danosa seria uma encenação *malfeita*, (isto é, aquela que não atentasse, cuidadosamente, ao texto ou à mecânica teatral) ou uma encenação *bem-feita* (aquela que atentasse, com renitência, a esses elementos), já que tais encenações desviariam a atenção do espectador *para os olhos*. O que aqui está em pauta não é outra coisa senão a percepção goethiana de que em Shakespeare não há propriamente espectadores, mas *ouvintes*: “Não há prazer maior e mais puro do que, de olhos fechados, acompanhar uma peça de Shakespeare sendo não declamada, mas recitada com uma voz segura e natural”⁸². A metáfora goethiana do carvalho plantado em vaso que, no entanto, não poderá suportá-lo é retomada por Hegel, em um momento relevante para a nossa discussão. Momento em que o filósofo está discutindo a

⁷⁷ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 288.

⁷⁸ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 288-9.

⁷⁹ GOETHE. *Escritos sobre Literatura*, p. 56.

⁸⁰ SÜSSEKIND. *Shakespeare o gênio original*, p. 108.

⁸¹ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 244.

⁸² GOETHE. *Escritos sobre Literatura*, p. 38.

“ausência de atividade”⁸³ em *Hamlet*. Interessa-nos observar essa questão sob dois aspectos. Em primeiro lugar, ainda que Hegel, em seus *Cursos de Estética*, sustente a importância da representação teatral para a poesia dramática (já que o elemento sensível de que dispõe não diz respeito apenas à voz, mas a todo o corpo do ator – e Hegel defende isso a “ponto de sugerir que nenhuma peça teatral deveria ser impressa”⁸⁴, conforme indica Roberto Machado), ainda que pareça discordar de Goethe, portanto, quando este afirma, quanto às peças do dramaturgo inglês, que “o prazer maior” está em ouvi-la sendo recitada, fato é que ao citar a metáfora goethiana, Hegel, assim como Goethe, parece encontrar em *Hamlet*, em seu caráter, aquilo que excede a forma na qual foi “moldurado”. Em segundo lugar, considerando-se que a “estética hegeliana é história, no sentido de que a verdade só pode se conceber através de um percurso gradual em que cada momento ultrapassa e integra o momento anterior”⁸⁵, é a ultrapassagem da cena teatral que *Hamlet* – ou sua “ausência de atividade” – parece engendrar, dialeticamente.

Eis aí o caminho aberto para o despontamento do romance como gênero que brota do interior da poesia dramática: arrebatando o “vaso”, a forma, que o encerrava. Acrescente-se a isso o fato de que uma poética, com suas regras e decoro, não fazia mais sentido em um mundo pós Revolução Francesa. O drama, ligado à noção de destino “que impele os homens sem a intervenção destes”⁸⁶ perde seu poder de representar o caráter; ao passo que o romance conduzido pelo “livre jogo do acaso”⁸⁷ traz em seu bojo a expressão da subjetividade burguesa.

Ademais, pouco depois da estreia de *Hamlet* e mesmo sem ter passado muito tempo de sua famosa carta ao cunhado, na qual se decide, veementemente, pelo mundo do teatro, Meister abandona os palcos. Sua carreira como ator, em uma companhia profissional, limita-se a um papel. Após uma série de peripécias que envolve, sobretudo, o incêndio do teatro onde realizara as encenações, ele reaparecerá já no Livro VII em companhia dos membros da Sociedade da Torre. De modo que o “teatro transforma-se, pois, num mero momento do todo”⁸⁸ – é, portanto, *passagem* e não *lugar*. É junto a essa Sociedade – e não junto à trupe teatral – que Wilhelm experimentará, enfim, o desenvolver-se “junto e graças a outros homens” segundo as

⁸³ HEGEL. *Cursos de Estética I*, p. 237.

⁸⁴ MACHADO. O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche, p. 126.

⁸⁵ MACHADO. O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche, p. 114.

⁸⁶ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 301.

⁸⁷ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 301.

⁸⁸ LUKÁCS, G. Posfácio à edição de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* aqui utilizada, p. 583.

considerações de Lukács, já pontuadas. É, por exemplo, junto a essa Sociedade que se dá o encontro de Meister com Félix, o filho cuja existência, até então, ignorava. O momento em que a criança corre pelo jardim parece revelador de uma nova sabedoria, ou seja, de uma educação para a vida:

Félix havia corrido para o jardim, e Wilhelm o seguia arrebatado; a esplendorosa manhã revelava cada objeto sob novo encanto. Félix era novato no livre e magnífico mundo, e seu pai não conhecia muito mais os objetos pelos quais o pequeno lhe perguntava repetida e incansavelmente. Foram reunir-se, por fim, ao jardineiro, que teve de lhes relatar com todos os pormenores o nome de muitas plantas e sua utilidade. Wilhelm via a natureza por novo órgão, e a curiosidade, a ânsia de saber da criança faziam-no sentir somente agora que débil interesse tivera pelas coisas exteriores a ele e quão pouco conhecimento tinha delas. Naquele dia, o mais feliz de sua vida, parecia também começar sua própria formação; sentia a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar⁸⁹.

Para Meister, trata-se de perceber os objetos, de aprender junto a seu filho os nomes das coisas, de enxergar a vida sem os ofuscamentos produzidos pelas luzes do teatro. O jardim aparece aqui como o lugar onde Meister experimenta o “dia mais feliz de sua vida”. É onde o jardineiro ensina o nome das plantas e sua utilidade. É também o lugar onde o herói percebe *iniciar* sua “própria formação” a partir da necessidade de instruir o filho. Dos revezes do teatro ao *arranjo* da vida; das discussões infrutíferas com o conde acerca da liberdade criadora do artista à utilidade das plantas; da embriaguez que acompanhara a manhã seguinte após a encenação de *Hamlet* à “esplendorosa manhã [que] revelava cada objeto sob novo encanto”.

REFERÊNCIAS

GOETHE, Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto; Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; Posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Escritos sobre Literatura*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

⁸⁹ GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 475.

- HEGEL, Friedrich. *Cursos de Estética I*. Trad. e notas Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; consult. Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 1999.
- LESSING, Gotthold. A “Dramaturgia de Hamburgo” In: *De teatro e Literatura*. Trad. J. Guinsburg; introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- _____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota; Introdução de Judith Butler. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MATOS, Luís Fernando de. “O colosso informe”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 de novembro de 1996.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- TOLLE, Oliver. “Ideia sensível e imagem pictórica: a articulação dos gêneros artísticos na estética alemã”. *Dois Pontos* (UFPR), v. 11, p. 67-78, 2014.
- WERLE, Marco Aurélio. “Teatro, formación y vida en el Wilhelm Meister de Goethe”. *Estudios de Filosofia* (Medellin), v. 47, p. 107-119, 2013.
- _____. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- _____. “A dimensão filosófica do *Meister* de Goethe e do *Gato Murr* de Hoffmann”. *Discurso*, v.47, p. 283-306, 2017.