

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

O Meister de Goethe entre a educação estética, a *Bildung* e a
Crítica.

André Alves de Carvalho

Orientação: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

São Paulo
2021

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

O Meister de Goethe entre a educação estética, a *Bildung* e a
Crítica.

André Alves de Carvalho

Dissertação apresentada
como pré-requisito ao título de
mestre em filosofia
FFLCH/USP

Orientação: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

São Paulo

2021

RESUMO

Esta dissertação tem o intuito de explicitar e analisar o modo pelo qual os gêneros poéticos e literários foram teorizados pelo pensamento estético do chamado Romantismo de Jena e Classicismo de Weimar, relacionando-os à uma teoria da Crítica de Arte, e sobretudo com a ideia de *Bildung*, tal qual exposta no romance de Goethe, “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.” Através disso, reconstruiremos o percurso de formação individual do próprio Goethe, desde os anos de juventude até sua frutífera relação com o filósofo Friedrich Schiller, com isso, esperamos encontrar os liames filosóficos que se relacionam com a construção literária de Goethe, bem como com as reflexões históricas, políticas e sociais da virada do século XVIII para o XIX, e seus acontecimentos revolucionários.

Palavras Chave: Bildungsroman; Goethezeit; Classicismo de Weimar; Romantismo de Jena.

Abstract

This dissertation aims to explain and analyze the way in which the poetic and literary genres were theorized by the aesthetic thought of the so-called Jena Romanticism and Weimar Classicism, relating them to a theory of Art Criticism, and above all with the idea of Bildung, as exposed in Goethe's novel, "Wilhelm Meister's Apprenticeship." Through this, we will reconstruct Goethe's own formation path, from the youth years to his fruitful relationship with the philosopher Friedrich Schiller. With that, we hope to find the philosophical links that relate to Goethe's literary construction, as well as historical, political and social reflections from the turn of the 18th to the 19th century, and their revolutionary events.

Key Words: Bildungsroman; Goethezeit; Weimar Classicism; Jena Romanticism.

Índice

Introdução	p.6
Capítulo 1	p.16
Capítulo 2	p 42
Capítulo 3	p.77
Conclusão	p.100
Referências Bibliográficas	p. 101

Introdução

“O Wilhelm Meister de Goethe é o mais significativo produto de transição da literatura romanesca entre os séculos XVIII e XIX.”¹ É com esta frase direta e sem meias palavras que o crítico Georg Lukács inicia seu texto sobre o romance de formação de Goethe. O termo “Romance de formação” é talvez a melhor tradução possível para o original alemão *Bildungsroman*, gênero que para muitos foi inaugurado e teve seu ápice com este livro de Goethe, publicado em 1795/96 e que possui a particularidade de nos apresentar, conforme a definição corrente entre os críticos e teóricos da literatura², o desenvolvimento moral e estético da personagem a partir de uma perspectiva secular, relacionando o mundo da vida com a arte e explorando suas tensões. Em que pese ser uma máxima muito usada e difundida³, *Vita brevis, ars longa*, esse famoso adágio hipocrático e verso do poeta romano Sêneca, talvez seja a síntese da proposta investigativa que propõe esta dissertação: explorar os modelos de formação (*Bildung*), presentes no interior do romance de Goethe, e que levam às transformações e modificações propostas pelo seu mais célebre interlocutor, Friedrich Schiller, que por sua vez, também nos oferecerá um modelo formativo a partir da proposta de educação estética da humanidade.

1 Lukács in: Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Posfácio, p. 581.

2 Sobre a questão da definição da teoria literária, e acerca das características do gênero do Bildungsroman, ver as explicações de Marcus Mazzari em “Labirintos da aprendizagem”, onde temos um sucinto, porém muito satisfatório histórico do termo Bildungsroman na caracterização de um gênero literário, que teve seu primeiro registro com o pouco conhecido Karl Morgenstern em 1810, mas que iria se tornar corrente apenas em 1870, com a publicação de *A vida de Schleiermacher* (Leben Schleiermachers) do filósofo Wilhelm Dilthey.

Oposições entre Clássico e Romântico, Natureza e História, Ingênuo e Sentimental, todas elas estão subsumidas aos conceitos de arte e de vida na figuração da *Bildung*. Sobre este tema, Diderot – um autor que era muito caro à Goethe⁴ – nos dirá de maneira ilustrativa em seus escritos:

“Não se deve fazer poesia na vida. Os heróis, os amantes romanescos, os grandes patriotas, os magistrados inflexíveis, os apóstolos da religião, os filósofos a qualquer custo, todos esses raros e divinos insensatos fazem poesia na vida, daí a sua infelicidade.⁵”

Sem entrar nos pormenores da reflexão diderotiana sobre a arte poética e sua relação com a vida prosaica, nossa tentativa, apesar da infelicidade apontada, será a de demonstrar a presença destes antagonismos no interior do romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, e de sua fortuna crítica, indicando também os processos de continuidade e de ruptura ocorridos no panorama intelectual e literário da Alemanha, em um período que data do estabelecimento de pensadores como Schiller, Wieland e Herder em Weimar no final do século XVIII, após o retorno de Goethe de suas viagens à Itália, até 1805, ano da morte de Schiller. Neste sentido, teremos um paradigma idealista e de viés classicizante, proposto sobretudo por Friedrich Schiller, que contrapõe poesia ingênua e sentimental, arte antiga e moderna, sendo que a defesa da poesia moderna se dará justamente pelo horizonte ideal fornecido pela arte da Antiguidade clássica (ingênuo), e pelas consequências da investigação filosófica kantiana, a qual esteve filiada, como demonstra a própria obra filosófica schilleriana.

Dado esse recorte e estas oposições, podemos dizer também que é corrente, mesmo por autores de matriz teórica muito diferente, como Auerbach⁶, Behler⁷,

3 Devemos nos lembrar do uso desse aforisma hipocrático em dois momentos completamente distintos da obra de Goethe: o primeiro, na chamada “Carta de Aprendizado” (*Lerhbrief*), tal qual nos é lida por Wilhelm no capítulo 9 do livro VII, onde temos uma série de aforismos, muito deles pares opostos que indicam o percurso de aprendizado do indivíduo. O outro momento, no Fausto I, cumpre a função justamente de criticar a falsa erudição e certo uso rasteiro de uma educação aos moldes humanistas, como exemplifica o verso 558, dito por Wagner, assistente de Fausto. Embora se deva dizer que, nesse caso, há uma certa ironia em jogo, no elogio simplório que Wagner faz do saber pelo saber.

4 Um ótimo caso que exemplifica esta relação entre o autor Alemão e o Francês, é o romance “O sobrinho de Rameau”, e sua peculiar história de publicação, que, apesar da autoria de Diderot, só se deu pela primeira vez em 1805 na Alemanha pelas mãos e letras de Goethe. Um interessante estudo sobre essa “Odisseia literária” se encontra na edição francesa organizada por Jacques Berchtold e Michel Delon, apontando uma certa coautoria involuntária do romance filosófico.

5 Diderot, D. Salon de 1767; Apud Galard, J. “A Beleza do gesto”. Edusp, 2008.

6 E.g. Mimesis

7 Em seu texto “German Romantic Literary Theory, Cambridge University Press 2003

Benjamin⁸ e Lukács⁹, a ideia de uma convergência entre as reflexões estéticas de autores de tendência classicizante (Goethe e Schiller) e aquelas dos autores da primeira fase do Romantismo, como os irmãos Schlegel e Novalis, para nos atermos a apenas alguns nomes críticos aos modelos de formação presentes no romance de Goethe. A ideia nascente de autonomia da obra de arte e o paradigma da Antiguidade clássica como modelo ideal para os artistas e poetas ou mesmo como ponto a ser alcançado através do aperfeiçoamento constante da arte para os românticos, são os fundamentos desta época que seria conhecida e denominada futuramente como *Goethezeit*, dominada sobretudo pelos escritos e debates da intelectualidade alemã e europeia com o autor do Fausto.

O primeiro capítulo da dissertação é dedicado a investigar o que chamamos de período de formação de Goethe, onde nos concentraremos, portanto, em uma investigação sobre o período anterior ao seu estabelecimento definitivo em Weimar, mais precisamente o período das viagens à Itália entre 1786 e 1788. Nosso foco será identificar as influências artísticas e sobretudo filosóficas que possam ter fornecido elementos para a construção da narrativa de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

No segundo capítulo nos ocuparemos da recepção schilleriana do romance de Goethe. Pretendemos primeiramente reconstruir as fundações de um pensamento classicista e idealista de Schiller, — e sua influência sobre Goethe —, a partir da análise da correspondência entre ambos, identificando assim os preceitos teóricos que encontraram vazão ou que foram abandonados durante a redação do Meister em suas duas versões, a definitiva publicada em 1795/96 e também a versão não publicada chamada de *A missão teatral de Wilhem Meister*¹⁰.

No terceiro capítulo da dissertação, articularemos o texto de Schiller *Cartas sobre a educação estética do homem* com os elementos narrativos presentes nos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, levando em consideração a presença de

8 Sobretudo nas obras “Origem do Drama Trágico” e “O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão”

9 Refiro-me principalmente ao texto de “A Teoria do Romance”.

10 A chamada “Missão Teatral” (Wilhelm Meister theatralische Sendung) foi um projeto do jovem Goethe interrompido pelo período das viagens à Itália, sendo posteriormente modificado e incorporado, quando da redação dos *Anos de aprendizado*, como parte de seus cinco primeiros livros, tendo sido seu manuscrito dado como perdido até o ano de 1910. Tal fato constitui uma forte evidência de uma mudança de direcionamento do romance, causada sobretudo sobre o período de formação do próprio Goethe durante 1786 até 1788 na Itália, e da correspondência com Schiller durante os anos de 1794 e 1795, como serão demonstrados em mais pormenores nas seções a seguir desta dissertação.

enunciados filosóficos de acentuada matriz kantiana. Neste capítulo, esperamos poder explicitar as tensões e aproximações dos temas presentes na filosofia de Kant, sobretudo em sua terceira crítica, no projeto de “educação estética” de Schiller e da *Bildung*, tal qual aparece formulada no romance de Goethe.

Nesse sentido, de acordo com Walter Benjamin, em sua agora clássica tese de doutorado - *O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* - a noção de crítica de arte será um tópico bastante explorado pelos autores do círculo de Jena, tendo em vista que tal tópico se fundamenta em uma referência filosófica (ou como Benjamin chama, “gnosiológica”) e em uma referência de caráter objetivo, ou estética. A primeira destas fundamentações é a ideia de “Crítica”, mas no sentido da filosofia de Kant e do pós-kantismo de Fichte, a segunda é o próprio juízo reflexivo estético, quando voltado para a poesia (*Poësie*) e para a composição poética (*Dichtung*) singularmente. Para Benjamin, a noção de crítica de arte no romantismo, não pode ser deduzida da prática, ou seja, das críticas publicadas, mas antes do desenvolvimento teórico delas, como podemos ler:

“O próprio Friedrich Schlegel, porém, correspondeu totalmente ao seu ideal de Crítica apenas naquela recensão do Wilhelm Meister, que é tanto teoria da Crítica quanto crítica do romance goethiano.¹¹”

Esta recensão, referida por Walter Benjamin, é a resenha de 1798, publicada na segunda edição da revista *Athenäum*, com o título “Sobre o Meister de Goethe”. Se este foi único exemplo de correspondência total com o ideal de crítica proposto por Friedrich Schlegel, pode-se dizer que foi uma tarefa relativamente simples, cujo mérito pertence mais ao autor do que ao crítico, tendo em vista a própria colocação de Schlegel, ao afirmar que:

“ (...) afortunadamente, este é justo um daqueles livros que se julgam a si mesmos, poupando assim o crítico [*Kunstrichter*] de qualquer esforço. Ele não apenas julga a si próprio, como também se apresenta a si próprio.¹²”

Todavia, esta resenha de Schlegel tem de ser vista como o texto que irá servir de modelo para a elaboração de uma crítica de arte, e embora se atenha a uma composição singular – o Meister de Goethe – tem de ser compreendida como uma

11 Schlegel “Sobre o Meister de Goethe” p.130

12 Idem. p.133

crítica e uma reflexão sobre a totalidade da arte. Nesse sentido, diz Schlegel no fragmento 44 do *Athenäum*: “Toda resenha filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das resenhas”. Seu objetivo, com esta crítica ao romance de Goethe, consiste em elaborar uma ideia geral de crítica, bem como de poesia e de arte, ou seja, por meio dos elementos presentes na resenha criar uma teoria da atividade de crítica em geral.

Um outro requisito para a crítica é a sua proveniência da arte poética. Para Friedrich Schlegel, como aponta Walter Benjamin, há dois modos de crítica. Aquela que pode ser tomada como a verdadeira crítica, feita pelos “poetas e artistas”, e um outro modo, a característica (*Charakteristiken*). Estes diferentes modos de fazer a crítica ficam latentes no próprio título dado ao livro que os irmãos Schlegel, publicaram com o intuito de coligir suas resenhas, “*Charakteristiken und Kritiken*” A característica seria, então, o destaque dado aos momentos centrais e gerais da obra, encontrando certa sistemática quanto ao tratamento dado aos personagens, a personalidade do herói protagonista, bem como a ordenação e desdobramento do enredo.

Contudo Schlegel, na visão de Benjamin, valoriza e dá destaque para a crítica poética (*poetische Kritik*), pois tanto para ele, bem como para os demais autores românticos, “a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Neste sentido eles fomentaram a crítica poética, superaram [*aufgehoben*] a diferença entre a crítica e a poesia (...)”¹³. Conclui-se disso que a atividade crítica torna-se uma atividade poética, o que denota a grande importância do conceito de crítica no romantismo alemão, tanto no plano teórico quanto produtivo..

O papel da crítica, no *Meister* de Goethe, surge quando da visão que se apresenta da peça *Hamlet* de Shakespeare, no decorrer do romance, mais precisamente nos livros III e IV. “A visão do Hamlet (...) não é tanto crítica quanto alta poesia. E que mais pode surgir senão um poema, quando um poeta como tal contempla e apresenta uma obra de arte poética?”¹⁴. No *Meister* de Goethe, a crítica à tragédia de Shakespeare deixa de ser somente crítica e passa a ser poesia, pois, quando inserida no romance, deixa de “apenas dizer o que a coisa realmente é,

13 Benjamin, 2012. p.78

14 Resenha de Schlegel sobre o *Meister* de Goethe, traduzida na dissertação de Nathália Fujita, p.79.

onde ela está e onde deveria ficar no mundo (...). No *Meister*, o Hamlet de Shakespeare é rerepresentado e “irá se querer mais uma vez figurar o figurado; se completará, rejuvenescerá, remodelará a obra”. Pois este é o papel do artista e do poeta quando da redação da crítica, diametralmente oposta aquela do “Crítico habitual” (*gewöhnliche Kritiker*) que apenas aponta as características gerais da obra.

Logo, poesia e crítica estão ligadas de maneira íntima para Schlegel, que encontra no romance goethiano seu maior exemplo. Lê-se no fragmento 120 do Lyceum: “Aquele que caracterizasse devidamente o Meister de Goethe diria, na verdade, de que será época agora na poesia. No que concerne à crítica poética, não precisaria fazer mais nada”. Devemos portanto, caracterizar o romance como pertencente ao gênero poético, bem como todas as demais artes. Se tomarmos o texto *Conversa sobre a poesia*, compreenderemos esta ideia de Friedrich Schlegel, ao ser “classificado” o romance de Goethe como poesia. Através do chamado “Discurso sobre as épocas da arte poética”, proferido pelo personagem Andrea, identificado como August Schlegel, vemos uma esquematização pela qual a poesia passou através do tempo. As origens na poesia antiga, com a épica de Homero e Hesíodo, e seus desdobramentos na poesia jâmbica, na elegia e na epopeia, bem como nas comédias de Aristófanes e as Sátiras dos romanos. Este povo, por sua vez, não cultivou a poesia, mas desenvolveu apenas a arte retórica e da oratória.

Após grande período de estagnação da poesia, depois do fim da arte romana, podemos dizer que foi “Dante, o sagrado fundador da poesia moderna” que novamente deu ânimo para a atividade poética. A ele se seguiram Petrarca, criador dos sonetos, e Boccaccio, “base sólida para a prosa do romance”. Para August Schlegel, “estes três são o ápice da arte moderna de estilo antigo.” Já um ponto especial na história da poesia foi quando a forma da poesia de Dante foi aplicada ao romance de cavalaria italiano (*romanzo*), de autores como Ariosto e Boyardo. Contudo, como indica August Schlegel, foi com “dois homens tão grandes que todos os outros parecem, diante deles, um séquito meramente complementar, preparatório e explicativo: Cervantes e Shakespeare”.

Voltando ao texto de Schlegel, logo vemos a importância do drama shakespeariano na constituição do romance na modernidade. Na “carta sobre o

romance”, texto integrante de *Conversa sobre a poesia*, Schlegel defende a indiferenciação do drama em relação ao romance, já que, “entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição que, pelo contrário, o drama tratado e tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare, por exemplo, é o verdadeiro fundamento do romance”. O famoso autor inglês é portanto o início do gênero que terá com o *Meister* de Goethe sua forma melhor acabada.

Contudo, apesar de todas essas indicações sobre a poesia romântica e o romance propriamente dito, Schlegel não pretende elaborar uma teoria do romance, posto que: “semelhante teoria do romance teria de ser, ela mesma um romance que reproduzisse fantásticamente cada nota eterna da fantasia e que de novo gerasse o caos do mundo dos cavaleiros andantes”¹⁵. Esta é uma noção de teoria que deveria dominar também uma nova definição da filosofia, “que seria uma teoria no sentido originário da palavra: uma intuição espiritual do objeto com todo o ânimo calmo e sereno, como convém ver o valioso jogo das imagens divinas na alegria festiva.”¹⁶

Agora, no seu talvez mais célebre fragmento, Athenäum 116, Schlegel caracteriza a poesia romântica e seu caráter universal e progressivo, na medida em que afirma a unificação de aparentes opostos por meio da reflexão, e da não distinção dos gêneros poéticos no romantismo, e em uma última instância, a não distinção entre a filosofia e a poesia. Lê-se no fragmento:

“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de artes com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício (...)”¹⁷

O autor, ao propor a unificação entre esses aparentes opostos, aponta as principais características do romance (poesia romântica). É apenas no romance, que estas oposições são reconciliadas. Contudo, como dissemos acima, não é possível

15 Schlegel. “Sobre o Meister de Goethe” p.35.

16 Idem.

17 Schlegel “O dialeto dos Fragmentos” p.164.

estabelecer uma teoria do romance, posto que este permanece em devir, como diz a continuação do fragmento:

“(...) A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal.¹⁸”

Com a análise deste fragmento do Athenäum, procuro então, defender a ideia de que para Schlegel não é mais possível falar em gêneros poéticos, como também fora indicado no texto *Conversa sobre a poesia*. O romantismo e o romance suprimiram, pois, os diferentes gêneros já que: “(...) O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido toda poesia é ou deve ser romântica.”¹⁹

Feitas estas considerações, a respeito da ideia de crítica, de poesia e de gênero, resta-nos agora, demonstrar o papel de exemplaridade exercido pelo *Meister* de Goethe na poesia romântica, vista por Friedrich Schlegel. Vale ressaltar a importância deste romance que, segundo Schlegel, no fragmento 216 do Athenäum, diz: “A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época.” Voltemo-nos então, para a resenha publicada em 1798.

Schlegel, ao salientar o modo de representação do romance de Goethe, declara que no *Meister*, aquilo que primeiramente parece limitado e singular, é, na verdade, sinal da “mutação da natureza humana universal e uma sob todas as mudanças, uma pequena parte do mundo infinito.” e acrescenta: “O grande reside justamente nisso.” Tal crítica parece corroborar àquela exposta em “Conversa sobre a poesia”, onde o personagem Marcus diz que no *Meister* há três qualidades: a individualidade, o “espírito de antiguidade sob envoltórios modernos”, e por fim, a harmonia entre os elementos tipicamente clássicos e românticos.

Deste modo, podemos dizer que estas qualidades estão presentes em maior ou menor grau em cada volume do livro. O primeiro volume, conforme a crítica de

18 Idem, p.165.

19 Idem, Ibidem.

Friedrich Schlegel, se distingue pelo “encanto modesto”, nas recordações da infância feliz do protagonista com o teatro de marionetes, bem como sua relação apaixonada com a atriz de teatro, Marianne e a posterior desilusão amorosa e o respectivo reencantamento com o mundo teatral no reencontro com o casal Melina. Já o segundo volume do romance, é marcado pela sua “beleza fulgurante”, com o primeiro contato com Shakespeare. O terceiro volume, é destacado por Schlegel, devido sua “profunda arte e premeditação”; Enquanto a “grandeza” é a característica fundamental do quarto e último volume, com a morte de Mignon e do Harpista, bem como o derradeiro conhecimento e relacionamento com a sociedade da Torre.

E apesar de romper com os ideais clássicos de unidade e conexão, propostos pelo drama francês, e mais remotamente pela poética de Aristóteles, na apresentação do último volume do romance, Schlegel pode dizer: “Agora vemos, claramente que ela não deve compreender simplesmente aquilo que nós chamávamos de teatro ou poesia, mas antes o grande espetáculo da própria humanidade e a arte de todas as artes, a arte de viver.”²⁰

Ou seja, “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, não é um romance teatral, como a princípio poderia indicar sua primeira versão, chamada “A missão teatral” (theatralische Sendung). Neste romance, através de situações singulares e tipos individuais, espera-se alcançar um significado geral e universal. Talvez deste aspecto parta a prescrição do fragmento 111 do Athenäum, de que “os ensinamentos que um romance pretende dar, tem de ser tais que só se deixem comunicar no todo, mas não demonstrar isoladamente nem esgotar por desmembramento.”

Portanto, a obra de Goethe conseguiu abarcar os anseios que os teóricos do primeiro romantismo alemão puderam projetar. A publicação do Meister permitiu que seu ideal de crítica de arte, de poesia única, e de indistinção de todos os gêneros poéticos, pudessem ser conferidos na prática, na letra viva do texto. No último texto de “Conversa sobre a poesia”, intitulado “Ensaio sobre as diferenças de estilo entre as obras juvenis e tardias de Goethe”, o personagem Marcus, que corresponde a Ludwig Tieck, elenca uma série de qualidades nas diferentes obras de Goethe: o “ideal” de “Ifigênia” ou de “Torquato Tasso”, a forma bela de “Hermann e Dorotéia” e o entusiasmo do “Fausto”. Mas diz Marcus (Tieck): “No que tange a mim, o Meister

20 Schlegel “Sobre o Meister de Goethe” p.137.

permanece a mais compreensível suma para abranger, com os olhos, toda a extensão desta diversidade como que reunida, unificada em um ponto central.²¹ Talvez então, aquela teoria do romance, que devia ser o romance ele mesmo, preconizada por Friedrich Schlegel, seja este romance de Goethe, “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”. Deste modo o primeiro romantismo alemão, na figura de Friedrich Schlegel, não somente considerou em sua teoria da arte, o romance como a forma melhor acabada da reflexão na poesia, como também identificou nele a melhor e mais extraordinária confirmação desta teoria, ao passo que o inseriu numa conexão mais vasta e imediata com a sua concepção fundamental de arte.

21 Schlegel, “Conversa sobre a poesia”. p.48

Primeiro capítulo Goethe e a formação filosófica

1.1 A vida [ou a obra]

“Si j’avois le malheur d’être né prince...”
(Jean-Jacques Rousseau)

Walter Benjamin, em um dos seus ensaios dedicados a obra de Goethe, irá nos dizer sobre a ocasião do nascimento do autor do Meister, que este nasceu em 28 de agosto de 1749 em Frankfurt, cidade que na época não ultrapassava 30 mil habitantes, sendo que a maior cidade do Império Alemão nesta época era Berlim, que contava com cerca de 126 mil habitantes, enquanto Paris e Londres já ultrapassavam as 500 mil almas (Cf. BENJAMIN, *Escritos sobre Goethe*, 2009). Este é portanto o cenário relativamente pacato em que se dá a formação da primeira infância e juventude de Goethe, distante dos acontecimentos pré-revolucionários que só se tornaram possíveis graças ao ambiente urbano, e conseqüentemente de influência burguesa, tal como se configurava em meados do século XVIII.

A educação formal Goethiana, que de início foi de responsabilidade de seu pai, e logo em seguida teve a influência de tutores particulares, incentivou o contato com a literatura ainda na infância, seja pelas lições de línguas modernas e clássicas, seja por meio das histórias contadas por sua mãe e da leitura da Bíblia, além é claro, pelo fato de poder contar com uma ampla biblioteca da família, a qual, após a reforma da casa onde morava, continha mais de 2 mil volumes, como podemos constatar pelo testemunho de Goethe em *Poesia e Verdade*:

Começou-se por colocar no gabinete de estudos do meu pai uma edição completa dos autores latinos, dos autores que se ocupavam de antiguidades romanas e de jurisprudência, o Tasso e outros poetas italianos, descrições de viagens, dicionários e outros livros que meu pai queria ter sob a mão (GOETHE, 1948a, p. 42).

Esse mesmo gabinete paterno também abrigava várias obras de arte, desde peças adquiridas ainda pelo avô, até novidades adquiridas pelo pai, cujo destaque, para o próprio Goethe eram as “vistas” de Roma, como ele bem aponta, relacionando tal fato aos hábitos paternos, e sua “grande predileção por tudo o que se referia à Itália, e empregava uma parte de seu tempo a compor e a rever a relação da viagem que fizera àquele país” (1948a, p. 34). Não será estranho, portanto, afirmar que tal predileção foi certamente uma herança passada de pai para filho, como poderemos testemunhar com o posterior período de peregrinação italiana realizada por Goethe em 1786.

Em relação às demais artes com as quais Goethe teve contato e sua origem familiar destacamos aqui o teatro. Com cerca de quatro anos, ganhou um teatro de marionetes da sua avó paterna, o que o instigou para tal arte. Como nos trás esse trecho de suas memórias:

“A boa avó se tinha limitado primeiro a nos mostrar este pequeno teatro com seus mudos personagens, depois acabou por abandoná-lo a nossa inteligência, a fim de que lhe pudéssemos dar vida dramática. Este dom se tornou para mim tão mais caro quanto foi o último que recebemos dela.” (GOETHE, Poesia e Verdade 1948a, p. 33).

Tal trecho pode ser cotejado com aquele do Livro I do Meister, onde vemos um claro paralelismo entre a vida e a obra do escritor, que emprega fatos biográficos próprios na construção da personagem Wilhelm Meister:

“Quantas vezes me pego censurando aquele maldito teatro de marionetes, presente que lhes dei no Natal de doze anos atrás, e que lhes despertou o gosto pelo teatro. - Não amaldiçoe o teatro de marionetes nem se arrependa de seu amor e seus cuidados! Aqueles foram os primeiros momentos felizes que desfrutei na nova casa vazia; ainda os trago na memória;” (Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, p.30)

Esta relação íntima com o teatro foi reforçada pelos hábitos familiares em relação ao ambiente teatral da época, principalmente com a comediografia francesa e as peças de Rousseau. O filósofo de Genebra tornou-se assunto corrente para Goethe em sua infância, quando, por volta dos dez anos de idade, sua cidade foi ocupada militarmente pelos franceses e sua casa utilizada pelo comandante do exército francês na região, o Conde de Thoranc, um amante da pintura, poesia e do teatro. A ocupação trouxe para a cidade ainda mais representações de peças

francesas, incluindo algumas peças de Rousseau²², que marcou de forma decisiva o gosto teatral de Goethe durante sua primeira infância e juventude

A influência familiar, e mais destacadamente a pressão paterna faz com que Goethe se matricule na escola de Direito aos 16 anos, contrariando as inclinações artísticas e o pendão literário demonstrado pelo futuro autor do Meister. Será portanto elaborando o próprio plano de estudos, visando uma formação artística e quase como uma recusa à formação burguesa, que Goethe passa a frequentar paralelamente ao curso de Direito, na universidade em Leipzig, um curso de literatura, o que, através do contato com a nova poesia alemã, permitiu o exercício da prática poética e a expansão de seus conhecimentos dramaturgicos. Outro evento decisivo ocorre por ocasião de uma doença respiratória, que interrompe os anos de estudo em Leipzig e obriga Goethe a retornar para o ambiente familiar e buscar o repouso. Datam dessa época as primeiras especulações goethianas em relação ao âmbito das ciências naturais, bem como leituras sobre filosofia grega²³, teatro shakespeariano²⁴ e também os escritos pedagógicos e confessionais de Rousseau²⁵.

22 Neste aspecto vale lembrar que em Frankfurt, como nos traz Goethe em Poesia e Verdade “As tragédias eram raramente encenadas” ficando restritas a algumas peças de Racine, ao passo que as comédias de Destouches, Marivaux e La Chaussée bem como as operetas de Rousseau eram presenças constantes nos palcos. Será apenas a partir de 1760 que a então mais recente dramaturgia francesa será introduzida na Alemanha, com a tradução de Lessing dos textos teatrais de Diderot, sob a coletânea de título “Das Theater des Herrn Diderot”.

23 É notável a ligação de Goethe com os estoicos: “quanto aos estoicos, desde a minha infância sentia-me atraído para eles; aprendendo a conhecê-los mais de perto, fiz a aquisição de um Epiteto, que me pus a estudar com ardor” (GOETHE, 1948a, p.143). É justamente durante o período de sua doença, nos anos que sucederam seu período em Leipzig, que coincidiram com uma leitura mais demorada dos autores estoicos e sua relação com determinadas vertentes do cristianismo: “este estado de sofrimentos perpétuos contra o qual me procurava enrijecer para evitar os tormentos da impaciência, aumentou a meus olhos os méritos das virtudes estoicas que eu tinha ouvido exaltar e que o cristianismo nos recomenda sob o título de resignação” (GOETHE, 1948a, p.47). Tais leituras o levaram a encontrar-se também nos escritos pietistas, de forma que mais tarde, “influenciado, sem dúvida, por esses exemplos, tive a ideia de me aproximar de Deus a meu modo” (Idem, p. 50) e foram responsáveis, em alguma medida, por fornecer subsídios para o sétimo livro do Meister, denominado “Confissões de uma bela alma”.

24 Trataremos da relação entre Goethe e Shakespeare mais adiante, sobretudo no que diz respeito à relação entre o Hamlet e o Meister. No entanto, devo mencionar aqui a complicada recepção das obras do bardo inglês em uma Alemanha de forte influência do classicismo francês. Foi Wieland o primeiro a propor uma tradução das obras completas do dramaturgo Inglês nos anos de 1775 até 1782. Goethe mesmo nos traz alguns exemplos do modo como o teatro Elizabethano era apreciado pela crítica alemã da época, Friedrich Nicolai escreve no primeiro número da revista “Biblioteca Nacional Alemã”: “De pleno direito, um homem como Shakespeare não deveria nem mesmo ser traduzido”. Também devemos indicar aqui as célebres defesas das qualidades do teatro shakespeariano em relação ao teatro de Racine e Corneille, presentes na Dramaturgia de Hamburgo de Lessing.

25 As obras de Rousseau citadas por Goethe não nos permitem afirmar com clareza, mas certamente é possível estabelecer paralelismos na chamada obra autobiográfica de Rousseau (ou confessional, para ficarmos com a expressão de Cassirer) e os textos autobiográficos de Goethe (Poesia e Verdade, Viagem à Itália). Também é

Assim, por volta de 1770, já reestabelecido de sua longa doença, é decidido que não retornaria para Leipzig²⁶, mas concluiria seu curso de Direito em Estrasburgo, cidade fronteira com a França, e talvez justamente por esse motivo, com maior permeabilidade das ideias pré-revolucionárias e iluministas que já surgiam em território Francês, mesmo no início dos anos de 1770. Sobre o ambiente revolucionário e suas manifestações em território alemão, em comparação ao francês, nos diz Benjamin (2009, p. 125-126):

“(...) a debilidade fatal desse movimento revolucionário especificamente alemão não permitiu que ele se conciliasse com as primeiras palavras de ordem da emancipação burguesa, ou seja, do Esclarecimento [*Aufklärung*]. A massa burguesa, os “esclarecidos” pela filosofia das luzes permaneciam irremediavelmente divorciados de sua vanguarda. Os revolucionários alemães não eram esclarecidos, os ilustrados alemães não eram revolucionários. (...) Goethe assimilou mais tarde o lado negativo dos dois movimentos: com o iluminismo colocava-se contra a revolução, com o movimento Tempestade e Ímpeto, contra o Estado. (...) Goethe nunca esteve tão distante da compreensão do espírito francês quanto em seis tempos de Estrasburgo.”

Goethe participou ativamente desse “rescaldo” do movimento Iluminista durante seus anos em Estrasburgo, ainda que em definições correntes da história da literatura, seja impreciso colocar o autor do *Meister* entre os representantes das luzes alemãs. Mas é justamente por defender a plena realização do indivíduo, com seu desenvolvimento completo através das artes e da ciência, buscando sempre o modelo de ser humano que fosse o mais adequado ao seu tempo, que podemos atribuir a Goethe, a articulação de temas de herança manifesta dos pensadores da

famosa a atribuição da origem do termo Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*), a uma interpretação que o escritor Klinger fez da proposta Rousseauísta do Estado de Natureza, bem como da sua proposta pedagógica exposta no *Emílio*. Dirá Cassirer “O *Sturm und Drang* viu em Rousseau seu preceptor e mentor. Essa geração o considerou precursor do ‘novo evangelho da natureza’, também, como o pensador que tinha redescoberto a força originária do sentimento e da paixão, liberando-os de toda a coerção, dos limites dos sistemas e da racionalidade” (Cassirer, p 172)

26 Lembramos aqui da presença da cidade de Leipzig nos acontecimentos descritos na *Taberna de Auerbach*, local frequentado pelo estudante Goethe, na primeira parte do *Fausto*, onde autor incorpora e faz alusões dos acontecimentos revolucionários franceses na dinâmica do “pequeno mundo” em Leipzig. Sobre as razões da mudança para Estrasburgo, parte pode ser explicada pelo próprio Goethe em *Poesia e Verdade*: “(..) em Estrasburgo as coisas não funcionavam como nas universidades alemãs, onde se formam juristas no sentido mais amplo e acadêmico do termo. Por conta da relação com a França, tudo em Estrasburgo tinha uma orientação mais prática, mais ao gosto dos franceses, que primam em se ater aos fatos. Ensinavam-se alguns princípios gerais e certos conhecimentos básicos, mas tratavam de abreviar essa etapa tanto quanto possível, limitando-a ao que julgavam ser o estritamente necessário.

Aufklärung. Seu pendão Romântico (mas não no sentido do dito “Romantismo de Jena”, surgido algumas décadas depois) aparece quando, diante da percepção do esvaziamento do indivíduo gerado por esta nova ordem social burguesa, busca em certos momentos de suas obras²⁷ destacar o papel do indivíduo na construção de uma sociedade ideal, de plena justiça, liberdade.

Nesse contexto, Goethe desponta como principal expoente do *Sturm und Drang* e, segundo a interpretação de Benjamin, a primeira obra lançada pelo escritor, a já mencionada peça *Götz von Berlichingen*, de 1772, expressava as divisões da burguesia e nobreza alemã naquela época: as cidades e as cortes representam o racionalismo sem espírito, enquanto o líder da revolta dos camponeses, o cavaleiro que dá nome à peça, representaria os princípios do *Sturm und Drang* na tenacidade de sua rebeldia (Cf. BENJAMIN, 2009, pp. 128,129).

O *Sturm und Drang* se desenvolveu sobretudo no campo do teatro, com as peças que construíram a base para o surgimento de uma dramaturgia nacional

27 Em relação a este retrato de uma nova ordem social é preciso destacar aqui a individualidade e sentimentalismo (expressão que uso propositalmente, com fins de comparação ao período literário da *Empfindsamkeit*) presente em “Os sofrimentos do jovem Werther”, mas sobretudo o drama histórico *Gotz von Berlichingen* que, como aponta Werle (2000), talvez seja obra de maior exemplaridade dos temas que preocupavam os autores do pré-romantismo alemão, (ou *Sturm und Drang*, se quisermos ser mais precisos): “Essas tendências no pensamento alemão da época podem ser averiguadas de modo exemplar dando-se uma olhada no drama *Götz von Berlichingen*, de Goethe. O personagem central é o próprio Götz, um cavaleiro da baixa Idade Média que luta ao lado dos camponeses pela liberdade destes. Todo o drama está centrado nele, ele que é o herói virtuoso e fiel ao rei, mas opositor dos príncipes que exploram o povo. A estrutura das cenas não segue a lei da unidade de Aristóteles, a qual era muito enfatizada pelo classicismo francês, pois estão todas amarradas pelo caráter do herói, e as inúmeras cenas paralelas sempre a ele devem ser referidas. Tal é o caso, por exemplo, daquelas que retratam a infeliz relação amorosa entre Weislingen, também cavaleiro, inicialmente amigo de Götz, depois inimigo, e a irmã deste, Maria.⁷ Essa trama não tem uma relação direta, em termos da ação principal, com o conflito básico da peça, que é o de Adelheid, representante dos príncipes, com Götz, representante do povo. Do mesmo modo, as cenas que envolvem o triângulo amoroso entre Adelheid, Franz e Weislingen, no ambiente da corte, são bastante independentes, em termos do todo da unidade de ação. Essa estrutura dramática é certamente copiada dos dramas shakespearianos, que também enfatizam o caráter do herói e não seguem o modelo preconizado pelo classicismo francês. A presença de um drama não tão fechado aponta também para uma nova valorização ou, se quisermos, para uma relativização do gênero. Aos poucos começa-se a não mais ver os antigos unicamente por meio do drama, mas por outros gêneros, como a épica, por exemplo, e daí a possibilidade da emergência de Homero. A própria referência a Shakespeare não tem em vista homenagear a tragédia, o gênero enquanto tal. Poderíamos mesmo dizer que o Götz é um drama que incorpora elementos épicos, embora sua extensão não seja longa, já que segue o modelo das tragédias modernas de cinco atos. No entanto, certas situações são perfeitamente épicas, como os diferentes confrontos bélicos. Essas cenas de violência e de exageros físicos (o próprio Götz é uma figura até certo ponto grotesca, evidenciada por sua “mão de ferro” — o título completo da peça é *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*) mostram também a intenção de ressaltar caracteres e situações naturais. E aqui está a presença de Rousseau: é preciso refletir a sociedade tal como ela é naturalmente (Götz e os camponeses) e é preciso mostrá-la agindo do modo o mais natural possível (cenas fortes, em que há decapitações e mortes sangrentas), em contraste com o artificialismo da vida da corte. Tudo isso indica uma produção de gênio, alguém que não se submete às regras, mas as subverte.

alemã, e como dito anteriormente, contestando a influência e a autoridade do classicismo francês, cujo modelo dominou a cena cultural da primeira metade do século XVIII. O *Götz von Berlichingen* não segue esse modelo da dramaturgia de Corneille e de Racine, e sim a influência dos dramas históricos shakespearianos. Por isso mesmo, num texto de louvor a Shakespeare escrito em 1771, “Discurso para o dia de Shakespeare”, quando trabalhava em sua primeira peça, Goethe afirma: “Quanto ao teatro grego, que os franceses tomavam como modelo, segundo suas qualidades internas e externas, era mais fácil que um marquês pudesse imitar Alcibíades do que seria possível a Corneille seguir Sófocles.” (GOETHE, *Schriften zur Literatur* p. 27). Muitos anos depois, em suas memórias, ao falar das tendências seguidas por sua geração na juventude, ele faria um balanço daquele momento inicial do *Sturm und Drang* e da contestação do modelo cultural que imperava até então:

Fomos de repente libertados e desembaraçados do espírito francês. A maneira de viver dos 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 [...] à natureza inculta, se uma outra influência não nos tivesse há muito tempo preparado para concepções filosóficas e prazeres intelectuais mais elevados, mais livres. (GOETHE, *Poesia e verdade*, p. 377).

Voltamos a destacar aqui, a necessidade de se fazer a ressalva sobre a impossibilidade em caracterizar Goethe — mesmo suas obras inseridas no contexto do movimento *Sturm und Drang* — como textos de índole revolucionária nem tampouco libelos anti-iluministas. A coletânea “Do caráter e da arte alemã”, publicada por Herder em 1773 é comumente (e.g Rosenfeld) considerada o texto síntese do movimento do *Sturm und Drang*, e é justamente Herder quem irá ser responsabilizado pela filiação geral deste movimento às tendências revolucionárias da época. Nesta coletânea de ensaios encontramos a síntese das prescrições estéticas dos autores pré-românticos, como o elogio do teatro shakespeariano (cuja origem pode ser observada em Wieland e Lessing), bem como a crítica ao teatro do classicismo francês. Com isso, é perceptível que, mesmo sendo influenciado pelo pensamento de Herder — considerado o mentor do grupo, dado sua diferença de

idade em relação aos demais — Goethe já havia, nesse momento, também constituído um pensamento autônomo em relação aos acontecimentos histórico e políticos²⁸.

1.2 Sansculotismo literário

“A vida não se divide em capítulos, disse Emilio Renzi ao barman naquela tarde”
(Ricardo Piglia)

Um texto já da fase madura de Goethe, escrito mais de 20 anos depois de sua saída de Estrasburgo ainda nos permite identificar suas inquietações políticas presentes desde a fase da Sturm und Drang. A articulação entre o estabelecimento de uma unidade política nacional e suas reverberações na literatura são o objeto do seu texto Literarischer Sansculottismus ["Sansculottismo" literário]. Neste ensaio, o próprio Goethe expressou a opinião durante o que poderíamos chamar por alta fase do "Classicismo de Weimar" (1795) que, na Alemanha, não havia condições sob as quais os autores clássicos pudessem surgir. Como condições do surgimento de um autor nacional clássico, ele afirma:

“Quando, na história de sua nação, ele encontra grandes eventos e suas consequências em uma unidade feliz e importante; se ele não perca força e consistência nos sentimentos de seus compatriotas, em suas profundidades de sentimento e suas ações; [...] quando ele encontra sua nação em um alto grau de cultura, para que sua própria formação se torne fácil para ele; quando vê muitos materiais recolhidos e as tentativas perfeitas ou imperfeitas de seus predecessores e tantas circunstâncias externas e internas que ele não precisa pagar por um grande aprendizado, que nos melhores anos de sua vida ele negligencie ou organize um ótimo trabalho.”

28 É célebre, embora imprecisa a frase onde Goethe diz preferir a mais cruel tirania do que a mais terrível desordem. Sobre este tema devemos nos lembrar daquilo que o autor do Meister diz a Eckermann em 4 de janeiro de 1824: “É verdade, nunca pude ser um adepto da Revolução francesa; pois os seus horrores estavam muito próximos de mim e indignavam-me diariamente e mesmo a cada hora, enquanto suas consequências benéficas ainda não podiam ser vislumbradas então. [...] Mas tampouco fui eu um adepto da arbitrariedade autoritária. Estava também inteiramente convencido de que uma grande revolução jamais é culpa do povo, mas sim do governo. [...] Uma vez, porém, que eu odiava as revoluções, chamaram-me de adepto do que está constituído. Mas esse é um título muito ambivalente, que eu não admito. Se tudo o que está constituído fosse bom, primoroso e justo, eu não teria nada contra; mas como, ao lado de coisas boas, vigora também o ruim, injusto, insuficiente, ser um adepto do constituído com frequência não significa outra coisa senão ser um adepto do obsoleto e do ruim”.

A unidade na execução de uma obra poética, de acordo com Goethe, não depende, portanto, apenas da pessoa do autor, mas também está condicionada pela circunstância externa do contínuo desenvolvimento político e cultural de um país do qual o autor tira o material de sua obra. Os pré-requisitos sociais da produção poética, os autores e, finalmente, o público, devem formar uma comunidade em contato constante, cuja unidade poderá ser observada no trabalho executado. Sob este aspecto, nem a forma dominante “abstrata” de um estado-nação centralista, típica das formulações iluministas do século XVIII, nem a Alemanha, despedaçada em uma multidão de pequenos e médios estados, cada um com seu próprio regramento jurídico e social, ofereceria as condições para a formação de uma obra de arte perfeitamente acabada e completa; pois sem uma capital, como diz Goethe, nenhum lugar na Alemanha poderá vir a ser um centro de formação de vida social, onde os escritores poderiam se reunir e formar-se, compartilhar um sentido e um propósito comum, mesmo que cada um à sua maneira, apesar de já termos visto os exemplos do círculo literário do *Sturm und Drang* em Estrasburgo, ou mesmo o caso da corte esclarecida do duque Carlos Augusto, em Weimar.

Neste mesmo ensaio, Goethe dirá do termo “clássico”: “Quem quer que considere como um dever imperativo, combinar um conceito definitivo com as palavras que ele usa na fala ou na escrita usará os termos 'escritor clássico, trabalho clássico' com muita raridade”. O cuidado de Goethe sobre o uso desse conceito, ou seja, o perigo de veneração a obras e autores prematuros, encontra sua contrapartida em uma carta que Schiller escreveu para Gottfried Körner em 21 de janeiro de 1802, como nos indica Borchmeyer:

“É no caráter alemão que eles consertam tudo, e que eles imediatamente canalizam a arte eterna em um símbolo, como fizeram com a teologia durante a Reforma. É por isso que mesmo as boas obras de arte são prejudiciais para eles, porque eles imediatamente declararam que eles eram santos e eternos, e o artista esforçado é constantemente remetido para isso. Não acreditar religiosamente nestas obras equivale a heresia, uma vez que a arte, além de tudo, é superior para todas as outras atividades humanas.”

Já em uma conversa com Eckermann, em 21 de março de 1830, Goethe manteve: “O conceito de clássico e de poesia romântica que está agora na língua de

todos, e causa assim muitas contendas e estratificações vieram originalmente de mim e de Schiller”. Este par oposto, “Romântico” e “Clássico” já havia sido, de certo modo, desenvolvido no ensaio “Sobre Poesia Ingênua e Sentimental” de Schiller, justamente sob a perspectiva de uma doutrina sobre o gênio (o da antiguidade, ingênuo, e o da modernidade, o poeta sentimental e sua atividade reflexionante). Goethe continuou, ainda sobre a questão: “Os irmãos Schlegel retomaram a ideia e desenvolveram-na ainda mais para que ele tenha se espalhado por todo o mundo e todos falam de classicismo e romantismo, enquanto há cinquenta anos nunca ocorreu a ninguém para fazer isso” (idem).

A afirmação de Goethe de que os irmãos Schlegel deveriam sua tipologia das noções de clássico e romântico (ingênuo e sentimental) de Schiller não está totalmente fora de contexto. É justamente com a sua teoria sobre o ingênuo e sentimental, que Schiller pode estabelecer o terreno para uma estética inteiramente nova, como observa Goethe em outro ponto: “Para o helênico e o romântico e todos os outros sinônimos que se pode inventar, podemos ser reenviados para uma noção, seja real [objetiva] ou ideal [subjetivo] tratando-se de um modo discursivo” (apud Borchmeyer). Friedrich Schlegel escreveu o seu tratado “Über das Studium der griechischen Poesie” (Sobre o estudo da poesia grega) quase exatamente ao mesmo tempo que a pesquisa de Schiller sobre esses dois modelos poéticos da antiguidade clássica e da modernidade foi publicada, sendo que uma primeira parte de “Poesia Ingênua e Sentimental” foi publicada na Revista As horas em 1794 e a última parte em 1796, ao passo que o texto de Schlegel veio a lume em 1795.

Assim, é seguro afirmar a importância deste texto de Schiller e sua influência para os autores do círculo romântico de Jena, a se ver livre da perspectiva da absolutização de poesia grega, e abriu o caminho para uma avaliação positiva da poesia moderna, e sobretudo para o fundamento da teoria romântica sobre a arte, como vemos na Doutrina da Arte, de August Schlegel:

De fundamental importância para a história da arte é o reconhecimento da oposição entre o gosto antigo e o moderno. Discutiu-se muito (particularmente pelos franceses da época de Luís XIV) sobre o privilégio dos antigos ou dos modernos, aliás imaginava-se que eles eram apenas diferentes em grau e não segundo a espécie e que frequentemente apenas autores que se formaram inteiramente segundo a Antiguidade clássica e que procuraram avançar pelo mesmo caminho eram comparados aos antigos. Apenas recentemente

foi estabelecida a afirmação, que encontra ainda muitos opositores, de que as obras que realmente marcaram época na história da poesia moderna, segundo toda sua direção e sua mais essencial aspiração, encontram-se em contraste com as obras da Antiguidade e, contudo, devem ser reconhecidas como excelentes. Designou-se o caráter da poesia antiga com a denominação de “clássico” e a moderna com a denominação de “romântico”; isso muito acertadamente, como mostrarei na sequência do desenvolvimento desses conceitos. É uma grande descoberta para a história da arte o fato de que o que se considerou até agora como a esfera inteira da arte (uma vez que se concedeu uma autoridade ilimitada aos antigos) é apenas uma única metade. A própria Antiguidade clássica pode, desse modo, ser muito mais bem compreendida do que unicamente a partir de si mesma. (Doutrina da arte p.36)

Poesia sentimental e romântica são poesia de reflexão, que permite a unidade da relação entre arte e a natureza, bem como a capacidade para separar e transcender a natureza fechada do mundo de aparências em um processo que nunca pode ser contido. “O poeta sentimental reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta”. (Schiller, poesia ing. e sent. p.62) A teoria de Schiller sobre a poesia sentimental é, nesse sentido, e em última análise, uma defesa de um modelo “anticlássico” em uma teoria da literatura. O fato de localizar Goethe e sua própria literatura em um meio termo dessa oposição entre poesia ingênua e sentimental, reflete o estabelecimento desses autores como paradigmas literários a serem seguidos na modernidade.

Um exemplo desse envolvimento hesitante de Goethe com certo estilo “anticlássico” ocorreu durante a primeira década em Weimar (1775-86), período durante o qual sua produção estética foi ofuscada por seus deveres governamentais em na corte do ducado. Trabalhos iniciados durante sua primeira década em Weimar, especialmente a segunda versão de “Ifigênia em Tauris”, publicada em 1787, indicam claramente a influência dos antigos sob uma estilística moderna. Desde então, tal peça de forte inspiração “grecomaniaca²⁹” contou na Alemanha como o trabalho que melhor encarnaria o modelo do “Classicismo de Weimar”, mesmo que Schiller e o próprio Goethe, não a considerem de caráter

29 Precisamos pontuar aqui, ainda que de maneira excessivamente breve o papel fundamental de Winckelmann na discussão sobre a história da arte antiga no cenário intelectual alemão imediatamente precedente a chamada Goethezeit. Seria um trabalho extenso e que escaparia às intenções desta dissertação apontar as discussões sobre os estudos de Winckelmann que se fizeram presentes em inúmeros autores que vão de Lessing até os românticos de Jena,

particularmente clássico devido ao seu aspecto emocional relacionado a certo sentimentalismo, muito embora se encaixe em alguns preceitos dramáticos próprios dos antigos.

Como podemos concluir, e como nos traz Borchmeyer:

“O gesto de volta à tragédia de Eurípides, a afinidade com Winckelmann e a interpretação da escultura antiga em termos de sua qualidade emocional calma e composição equilibrada, mas também a proximidade formal da tragédia clássica com suas unidades de lugar, tempo e ação - concedido por Goethe - e sua deferência à lei do decoro refletiu em sua elevação do estilo declamatório - todos esses fatores contribuíram para a repetida aplicação do termo clássico a esta peça. Em conexão com este trabalho, como com outras obras de Goethe e Schiller, tal julgamento implica uma conjunção de critérios formais (rejeição do estilo eruptivo do Sturm e Drang), aspectos temáticos (humanização do mito antigo) e objetivos éticos (renúncia)”

Voltando ao breve ensaio de Goethe, *Sansculotismo literário*, vemos que o texto não apenas circunscreve o caráter nacional da literatura, que atua como um local privilegiado de formação ou mesmo de produção de reflexo representativo de uma identidade coletiva nacional, como também articula, ao mesmo tempo, uma definição diferenciada do "alemão" e seu idioma, em oposição ao conceito político vago de nação.

Quando Goethe, a princípio, recusa a busca pelo estabelecimento de um cânon de autores nacionais clássicos, ele na verdade procura trazer com o termo "Sansculottismo literário", a formação de uma literatura nacional alemã clássica, que já possuía há muito, uma definição clara. (cf. PORNSCHLEGEL, 2004, p. 8). A literatura nacional já existia, certamente, na forma de uma "escola invisível", a qual corresponde precisamente àquela de Schiller, ao tratar de poetas ingênuos e sentimentais, mas também a toda uma comunidade intelectual ativa nos mais distintos e plurais territórios de língua alemã.

Portanto a ideia goethiana de "nacional", em oposição àquela proposta pelos sans-culottes da revolução francesa, exclui justamente a concepção de a nação com o império, e sim com "formação cultural" e com a "boa sociedade"³⁰ constituída. É deste modo que a ideia de cultura e a formação do indivíduo na sociedade tornam-se essenciais para a fundamentação da nação, em clara correspondência com às conclusões expostas no final de "Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister" bem

30 Referência a mesma expressão "gute Sozietät" utilizada por Serlo na discussão com Wilhelm sobre a relação entre o teatro e a vida real, quando da produção do Hamlet.

como das premissas das “Cartas sobre a educação estética da humanidade” como veremos mais adiante. (PORN SCHLEGEL, 2004, p. 9).

A polêmica goethiana acerca do "Sansculottismo Literário" torna-se visível para a constituição da ideia de cânon na literatura nacional (PORN SCHLEGEL, 2004, p. 16). A formação do discurso histórico de "literatura" e "nação" como um projeto próprio da burguesia estaria relacionada com sua própria construção de uma identidade como sociedade, pelo intermédio da "língua nacional". Portanto não é mera coincidência quando Goethe introduz esta questão polêmica, e caracteriza o trabalho de poetas alemães como sendo de um "convencimento iluminista". Para Goethe, o papel desempenhado pela literatura será em conjunto a uma definição mais ampla de nação, no qual o próprio conceito de idioma nacional seja formado exemplarmente por textos literários em concordância com seu uso corrente. O próprio Goethe chama esta condição, somada a uma articulação modelo, de "boa escrita". Dessa maneira, com a formação, refinamento e cultivo da língua materna "natural", que emerge como projeção de uma "origem natural", a literatura trabalharia na homogeneização territorial dos diversos dialetos e na concretização de uma "memória coletiva", a partir um repertório afirmativo e unificante de nação, o que em alguma medida seria o prenúncio da ideia mais ampla de Weltliteratur³¹, exposta mais tarde, entre os anos 1827 e 1830, já em sua velhice, após a publicação do Fausto, e como nos registra Eckermann:

“Cada vez mais me convenço (...) de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas de criaturas. (...) Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época.”(31 de janeiro de 1827).

Na volta de uma viagem para a Suíça, pouco tempo depois da publicação do Werther, em 1774, Goethe conheceu o príncipe herdeiro e futuro duque Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, num encontro que mudaria sua vida. Em novembro de 1775, o escritor aceitou o convite do nobre para visitar a corte de Weimar, que acabou se tornando sua morada, desde aquela época, por mais de cinquenta anos. Goethe teve uma participação intensa na vida política e social da corte, como alto

31 “Hoje em dia a literatura nacional não significa grande coisa, está para começar a era da literatura mundial, e todos devem se esforçar para seu advento” Goethe a Eckermann, 21/01/1827” tradução nossa.

funcionário do governo, conselheiro secreto, diretor da companhia de teatro e, durante algum tempo, ministro de Estado. Em suas próprias palavras, já velho, nas conversas registradas por Eckermann (1826), p. 11]:

Onde se encontrará, numa região tão pequena, tanto de notável? Temos também uma biblioteca escolhida e um teatro que não fica atrás, nas coisas fundamentais, dos melhores das outras cidades alemãs. Insisto portanto: fique conosco, e não só por este inverno, escolha Weimar para residência. Partem de lá os caminhos para todos os extremos do mundo. No verão, viaje e veja a pouco e pouco aquilo que deseja observar. Eu há cinquenta anos que lá vivo, e em quantos sítios não tenho estado! - mas volto sempre com prazer.

Assim, se tais preocupações sobre os acontecimentos políticos e suas relações com o ambiente literário e artístico foram motivos de reflexão do Jovem Goethe, durante seus anos em Estrasburgo e persistiram mesmo durante os anos de maturidade do nosso autor, já estabelecido em Weimar. Portanto, é seguro afirmar que a reflexão política, embora não seja o aspecto central dessa sua fase intermediária, não desaparece totalmente durante seus anos de viagem à Itália. Essa viagem, na verdade, era um antigo projeto de seu pai – grande admirador da Itália e de sua cultura³² – Retornou da Itália somente dois anos após, em 1788, decidido a afastar-se de seus encargos junto ao ducado, bem como da política, para dedicar-se mais às questões especulativas e a seus novos projetos literários e científicos.

Para Benjamin, em sua análise da posição política de Goethe, a dedicação às ciências naturais, substituindo os temas sociais de sua produção poética anterior, poderia ser encarada como uma espécie de isolamento dos problemas debatidos nas cidades (BENJAMIN, 2009, p. 154). Nesse caso, também fica indicado o afastamento da ideologia do movimento pré-romântico, num processo do qual a relação com o duque de Weimar e a aceitação do cargo de conselheiro da corte são os primeiros indícios. Para a decepção de muitos dos seus contemporâneos, o autor do *Götz* e do *Werther* abandonava, assim, a defesa de posições contra as convenções aristocráticas. E a inserção definitiva de Goethe na sociedade weimariana, estabelecida formalmente com o título de nobreza recebido em 1782,

32 Como fica claro pelas passagens já citadas de “Poesia e Verdade” onde Goethe descreve as imagens e figuras presentes no escritório paterno, fruto de sua própria viagem.

pode indicar a conclusão desse processo. Mas a estabilidade da situação de Goethe em Weimar não impediu o desenvolvimento do que Benjamin chama, talvez exageradamente, de uma “contrariedade patológica com a Alemanha”, uma certa resistência, “proveniente do mais íntimo de seu ser, contra o clima e a paisagem, contra a história, a política e o caráter do povo.” (BENJAMIN, 2009, p. 138).

Para Goethe, se comparado sobretudo com aquilo que foi dito da Alemanha em seu ensaio *Sansculotimo Literário*, pode-se afirmar uma visão de superioridade do povo italiano em relação aos demais. Em sua obra “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, assim os descreve:

“Os italianos, em geral, têm um sentimento da dignidade da arte mais profundo que os outros povos; todo aquele que se dedica a alguma atividade quer ser chamado artista, mestre e professor, e com essa mania de títulos reconhece no mínimo que não basta aprender de passagem algo pela tradição nem adquirir pela prática uma habilidade qualquer; ao contrário, confessa que cada um deve ser capaz de pensar sobre aquilo que faz, ordenar os princípios e deixar bem claro a si mesmo e aos outros as razões por que se faz isso ou aquilo” (GOETHE, 2006, p. 542).

Tais asseverações sobre o povo italiano, expressas já no último livro do *Meister* são derivadas da experiência goethiana dos dois anos de peregrinação em território Italiano. As motivações que levaram Goethe a empreender essa viagem de dois anos, podem ser compreendidas sob a perspectiva pessoal do autor, sobretudo se considerarmos os dados biográficos que indicam certa insatisfação com a vida política na corte de Weimar, e principalmente as questões afetivas com Charlotte von Stein, que não serão objeto de especulação dessa dissertação, muito embora possamos encontrar sua influência na construção das personagens femininas da literatura goethiana, bem como no seu modelo de formação feminina, tal qual encontramos no sexto livro do *Meister*.

1.3 Os anos de peregrinação italiana

"Viajar é útil, exercita a imaginação.
O resto é desilusão e fadiga.
A viagem é inteiramente imaginária.
Eis a sua força.
Vai da vida para a morte."
(Louis Ferdinand Céline)

As referências de um Goethe anterior à viagem e a um Goethe posterior à viagem são uma constante para os estudiosos da obra goetheana, indicando o período italiano como uma fase intermediária entre o jovem Goethe, ligado aos movimentos *Sturm und Drang* e o Goethe da maturidade. O autor de *Viagem à Itália* crê “ter mudado até os ossos” (GOETHE 1999: 173), e considera o dia em que chegou a Roma como a data de seu “segundo nascimento, ou “um verdadeiro renascimento” (GOETHE 1999: 175) e compara suas concepções de mundo anteriores a “sapatinhos de criança” (GOETHE 1999: 177). No final do primeiro ano da *Viagem*, em 10 de novembro de 1786, Goethe sentencia: “Não estou aqui para gozar a vida a minha maneira; quero dedicar-me às grandes coisas, aprender e formar o espírito antes de chegar aos quarenta anos” (GOETHE 1999: 167). Em 16 de março de 1787 Goethe diz ainda: “[...] mal me reconheço; pareço a mim mesmo uma pessoa totalmente diferente. Ontem, pensei comigo: ‘Ou você era louco antes ou tornou-se agora’” (GOETHE 1999: 247). A *Viagem* narra assim as profundas transformações intelectuais, bem como o aprendizado proporcionado pelo contato direto com as obras de arte em solo italiano, bem como a contemplação dos monumentos do Renascimento e da Antiguidade, mas também a visada e atenção dedicada a natureza em todo seu aspecto. Os anos de viagem na Itália podem ser considerados portanto a experiência viva do autor em direção a realização da própria *Bildung*, traçando paralelos com o tema dessa nossa dissertação.

O lugar ímpar de *Viagem à Itália* no universo dos relatos autobiográficos de grandes autores se deve em grande parte às motivações de sua edição e publicação. O texto de *Viagem à Itália* não é simples diário ou relato de viagem, mas uma espécie de clamor em relação à objetividade e a um modo de operar com as existências que escape à exclusividade da interioridade. Goethe parece querer mostrar seu trajeto de formação na esteira de uma alternativa ao mergulho no eu,

característica central da era moderna. Essa oposição está na gênese e no destino de *Viagem à Itália*, mostrando a possibilidade de uma descrição de formação, individual é verdade, que faz abrir um mundo cuja objetividade se impõe, não permitindo o exagero, o maneirismo e, em última análise, o romantismo. Uma alternativa a um modo de pensar moderno em que “[...] as opiniões sobre os objetos morais se ordenam e se figuram de maneira diferente na alma de cada um que pensa, também cada artista desta espécie irá ver, apreender e imitar o mundo de outra maneira.” (GOETHE, 2005, p. 63).

Como ele mesmo diz a Schiller décadas antes da publicação de *Viagem à Itália*:

“O diário de minha viagem de Weimar até Roma, minhas cartas de lá, o que mais há entre meus papéis, só poderiam ser redigidos por mim (...). Uma vez elaborados para uma composição proposital, tais documentos até que alcançariam algum valor, mas da forma original que se encontram eles são até ingênuos demais.”

Os passos de Goethe durante os dois anos na Itália nos foram legados de modo que o autor pode editar o texto, tendo em vista que a publicação integral da viagem só se deu em três etapas, a primeira de 1816, a segunda em 1817 e a “Segunda visita a Roma” (infelizmente não incluída na edição brasileira) em 1829. Portanto, temos de pensar o texto como algo produzido, algo gerado (e em última análise, até forjado) a partir das fontes da época (como cartas e anotações), mas com um toque criador do autor. Como ele mesmo diz a Schiller décadas antes da publicação de *Viagem à Itália*: O diário de minha viagem de Weimar até Roma, minhas cartas de lá, o que mais há entre meus papéis, só poderiam ser redigidos por mim [...]. Uma vez elaborados para uma composição proposital, tais documentos até que alcançariam algum valor, mas da forma original que se encontram eles são até ingênuos demais. (GOETHE, 1993a, p. 91).

Os documentos passarão pelo crivo do poeta e deles serão suprimidas e incorporadas passagens que justifiquem o que ele quer demonstrar. O livro surge já no período criativo que ficou conhecido como a fase de maturidade do autor, num momento em que o classicismo já não era a voz mais alta na consciência de Goethe. O livro recria as condições e o período que deram à existência de Goethe um novo significado. Adiantando um pouco, nas primeiras passagens de *Viagem à*

Itália, mais precisamente 8 de setembro, ainda na Suíça, podemos ler algo que nos remete a esse e ao modo de pensar de Goethe quando em Weimar na primeira metade dos anos 1780:

Adquiri muitos conhecimentos para minha teoria da criação do mundo, mas nada de muito novo ou inesperado. Tenho também sonhado bastante com o modelo de que venho falando a tanto tempo, mediante o qual gostaria de ilustrar o que se passa em meu íntimo e, no entanto não posso tornar visível a todos na natureza. (GOETHE, 1999, p. 20).

O problema é basicamente esse: as forças da natureza que se fazem sentir não fornecem ou se manifestam no interior do sujeito e não permitem a descrição objetiva do que fora sentido. Há um abismo entre a natureza sublime e infinita que se manifesta no íntimo do poeta e os objetos observáveis enquanto fenômenos simples e isolados. Um abismo que se coloca entre o mundo subjetivo, como aquele que percebe a natureza em todas as suas forças, e o mundo objetivo, aquele do qual apreendemos parcialmente as forças da natureza em suas mais ínfimas manifestações. Esse abismo, que é a origem do movimento de formação de Goethe, terá de ser transposto.

A partida para a Itália, em 1786, foi descrita por Goethe como uma espécie de “fuga”, da qual apenas o duque foi avisado, para viabilizar um plano alimentado desde a infância, mas quase inviável naquele momento em que suas funções administrativas e seu círculo social o prendiam à corte. O descontentamento do escritor com a Alemanha e a profunda identificação com o clima e o ambiente italianos se manifestam, em gradação crescente, nas descrições feitas durante as primeiras etapas do relato de viagem. No Tirol, ao se aproximar da fronteira com a Itália, Goethe declara que, “subindo adiante, para além de Innsbruck, a beleza é cada vez maior, e não há como descrevê-la.” (GOETHE, 1999, p. 19). No entanto, ele a descreve minuciosamente, seja com um olhar de pintor de paisagens, destacando o esplendor das montanhas, seja sob a ótica de um naturalista que teoriza a respeito da formação geológica, do clima e da vegetação.

Numa das descrições pictóricas da primeira etapa da viagem, na região de Brenner, em 8 de setembro de 1786, o autor assume uma posição “entre o Sul e o Norte”, entre o destino da viagem, a Itália, e o ponto de partida, a Alemanha, como

que para estabelecer uma ligação íntima e expressiva do ambiente em torno com a experiência pessoal de viajante:

Pouco a pouco, foi escurecendo cada vez mais; os detalhes perdiam-se e as massas foram se fazendo cada vez maiores e mais magníficas; por fim, quando tudo à minha frente já se movia feito uma pintura profunda e misteriosa, tornei a ver, de súbito, lá no alto, os cumes nevados iluminados pela lua; aguardo agora que a manhã venha clarear este precipício de pedra, esta linha divisória entre o Sul e o Norte na qual me encontro fincado. (GOETHE, 1999, p. 20).

Há também, no relato dessa mesma etapa, no Tirol, vários exemplos da importância que Goethe dava à observação dos fenômenos naturais, voltada para diversos ramos da ciência. No dia 8 de setembro de 1786, ele descreve as características dos Alpes calcários, identificando os tipos de rocha de cada trecho, e conta ter recolhido amostras, como faria depois, em todas as regiões percorridas, para enviar a Weimar as coleções cuidadosamente catalogadas. Os comentários da variação rochosa encontrada perto de Brenner são dignos de um mineralogista experiente: “Recostada em micaxisto de um verde e um cinza escuros e perpassada de quartzo, vi uma rocha calcária branca e compacta, exibindo a mica em sua degradação e aflorando em massas enormes.” (GOETHE, 1999, p. 20).

Em sua longa consideração sobre o clima, Goethe desenvolve ainda o que chama de “estranhas teorias” de um “meteorologista ambulante”, nas quais atribui as alterações atmosféricas a uma atuação velada e secreta das montanhas, em função da força de atração exercida pela massa terrestre em suas grandes elevações (1999, p. 22). Ele acrescenta, além disso, “algumas palavras sobre o reino vegetal”, algo que constituiria um de seus temas científicos prediletos, durante todo o relato da viagem, porque essas observações se inseriam no projeto de escrever uma obra a respeito da origem morfológica das plantas. Há diversos comentários sobre as árvores encontradas ao longo do caminho, como um ácer identificado para a filha de um harpista, ou os primeiros lariços, subindo para Brenner, e o primeiro zimbro, perto de Schönberg. Mais adiante, os novos tipos vegetais observados em território italiano reforçariam a teoria exposta em *A metamorfose das plantas*, de 1790, como registrou o autor em Palermo, no dia 17 de abril de 1787:

As muitas plantas que eu, em geral, só estava acostumado a ver em cubas e vasos, por trás de vidraças a maior parte do ano, encontram-se aqui felizes e viçosas ao ar livre e, cumprindo seu destino em sua plenitude, fazem-se mais compreensíveis a nós. À visão de tantas formas novas e renovadas, voltou-me à mente a velha fantasia de poder, talvez, descobrir aqui, em meio a toda essa variedade, a planta primordial. (GOETHE, 1999, p. 314).

Para completar o escopo das observações científicas do escritor, a aparência e os costumes das pessoas que ele encontra em cada localidade também são investigados. No decorrer da viagem, tanto os campos quanto as cidades da Itália suscitam considerações que tratam não só das características físicas, mas também dos hábitos diversos, analisados em seu contexto como resultados das condições naturais e culturais. Em Nápoles, por exemplo, nas anotações de 28 de maio de 1787, Goethe chega a desenvolver um pequeno estudo das atividades dos cidadãos, a fim de mostrar como era descabida a crítica de muitos europeus do norte que se queixavam do grande número de desocupados (GOETHE, 1999, p. 390). E já no início de sua estada em território italiano, ao descer de Brenner, o escritor observava uma “mudança desagradável nas feições e na cor da pele”, especialmente no caso das mulheres, e atribuía essa mudança à dieta dos habitantes, cuja base era a polenta. As perguntas sobre o assunto a moradores da região e as observações dos diferentes tipos humanos serviram de base para uma comparação entre os costumes do tirolês alemão e do italiano, na qual as características físicas são associadas aos hábitos alimentares e às atividades de homens e mulheres, em cada localidade (GOETHE, 1999, p. 45-46).

A “fuga” de Weimar para realizar aquele plano idealizado havia tantos anos ganha no relato *Viagem à Itália*, aos poucos, o significado de uma libertação pessoal. Um dos trechos mais expressivos é o de 11 de setembro de 1786, quando o autor tinha atravessado a fronteira e, pela primeira vez, entrara no território italiano:

E agora, ao anoitecer, com o vento suave e as montanhas rodeadas por poucas nuvens, mais fixas do que atravessando o céu, o zumbido agudo das cigarras começando a se fazer ouvir logo após o pôr-do-sol, sentimo-nos afinal em casa no mundo, e não qual estivéssemos escondidos ou no exílio. Desfruto de tudo isso como se tivesse nascido e sido criado aqui, e retornasse agora de uma caça à baleia na Groenlândia. Saúdo até mesmo a poeira desta terra. (GOETHE, 1999, p. 31).

O fato de Goethe sentir-se finalmente “em casa no mundo” é reforçado pela curiosa inversão entre sua verdadeira condição, como estrangeiro que visita um local novo, e a sensação exultante em que se expressa o ideal nostálgico do Sul, ligado ao encantamento pela natureza e ao interesse artístico. É com o disfarce de estudante de pintura, discípulo de Adam Friedrich Oeser, de quem fora aluno em Leipzig, que o autor desfruta da bela paisagem; e é como um autêntico seguidor de Johann Joachim Winckelmann que ele saúda até a poeira do território italiano, na qual encontrará os vestígios da Antiguidade. No entanto, só por meio de uma identificação mais profunda de seu espírito, um alemão pode dizer, ao realizar o plano alimentado desde a infância de conhecer um país estrangeiro, que a sensação é de não estar mais “escondido” ou no “exílio”, como se retornasse de uma longa viagem a um território inóspito para o acolhimento de sua “casa”. Ele indica, com isso, o sentimento contraditório que o acompanhava antes da viagem e que Benjamin identificou como sendo aquele “descontentamento patológico” com a Alemanha. Ou seja, considerando-se em casa quando chegava ao território estrangeiro e, diante desse sentimento, referindo-se ao passado em seu próprio país como um exílio, o escritor ressalta não só o seu amor winckelmanniano pela beleza da Itália, mas também a sua necessidade de tomar distância do ambiente e da cultura alemães. Desse modo, é como se o itinerário da viagem e o caminho de aprendizado pessoal, ou de formação espiritual, estivessem em harmonia e aparecessem no relato da viagem com a naturalidade de um movimento preciso, pleno de sentido.

Apesar da intensa dedicação às observações da natureza, o caminho do aprendizado de Goethe na Itália só pode ser entendido, em sua plenitude, a partir das considerações relativas às cidades italianas, como Verona, Veneza e Roma. Há uma mudança no foco da atenção do escritor, quando ele chega, depois de atravessar os Alpes, aos primeiros centros urbanos percorridos em sua jornada. Embora mantenha aquele interesse pelas ciências naturais, especialmente pela botânica, o principal tema do relato passa a ser a arte. O pintor de paisagens que se expressa nas descrições dos Alpes dá lugar ao estudioso de pintura que, em Veneza, estuda os grandes mestres Ticiano e Veronese. Depois de ver os quadros

que têm cenas venezianas como tema, a própria cidade parece oferecer ao observador uma explicação a respeito da luminosidade dessas pinturas. Goethe se refere ao seu “velho dom de ver o mundo com os olhos do pintor cujos quadros acabei de contemplar”, capacidade que suscita a noção de que “os olhos se formam em consonância com os objetos que divisaram desde a infância, e, sendo assim, o pintor veneziano há de ver tudo com maior clareza e limpidez do que os outros homens.” Ele descreve o aprendizado a respeito desse olhar, no qual as informações visuais do lugar se revelam como uma base para a compreensão da arte ali desenvolvida:

Passeando pelas lagunas com o sol a pino, a contemplar os gondoleiros postados nas bordas de suas gôndolas, pairando com leveza em suas roupas coloridas e a remar, vendo-os, pois, desenharem-se no céu azul sobre a superfície clara da água, vi, na realidade, a melhor e mais fresca pintura da escola veneziana. O brilho do sol destacava de maneira ofuscante as cores locais, e as sombras eram tão luminosas que, comparativamente, teriam podido fazer as vezes de luzes. A mesma coisa se podia dizer dos reflexos da água do mar. Tudo isso numa pintura sobrepondo o claro ao claro, de tal modo que, para pôr os pingos nos is, foram necessárias a onda espumante e a luz radiante a iluminá-la. (GOETHE, 1999, p. 102).

Em sua descrição de Veneza com olhos de Veronese e Ticiano, Goethe dá mostras de sua relação com a escola de Oeser e Winckelmann, autores para os quais a interpretação das obras de arte deve ser baseada na investigação das condições específicas de seu surgimento. E essa filiação é ressaltada especialmente depois, em Roma, onde o escritor se dedicou à observação das obras da Antiguidade clássica. Em alguns momentos, Goethe se refere de modo direto a Winckelmann, cujos passos seguia, na capital italiana, lendo cartas do historiador enviadas daquela cidade para amigos alemães. Por exemplo, no dia 13 de dezembro de 1786, ao citar o trecho de uma carta de Winckelmann que fala de Roma como “a escola suprema para o mundo todo”, um lugar que depura e testa o viajante, Goethe considera que o pensamento se “aplica bem” ao seu modo de observar as obras de arte e aprender com elas. Em seguida, ele conclui: “Com certeza, não se tem, se não se está em Roma, a menor ideia de como se é nela

escolado. É preciso renascer, e então as ideias anteriores serão vistas como sapatinhos de criança.” (GOETHE, 1999, p. 177). No mesmo dia, animado com essas conclusões a respeito de sua formação, ele avaliaria aquele ano como o mais importante de sua vida.

Já em 28 de janeiro de 1787, estão registradas duas considerações que permeiam todas as coisas observadas em Roma, e ambas remetem também a Winckelmann, com quem Goethe conta ter aprendido a “separar as épocas, a reconhecer o estilo sempre diverso de que os povos se serviram.” (GOETHE, 1999, p. 198). A primeira consideração, ligada diretamente a esse aprendizado, é a de que, “diante da gigantesca, embora fragmentária riqueza desta cidade, diante de cada objeto de arte, perguntamos pelo tempo que o produziu.” A segunda consideração é quase um comentário da maneira como Winckelmann investigava as esculturas, a partir dos procedimentos específicos dos artistas que, na Grécia antiga, observavam nos ginásios os corpos humanos em movimento e, assim, foram capazes de formar um conceito mais geral do belo como um ideal de perfeição ligado ao divino (Cf. SÜSSEKIND, 2008, p. 67-77). Seguindo seu precursor, Goethe (1999, p. 199) fala em “investigar de que modo procediam aqueles incomparáveis artistas no desenvolvimento, a partir da figura humana, de seu círculo perfeitamente acabado de figuras divinas, no qual não falta um único traço essencial.”

Nas teorias apresentadas por Winckelmann, em suas Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, de 1755, o belo ideal e a imitação dos antigos são as duas noções fundamentais que articulam o estudo do mundo clássico. O historiador da arte define assim no que consiste essa beleza ideal: “Enfim, o traço geral preponderante das obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma calma grandeza, tanto na postura quanto na expressão.” (WINCKELMANN, 1990, p. 142 Apud Galé). A nobre simplicidade, associada à contenção da escultura antiga, se contrapõe ao rebuscamento da arte barroca, da qual Winckelmann era um crítico. Já a calma grandeza diz respeito a uma serenidade mais profunda, que se descobre sob a superfície, como que por trás do posicionamento do corpo e da expressão do rosto. A grandiosidade da arte antiga estaria ligada, portanto, às manifestações da nobreza e da serenidade da alma na simplicidade das formas do corpo e do rosto, ou no contraste entre a tensão corporal

e a expressão facial. Winckelmann usa uma metáfora para ilustrar essa definição: “Assim como a profundidade do mar permanece tranquila, por mais tempestuosa que esteja a superfície, a expressão nas figuras dos gregos mostra, em meio a todas as paixões, uma alma grande e comedida.” (WINCKELMANN, 1990, p. 142). E Goethe parece se referir exatamente a esse trecho, quando recorre à mesma metáfora do mar, para descrever sua estada em Roma, numa anotação do dia 25 de janeiro de 1787:

Torna-se para mim, agora, cada vez mais difícil prestar contas de minha estada em Roma; assim como o mar se faz cada vez mais profundo quanto mais o adentramos, assim acontece comigo na contemplação desta cidade. [...]. Não se pode conhecer o presente sem o auxílio do passado, e a comparação de ambos demanda maior tempo e tranquilidade. (GOETHE, 1999, p. 197).

Para indicar a influência direta desse aprendizado winckelmanniano na obra de Goethe, basta lembrar que a versão definitiva da sua peça *Ifigênia em Táuris* foi escrita na Itália, durante o período de intensas observações da arquitetura e da escultura a que ele alude, em seu relato de viagem. Justamente essa peça, um dos melhores exemplos do classicismo de Goethe, motivou posteriormente a avaliação feita por Schiller, numa das primeiras cartas da longa correspondência entre os dois escritores. Escrita em 23 de agosto de 1794, a carta descreve o curso do espírito de Goethe:

Como nasceu alemão, como seu espírito grego foi lançado na criação nórdica, só lhe restou uma alternativa: ou tornar-se um artista do norte ou dar à sua imaginação, com o auxílio da força do pensamento, aquilo de que a realidade a privou e assim engendrar uma Grécia, por assim dizer a partir do interior e por uma via racional. (GOETHE; SCHILLER, *Companheiros de viagem*, p. 24).

O que Schiller define como a capacidade artística de engendrar uma Grécia por uma via racional concerne à maneira como Goethe retomou e reelaborou o mito de *Ifigênia*, a filha que o rei Agamenon deveria sacrificar, para aplacar os deuses e permitir a partida das naus gregas para guerrear em Troia (SÜSSEKIND, 2007). A parte inicial da versão de Goethe segue os passos do original grego, com a elaboração de dois enredos em paralelo, para chegar ao reencontro dos irmãos.

Mas o final da peça diverge do enredo contado por Eurípides. Na versão grega, há um plano de fuga bem-sucedido, para o qual Ifigênia precisa enganar o rei dos citas, com o argumento de que era necessário lavar a estátua da deusa, maculada pela presença de um assassino, antes de realizar o sacrifício do prisioneiro. Já no ato final da peça de Goethe, a protagonista desiste de seguir o plano, porque não seria capaz de mentir.

Em “Sobre o classicismo da Ifigênia de Goethe”, Adorno comenta: “Ifigênia, obedecendo ao imperativo categórico da Crítica da razão prática, ainda não escrita então, renega seu próprio interesse, que precisava do engano, em nome da liberdade, da autonomia.” (ADORNO, 1974, p. 509). Num gesto de confiança e sinceridade, Ifigênia explica a situação ao rei dos citas e consegue convencê-lo a permitir sua partida em companhia de Orestes. Segundo Adorno, que contesta a compreensão da peça como uma simples imitação do modelo clássico, os gregos e citas retratados por Goethe “pertencem a um estágio da humanidade historicamente determinado.” (ADORNO, 1974, p. 496). A Ifigênia alemã seria, assim, uma espécie de drama civilizatório, no qual os valores do humanismo moderno, iluminista, superam o poder de determinação da realidade pelas forças arcaicas do sacrifício e da violência mítica.

Esse comentário de Adorno define o teor do classicismo que marcou a obra de Goethe, uma retomada do mundo antigo na qual a questão da imitação dos gregos não só se insere numa discussão sobre os parâmetros para a criação artística moderna, como também ocorre segundo uma perspectiva romântica, carregada pela sensibilidade e pela moralidade do século XVIII. O autor da Ifigênia em Táuris tinha consciência disso, com base na avaliação feita por Schiller em cartas e depois no ensaio Poesia ingênua e sentimental, de 1795. Nas conversas registradas por Eckermann, Goethe declara, em março de 1830, que Schiller teria demonstrado naquele ensaio “que eu, contra a minha própria vontade, continuava a ser romântico, e que a minha Ifigênia, por causa do predomínio que nela tem o sentimento, não era de modo algum clássica, ao gosto antigo, como se poderia supor.” (ECKERMANN, p. 240).

Ao retornar a Weimar, em 1788, depois de uma segunda estada em Roma, essa orientação para o classicismo definiria o rumo de toda uma fase da

produção artística e das investigações teóricas de Goethe. Com a colaboração de Schiller e de outros importantes intelectuais da época, ele formularia em Weimar, após seu retorno, uma teoria classicista da arte que se caracteriza pela relação com as ciências naturais. Nas obras literárias que retomam temas clássicos, a começar pela *Ifigênia em Táuris*, ele também procurou se aproximar do ideal clássico de uma relação harmoniosa com a natureza, mas sem copiar o modo de pensar dos antigos. “Engendrar uma Grécia por via racional” pode ser, nesse sentido, uma expressão do ideal do classicismo de Goethe, no qual a busca da máxima objetividade na observação e a profunda admiração pela Antiguidade se combinam, paradoxalmente, com os traços modernos de uma sensibilidade romântica e de um modo de pensar esclarecido. É essa combinação do passado e do presente, do clássico e do romântico, que permeia a formação relatada em *Viagem à Itália*.

1.4 Formação pelo teatro e formação pela sociedade

Se tomarmos a história da publicação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, poderemos ter mais um subsídio para constatar o aspecto duplo pelo qual a ideia de *Bildung* é trabalhada no romance³³. Em um primeiro momento, nos livros I até V, que originalmente formavam a chamada “Missão teatral” podemos encontrar uma narrativa onde a *Bildung* se desenvolve quase que exclusivamente em torno do desenvolvimento individual do protagonista, sobretudo no que diz respeito ao seu relacionamento com o papel formador do mundo teatral. Ao passo que, em uma segunda leitura que inclua os dois últimos livros, é facilmente identificável o deslocamento do aspecto individualista para um panorama mais amplo, onde os dilemas e desventuras, que antes se centravam no indivíduo, passam a ter consequências coletivas e significado social³⁴. Nesta última leitura, que leva em

33 Sobre a questão do *Wilhelm Meister* como paradigma de um novo gênero literário, o *Bildungsroman*, seguiremos nos parágrafos seguintes as magistrais argumentações e indicações do professor Marcus Mazzari em seu livro já citado aqui “*Labirintos da aprendizagem*”, ainda que as preocupações principais deste livro estejam focadas sobretudo às questões próprias da teoria e crítica literária e não da história da filosofia e da estética, foco de nossas atenções. Isso se reflete, por exemplo, nas brevíssimas menções aos apontamentos de Schiller, autor que nos é mais importante, ao menos para o propósito desta dissertação, do que as discussões sobre teoria literária expostas nesse capítulo do livro.

34 Sendo assim, em alguma medida é possível identificar a presença de 3 narrativas distintas no interior do romance. A primeira, como visto, é basicamente uma ligeira reformulação da chamada Missão Teatral, cujo foco é a individualidade do personagem principal e o conflito entre o teatro e o “Mundo da vida”. A segunda é o romance em sua totalidade, tal como fora publicado em 1795 e 1796, com suas duas partes e oito livros;

conta o romance em sua totalidade, passamos a ter então uma interpretação que privilegia a relação entre indivíduo e sociedade, interpretação essa que pode ser identificada com a que nos foi legada por Lukács ou mesmo Hegel, onde podemos encontrar o enunciado da superação do dilema indivíduo/sociedade, como nos mostra a famosa passagem dos cursos de Estética:

“De uma maneira inteiramente diferente se passam as coisas como o romance, a moderna epopeia burguesa. [...] O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a prosa, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo de poesia – tanto que diz respeito à vitalidade do acontecimento quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino -, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido. Uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas [...]” (HEGEL, 2004, p. 137-138).

Ora, essa superação da dicotomia entre indivíduo/sociedade, só se fez possível, como já vimos, a partir da mudança de orientação que o romance teve a partir das sugestões e críticas de Schiller. Devemos lembrar entretanto, que tais mudanças não foram necessariamente aceitas de bom grado por todos os críticos, podemos ler, por exemplo, em Wilhelm Dilthey a observação de que o romance de Goethe nos traz um Individualismo de uma cultura restrita à esfera de interesses da vida privada” (Dilthey, apud Mazzari).

ao passo que a terceira é a narrativa encontrada no livro VI, a chamada “Confissão de uma bela alma”, com características amplamente autônomas e independentes em relação aos demais livros que compõem o romance.

Segundo capítulo

O romance e a epistolografia Goetheana sobre o Meister

É conhecido que a extensa correspondência³⁵ de Goethe ainda ocupa um lugar apenas auxiliar na análise de sua obra³⁶, muito embora a produção de uma literatura epistolar tenha sido tão marcante para ele, como bem atesta o sucesso alcançado pela publicação em 1774 de *Os sofrimentos do Jovem Werther*, romance escrito na forma de uma série de cartas trocadas entre o protagonista e o narrador do livro. Foi somente com a leitura realizada por Schiller, como nos confirma a troca de correspondência, que o autor do *Meister* pode reconhecer aquele que seria seu leitor ideal mais imediato, como dirá a Eckermann em 1825, “Em suas cartas a mim estão os mais relevantes comentários e opiniões sobre Wilhelm Meister.”³⁷

Do mesmo modo que podemos nos remeter à uma estrutura de uma literatura epistolar, podemos também fazer alusão a um certo trabalho teórico de caráter epistolar, sobretudo se considerarmos a série de cartas trocadas entre Goethe e Schiller nos fins do século XVIII e começo do XIX como fonte de compreensão para questionamentos estéticos comuns aos dois missivistas. A correspondência entre

35 Devo lembrar aqui que as traduções da correspondência entre em Goethe e Schiller possuem algumas edições em língua portuguesa. Esta dissertação não se furtou em utilizar, quando disponível, o material já traduzido e publicado em outras oportunidades, tal qual livros publicados ou mesmo outras dissertações e teses. Todavia devo destacar aqui a tradução e seleção de excertos das cartas realizado por Claudia Cavalcanti e publicado em duas ocasiões, a primeira: “Goethe e Schiller, companheiros de viagem” publicada pela editora Nova Alexandria em 1993, e reeditada em 2010 pela editora Hedra. Também tive o privilégio de poder entrar em contato com a tradução ainda em andamento que está sendo realizada pelos professores Vladimir Vieira, Marco Aurélio Werle e Pedro Franceschini, que disponibilizaram o resultado parcial de seu trabalho em artigo da Revista Rapsódia (“Correspondência Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich von Schiller”, Rapsódia 13, 2019). Ainda assim, devo ressaltar que, salvo indicação contrária, as traduções das cartas aqui utilizadas são de minha própria autoria, de acordo com a edição alemã de Hamburgo (Hamburger Ausgabe) das obras completas de Goethe, abreviadas pela sigla HA e seguida pela data na qual foi escrita ou conforme disponibilizado no site da Stiftung Weimarer Klassik que pode ser acessado em: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/>

36 A edição histórico-crítica e comentada das cartas completas de Goethe vem sendo elaborada no Arquivo Goethe e Schiller de Weimar sob a coordenação de Elke Richter, Norbert Oellers e Georg Kurscheidt. Essa nova edição é composta por 38 volumes divididos em tomos de textos e comentários, com término previsto para 2040, e substituirá a edição da chamada Weimarer Ausgabe, que nos 50 volumes de sua quarta seção reúne toda a correspondência conhecida na altura do início do século XX, tendo em vista sua conclusão em 1912. Cf. Mazzari (2019) <https://www.klassik-stiftung.de/goethe-und-schiller-archiv/> (Acesso em Janeiro de 2020)

37 Goethe, J.W. Conversas com Eckermann, 18.1.1825, p. 619.

esses dois autores compõe uma série de mais de mil cartas trocadas entre 13 de junho de 1794 a 26 de abril de 1805, período que, de modo geral, corresponde àquilo que os teóricos literários irão denominar por “Classicismo de Weimar”. Aqui, se faz necessário lembrar que inicialmente Schiller morava em Jena e Goethe em Weimar, cidades próximas e pertencentes politicamente ao então ducado de Saxe, portanto ambos súditos do duque Carlos Augusto, que mantinha em sua corte um ambiente de mecenato às artes e ciências. Será apenas em 1799 Schiller que se mudará de fato para a corte em Weimar, o que todavia não diminuirá a frequência da escrita e envio das cartas para seu correspondente Goethe.

As inquietações da vida prática, bem como obrigações editoriais, teóricas, literárias, e mesmo íntimas desses dois escritores se fazem mostrar em seus princípios artísticos e filosóficos expressos no decurso das correspondências, de modo que a leitura sistemática e detalhada de todo o conteúdo epistolar nos permite estabelecer a forte conexão existente entre os conteúdos teóricos e os acontecimentos cotidianos narrados entre Schiller e Goethe, e que seria caracterizado por este último:

Minha relação com Schiller, por outro lado, era única, justamente porque encontrávamos em nossos anseios comuns o mais forte laço de união, e assim não tínhamos necessidade daquilo a que comumente se dá o nome de amizade especial.
(Johann Peter Eckermann. Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832 p.240. Editora UNESP.)

Embora tivessem sido formalmente apresentados em 1788 como nos indica a primeira impressão de Schiller, narrada a seu amigo Körner em carta de Setembro do mesmo ano: “No Geral, a ideia que faia dele, de fato foi muito positiva, não foi atenuada depois que nos conhecemos pessoalmente; mas duvido que um dia nos aproximemos mais.³⁸”

Foi apenas em 1794, por ocasião de um encontro da Sociedade de História Natural em Jena, que Goethe e Schiller se tornariam de fato mais próximos, iniciando o fértil e profícuo intercâmbio de ideias e impressões presentes nas correspondências. É comum atribuir ao desenvolvimento dessa relação um certo distanciamento do estrito domínio da “estética pura”, e conseqüentemente do ambiente teórico inspirado diretamente pela filosofia kantiana, em particular a sua

38 Schiller Briefe

Crítica do Juízo, surgindo já aí um esforço dirigido a problemas estéticos a considerações de carácter prático e da própria atividade literária³⁹. A parceria de Schiller com o já célebre poeta de Weimar se materializaria também em um novo projeto de cunho editorial - o periódico Die Hören - onde seriam publicados alguns dos mais célebres trabalhos teóricos do próprio Schiller, tais como as cartas “Sobre a educação estética do homem” e o ensaio “Sobre poesia ingênua e sentimental”, que serão melhor analisados nas seções seguintes desta dissertação.

Nesse sentido, um dos objetos que recebem particular atenção na correspondência do período é a redação e publicação do próprio romance de “Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister”. O processo de escrita do romance é tema recorrente e quase sempre presente entre as cartas trocadas durante os anos de 1794 e 1795, e as observações schillerianas ao romance de formação de Goethe, se tornaram tão decisivas quanto a aspectos formais e em relação a trama, que não seria exagero afirmar que, tal como o romance veio a lume em 1795, trata-se de um texto escrito a quatro mãos.

Schiller, como demonstra a correspondência, chega a influenciar de modo decisivo a conclusão do romance de Goethe. Tal fato é bastante claro nas diversas passagens das cartas trocadas entre os anos 1794 e meados de 1795, onde destacamos de maneira mais acentuada a carta de Schiller para Goethe de 15 de junho de 1795. A intervenção de Schiller expressa nessa carta diz respeito sobretudo à ênfase ao aspecto teatral dos últimos dois livros do Romance (os livros VII e VIII), em detrimento do que, para Schiller, deveria ser de fato o aspecto na trama a ser valorizado, a saber, uma noção clara da formação moral do protagonista e as implicações com a constituição daquilo que Schiller denominará por “boa sociedade” (*gute Sozietät*). Deste modo podemos ler nesta carta:

Li todo este quinto livro do Meister com uma razoável embriaguez [*ordentlichen Trunkenheit*] e com um único sentimento indivisível. No próprio Meister, nada me tomou de maneira tão acelerada e contínua [*schlag auf schlag*], como se fora um turbilhão. A única advertência contra este quinto livro é o fato de que, vez em quando, tenho a ideia de que o senhor teria concedido mais espaço àquela parte que diz respeito ao interesse exclusivo em relação ao teatro, do que uma ideia livre e ampla, que se mostra na

39 Ver Koopman

totalidade do conjunto. As vezes parece que o senhor escreve para o ator [für den Schauspieler], quando na verdade intenta escrever sobre o ator [nur von dem Schauspieler]. O cuidado dedicado a certos pequenos detalhes deste gênero e a atenção dirigida a certos pequenos detalhes deste gênero, que decerto são importantes para o ator e diretor, mas não para o público em geral, deixam a falsa impressão de que há uma finalidade especial para esta representação (...) por isso, se faria conveniente em privar esses trechos da obra em espaços menos extensos, o que sem dúvida seria mais vantajoso para o todo do conjunto.⁴⁰

Fica bastante evidente, a partir deste trecho da carta, a tese defendida por Schiller de que o romance deveria se deter em aspectos que ultrapassariam as limitações específicas do problema teatro teatral, tese que ganhará força e influenciará as decisões de Goethe na ocasião da redação final de sua obra e subsequente publicação⁴¹.

Quase um mês antes, em carta do dia, 16/05/1795 Goethe envia o segundo tomo do Meister (com os Livros III e IV) bem como indica estar organizando a estrutura do livro V, ao que Schiller responde em carta do trecho anteriormente citado, e tece comentários sobre, além da questão teatral, sobre o suspense da passagem onde vemos a aparição surpresa do espectro na ocasião da encenação do Hamlet. Schiller aponta que o leitor do romance se indagaria acerca da identidade desse espectro: se Marianna ou Mignon. É portanto neste aspecto que se insere a crítica de Schiller para o fato de que Goethe escreve mais *para* o artista do que *sobre* o artista (grifo meu). É justo no trecho final dessa carta que Schiller propõe uma crítica a Goethe no que diz respeito a hipótese de que alguém poderia objetar que no romance, ele se ocupa em demasia com povo do teatral e por sua vez chega a evitar a boa sociedade, evidenciando de maneira clara o conflito entre o mundo da vida e o teatro. Neste ponto, em carta resposta do dia 18/06/1795, Goethe

40 Schiller, F; Goethe, J.W. Briefwechsel von Schiller und Goethe. In: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1795/75-an-goethe-15-juni-1795/> Acesso em 10 de Janeiro de 2020.

41 Como vimos anteriormente a construção e gênese do personagem e da trama do Wilhelm Meister data de 1777, em passagens de seu diário. Outros referências que aludem ao romance podem ser encontradas em uma carta a von Knebel (27 de julho de 1782 e novembro de 1782), a Merck (5 de agosto de 1778), e a Charlotte von Stein (5 de junho de 1780, 9 a 11 de dezembro de 1785 e 23 de maio de 1786). Cf. HA Vol1, pp.252, 304, 401, Vol.4 pp.15, 489-91, 511. Cf. Berendt, Hans. Goethes "Wilhelm Meister?" Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte. Dortmund: Ruhfus, 1911, p. 17 e Erhardt Bahr in "Erläuterung und Dokumente." Reclams Universal-Bibliothek, 1986

cede às observações de Schiller e afirma que reduziu em cerca de um terço as passagens do teatro em relação ao manuscrito original⁴².

O desvio do foco do “povo do teatro”, para a “boa sociedade” parece ser a chave para acompanhar a transformação da *teatralische sendung* para os “anos de aprendizado”. Tal mudança de foco é claramente percebida se acompanharmos em maiores detalhes a leitura que Schiller fez sobre o romance as diversas etapas e rascunhos do romance, como atestará o decorrer da correspondência com Goethe. Acompanharemos então um panorama das correspondências desde quando o autor do Meister comunicou em carta de 6/12/1794 que estava fazendo a revisão do primeiro livro do romance.

No que diz respeito ao primeiro livro, Schiller responde com grande entusiasmo já na carta de 09/12/1794, considerando que o romance já o impressiona, bem como a Wilhelm von Humboldt pela vitalidade juvenil de suas primeiras páginas:

“Com grande avidez li e engoli o primeiro livro de Wilhelm Meister, e agradeço ao mesmo o prazer que há muito não tinha, tudo somente graças ao senhor. Ele poderia me aborrecer bastante se eu devesse atribuir a um outro motivo e desconfiança com a qual o senhor fala desse excelente produto de seu gênio (...) pois não encontro nele nada que não estivesse na mais bela harmonia com o todo, tão encantador. O sr. Von Humboldt também se deleitou bastante com ele e, como eu, encontra o espírito do senhor em toda a viril juventude, na força tranquila e na plenitude criadora dele.”

Schiller tem em mente a caracterização inicial do romance, no qual Goethe nos apresenta logo de início as posições antagônicas que se farão presentes no decorrer de toda a trama e que aqui são exploradas por Meister e Mariane de um lado e Bárbara e Norberg de outro, ou conforme os termos do próprio Schiller nesta mesma carta: “o quadro da economia e o de um amor teatral”. É portanto este o tom dado por Goethe logo nas primeiras páginas, ecoando as temáticas amorosas presentes desde as obras do “*Sturm und Drang*”, com destaque para os paralelos em relação à trama de “*Os sofrimentos do jovem Werther*” e suas formulações sobre o caráter especulativo e intuitivo do próprio autor, ou sobre a ideia de exterioridade e interioridade expressa por meio do desenvolvimento dos seus protagonistas e que

42 Como vimos na seção que trata sobre a questão da edição da missão teatral e sua relação com a necessidade do estabelecimento de uma dramaturgia nacional alemã.

será de fundamental importância para a criação por Schiller dos conceitos de ingênuo e sentimental na poesia⁴³:

Esse motivo dominará então todo o primeiro livro, que na verdade, é uma espécie de romance de amor, segundo o espírito do romance sobre o Werther. Talvez devêssemos aqui fazer um pequeno comentário sobre a relação em geral entre Goethe e Schiller', principalmente quanto à famosa caracterização que Schiller fez do espírito de Goethe na carta de 23 de agosto de 1794. Goethe seria um grego em solo alemão e teria que reconstituir a Grécia em sentido ideal, portanto, realizar o encontro entre o especulativo e o intuitivo.⁴⁴

Se fizermos uma rápida transição para o quarto livro do Meister, como comentado por Schiller na carta de 22/02/1795, vemos novamente o tema do desenvolvimento dos pares antagônicos entre teatro e vida, nobreza e burguesia, economia e teatro, tratados sobretudo no que diz respeito a acontecimentos relativos à encenação do Hamlet:

A Goethe, 22 de fevereiro 1795.

Jena, 22 de fevereiro de 1795

Conforme seu pedido, segue aqui o quarto livro do W. Meister. Quando encontrei algo que me incomodou, fiz um traço na margem, cujo significado o senhor logo descobrirá. Caso não descubra, também nada terá sido perdido. Tenho de fazer uma observação um pouco mais importante por ocasião do presente em dinheiro que Wilhelm, pelas mãos do barão, recebe e aceita da duquesa. Após as relações delicadas entre ele e a duquesa, eu pensaria – e assim parece também a Humboldt – que ela não poderia oferecer a ele um presente assim, e ainda por mãos estranhas, nem ele aceitá-lo. Procurei no contexto algo que pudesse salvar a delicadeza [Delicatesse] de ambos, e creio que ela seria poupada se esse presente fosse dado e por ele aceito, sob esse título, como remboursement por gastos contraídos. Decida o senhor mesmo. Tal como está, o leitor fica atônito, constrangido sobre como deve salvar o delicado sentimento [Zartgefühl] do herói. A propósito, senti na segunda leitura um novo deleite com a infinita verdade das narrativas e com o insigne desenvolvimento do Hamlet. No que diz respeito ao último, gostaria – meramente em vista do encadeamento do todo e por causa da multiplicidade

43 Como veremos na seção adiante e como indica Meltezer, J.B. in “Schiller Handbuch”

44 Werle, M.A. “O IDEALISMO DE SCHILLER N'OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER DE GOETHE” in: Revista TB, Rio de Janeiro, 198: 69178, jul-set., 2014

que é mantida, de modo geral, em um grau tão elevado – que essa matéria não tivesse sido exposta tão imediatamente após outra, mas antes, se fosse o caso, que tivesse podido ser interrompida por algumas circunstâncias intermediárias significativas. No primeiro encontro com Serlo ela vem muito rapidamente à baila, e igualmente depois no quarto de Aurelia. De todo modo são miudezas que sequer ocorreriam ao leitor se o senhor mesmo não o tivesse ensinado, por tudo o que veio antes, a esperar a suprema variedade. Körner, que me escreveu ontem, recomendou-me expressamente que eu agradecesse ao senhor pelo elevado deleite que o Wilhelm Meister lhe proporcionou. Ele não pôde furtar-se a pôr algo dali em música, que apresenta ao senhor através de mim. Uma é para bandolim, a outra para piano. Provavelmente é possível encontrar um bandolim em algum lugar de Weimar.⁴⁵

É justamente esse período em que Schiller se corresponde com Goethe em torno da escrita do Meister, que teremos, paralelamente, a redação de seu famoso texto “Cartas sobre a educação estética do homem”, onde expõe suas considerações fundamentais sobre a arte e sociedade de seu tempo, situando-se numa posição de transição entre certas posições – que podem ser ditas típicas dos movimentos classicistas que o precedem, influenciado principalmente pelos estudos Herder e Wieland em Weimar, além da poética de origem francesa – e a nascente reflexão romântica acerca da prosa e da poesia. Nesta direção, podemos constatar as mudanças estilísticas realizadas por Goethe e comunicadas à Schiller.

Dito isto, deve-se ressaltar que se formos buscar na correspondência entre estes dois autores, temos que a carta de Schiller de 2 julho de 1796 constituirá em uma profunda análise na leitura do romance, que pela data já havia sido finalizado por Goethe; em lugar de um juízo quase que descomprometido, a carta assume a forma de uma discussão meticulosamente articulada. Ali, Schiller faz referência à sensação de uma “incrível e inaudita variedade” que o domina imediatamente após a releitura dos oito livros, que acabara de empreender. Afirma ainda, já ter assimilado adequadamente “a constância, mas não a unidade, embora não duvide em nenhum momento de que ainda terei uma total clareza sobre esta última (...)”. É justamente neste ponto que irá surgir uma das principais considerações críticas que norteará todo o vasto trabalho de análise de Schiller acerca deste romance de Goethe.

45 Rapsódia 13

Vivamente impressionado pela riqueza de situações e personagens ali representados, Schiller procura ao mesmo tempo no romance, uma unidade estética formal que seja capaz de reunir tal diversidade de características, tornando o conjunto da obra harmonioso e ordenado. Deste modo, as primeiras declarações efetivamente críticas da leitura realizada por Schiller, já se caracterizam como fruto de uma reflexão estética predominantemente equilibrada, na qual a singularidade dos eventos individuais deve ser absorvida pela totalidade e organicidade textual do romance.

Soma-se a isso, o fato de que Schiller, ainda na carta de 2 de julho de 1796, irá valorizar a habilidade de Goethe ao articular, no oitavo livro, uma narrativa que demonstre uma totalidade orgânica, desenvolvendo as diversas personagens e situações dramáticas arquitetadas ao decorrer do Romance:

“como o senhor conseguiu reunir tão próximos os grandes e tão espalhados círculo e cena de pessoas e acontecimentos! É como um belo sistema planetário, e apenas os personagens italianos ligam, como cometas e também tão terríveis quanto estes, o sistema em algo distante e maior. ”

Logo, dando ênfase desta maneira a harmonia presente sobretudo no oitavo e último livro, Schiller refere-se aos chamados “personagens italianos” como os únicos elementos que, a princípio, escapam ao conjunto das personagens, mas não ao movimento interno do romance. Esta referência aos personagens italianos, nos remetem aos personagens Mignon e ao harpista , que juntamente das personagens de Mariane e Aurelie, “saem completamente do sistema e se separam dele como criaturas estranhas, depois que simplesmente serviram para produzir ali um movimento poético” .

“Se eu tivesse de expressar com palavras secas o objetivo o qual Wilhelm, após uma longa série de erros, finalmente atinge, então eu diria: de um ideal vazio e indeterminado, ele entra numa vida ativa determinada, mas sem prejuízo da força idealizante. (...) Que ele então, sob a bela e alegre orientação da natureza (por meio de Felix), passe do ideal para o real [Reel], de uma vaga aspiração por agir e pelo reconhecimento do efetivo [Wirkliches], porém sem prejuízo daquilo que naquela primeira condição de aspirante era

real, que ele alcance determinação sem perder a bela determinabilidade, que ele aprenda a limitar-se, mas que nessa limitação mesma, novamente encontre, por meio da forma, a passagem para o infinito etc. – isso eu denomino a crise da sua vida, o fim dos seus anos de aprendizado, e nisso me parecem unificar-se todas as instituições na obra do modo mais perfeito. A bela relação natural com seu filho e a ligação com a nobre feminilidade de Natalie garantem esse estado de saúde espiritual, e nós o vemos, nós nos separamos dele num caminho que leva para uma completude sem fim.”

Todas essas observações de Schiller sobre as personagens do romance de Goethe, e seu caráter totalizante, originam-se sobretudo na própria reflexão estética que Schiller vinha desenvolvendo em seu próprio trabalho teórico, tributário de certas leituras idealistas da filosofia de Kant. É nesse sentido que é claramente possível identificar uma relação bastante próxima entre as concepções de Schiller veiculadas na crítica ao Meister e os princípios desenvolvidos em suas obra teórica de cunho mais teórico, como “Poesia ingênua e sentimental”, e sobretudo as “Cartas sobre a educação estética do homem”, principalmente no que diz respeito à formulação do conceito de "estado estético", como sendo aquele em que, ao mesmo tempo, todas as determinações são possíveis, ao mesmo tempo em que a liberdade estética se universalizará como uma "infinidade plena", na medida em que “a beleza não oferece resultados individuais ao entendimento ou à vontade”, categorias essas presentes nas três obras críticas kantianas.

Assim, vale sempre lembrar que Schiller também escreve “Sobre poesia ingênua e sentimental” neste mesmo período de correspondência mais intensa e contínua com Goethe, exercendo enorme influência na intelectualidade da época e sobretudo na geração romântica de Jena, a título de exemplo . Na diferenciação que Schiller empreende entre as poesias da antiguidade e da modernidade, temos que as primeiras estão ligadas sobretudo ao mundo em seu aspecto sensível e real; enquanto que as segundas estão ligadas de algum modo, ao mundo em seu aspecto espiritual e ideal. Quando Schiller, no decorrer das cartas trocadas com Goethe, tipifica o caráter do protagonista Wilhelm Meister como sendo pertencente de uma época e poética sentimentais, ele tem em vista não somente a seu idealismo no que diz respeito ao exercício de uma reflexão filosófica, mas também em sua inclinação artística tipicamente fundamentada em uma estética moderna e sentimental.

Da mesma maneira, escrita justamente em 1795 (no mesmo ano, portanto, em que são publicados os primeiros livros do Meister e o início de “Poesia ingênua e sentimental”), a sequência de 27 cartas reunidas sob o título “Cartas sobre a educação estética do Homem”, apresenta em termos resumidos as principais reflexões de Friedrich Schiller acerca da formação do cidadão e do Estado – como não podia deixar de ser em tempos de revolução francesa; e em seguida nos traz, seu conceito de beleza como ideal a ser alcançado, mesmo no interior da política; e por fim a arte como instrumento mediador entre o homem e a beleza, as artes plásticas, a poesia dramática e épica bem como o romance.

Ainda que de maneira análoga ao desenvolvimento de todas as qualidades individuais, sem prejuízo ou precedência de uma única, também cada indivíduo singular deve atuar em harmonia com seus semelhantes, ajudando a compor o todo da humanidade. A concepção estética professada por Schiller nas Cartas sobre a educação estética, podem ser também, diretamente identificada em trechos do romance de Goethe que tratam especificamente do fenômeno estético (como no caso do episódio do “Salão do passado” e da encenação do Hamlet), delimitando assim concepções compartilhadas por ambos os autores durante o que a crítica posterior irá chamar “Classicismo de Weimar⁴⁶”.

Assim, tanto no texto de Schiller quanto no romance de Goethe encontramos uma concepção da arte como uma construção universal, sobre a qual o excesso de individualidades age limitadamente. Aliada à interpretação de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” como obra na qual se concretizam princípios fundamentais da estética do classicismo e onde encontramos a valorização de uma composição orgânica do todo, encontramos também o reconhecimento da representação da trajetória de um caráter individual em direção à harmonia resultante do equilíbrio entre a determinação individual e a universalidade ideal, ambiente típico daquilo que Schiller denominará nas “Cartas sobre a educação estética” por “Estado estético” :

“No estado estético, portanto, o homem é zero sempre que procuramos o resultado isolado e não as faculdades como um todo, sempre que consideramos, nele, a ausência de todas as determinações específicas. Daí

46 Cf. Borchmeyer, Weimarer Klassik

terem razão aqueles que declaram, com vistas a conhecimento e moralidade, serem o belo e a disposição em que ele coloca o espírito de todo indiferentes e estéreis. Têm razão plena, pois a beleza não oferece resultados individuais ao entendimento ou à vontade, não realiza, isoladamente, finalidades intelectuais ou morais (...) e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. A cultura estética, portanto, deixa plenamente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, na medida em que possam depender dele, e nada se alcançou além da possibilidade natural de fazer ele de si mesmo aquilo que quiser, já que lhe é devolvida completamente a liberdade de ser o que deve.⁴⁷ ”

Se retornarmos para 6.12.1794, Goethe comenta com Schiller a finalização da escrita do primeiro livro nos seguintes termos: “Finalmente chegou o primeiro livro de 'Wilhelm Schuler' [aluno], o qual não sei como apanhou o nome 'Meister' [mestre]” (HA, 6.12.1794). Será somente na carta de 5.7.1796, após quase dois anos de correspondência sobre o romance, e que Schiller escrevera detidamente a respeito do herói Wilhelm Meister. Depois de ler a história completa, Schiller responde a pergunta implícita no título do romance – o que, afinal, Wilhelm aprende em sua trajetória? – da seguinte maneira:

“Se eu tivesse de expressar com palavras secas o objetivo o qual Wilhelm, após uma longa série de erros [*Verirrung*], finalmente atinge, então eu diria: de um ideal vazio e indeterminado, ele entra numa vida ativa determinada, mas sem prejuízo da força idealizante. \...\ Que ele então, sob a bela e alegre orientação da natureza (por meio de Felix), passe do ideal para o real [*Reel*], de uma vaga aspiração por agir e pelo reconhecimento do efetivo [*Wirkliches*], porém sem prejuízo daquilo que naquela primeira condição de aspirante era real, que ele alcance determinação sem perder a bela determinabilidade, que ele aprenda a limitar-se, mas que nessa limitação mesma, novamente encontre, por meio da forma, a passagem para o infinito etc. – isso eu denomino a crise da sua vida, o fim dos seus anos de aprendizado, e nisso me parecem unificar-se todas as instituições na obra do modo mais perfeito. A bela relação natural [*Naturverhältnis*] com seu filho e a ligação com a nobre feminilidade de Natalie garantem esse estado de saúde espiritual, e nós o

47 Schiller, F. Cartas sobre a educação estética pp.100 ,101

vemos, nos separamos dele num caminho que leva para uma completude sem fim (Schiller a Goethe, 8.7.1796, HA,).

Logo em seguida porém, Schiller passa a reconsiderar sua apreciação. Ele compreende a concepção de Goethe de que somente do interior de Wilhelm poderia vir o que ele busca, erroneamente, fora de si; isso, no entanto, não seria suficiente para fundamentar a relação entre aprendizado e maestria tal como esta se configura no romance. Consequentemente, da forma como se apresenta, essa relação não se mostraria capaz de abarcar a vida de Wilhelm como um todo.

O modo, pois, como o senhor explica o conceito de anos de aprendizado e de maestria parece estabelecer entre ambos uma estrita fronteira. O senhor compreende sob o primeiro meramente o erro de procurar fora de si o que o interior do homem mesmo tem de criar; sob o segundo a convicção da erraticidade daquela busca, da necessidade do próprio criar etc. Mas é possível compreender e esgotar a vida inteira de Wilhelm (tal como está diante de nós no romance) real e completamente sob esse conceito? Com essa fórmula tudo se torna compreensível? E ele pode então ser absolvido meramente pelo fato de se expressar nele o coração paterno, como acontece no desfecho do livro sete? O que eu desejaria aqui, portanto, seria que a relação de todos os elos singulares do romance fosse feita de maneira ainda mais clara sob aquele conceito filosófico. Eu gostaria de dizer: a fábula é totalmente verdadeira, também a moral da fábula é totalmente verdadeira, mas a relação de uma com a outra ainda não salta aos olhos de modo nítido o bastante (Schiller a Goethe, 8.7.1796, HA).

É nesta altura que Schiller indica que tanto Félix quanto Natalie não bastam para dar substância ao aprendizado de Wilhelm. Para a justificação do título, Schiller tenta fazer com que o sentido do aprendizado delinieie-se melhor, sugerindo enfaticamente que o conteúdo filosófico da obra seja expresso onde for possível, pois, como destaca, é notável que um romance assim, em tempos especulativos, tenha uma trama onde o protagonista que seja direcionado de maneira tão comedida:

Eu confesso que é um pouco forte, em nossos tempos especulativos, escrever um romance desse conteúdo e desse tamanho, em que 'o indivíduo que é necessário' seja conduzido tão silenciosamente – em que se permita que um caráter tão sentimental, como Wilhelm permanece sempre, complete

seus anos de aprendizado sem o auxílio daquela digna guia. O pior é que ele, com toda seriedade, realmente os completa, o que não desperta, pois, a melhor opinião sobre a importância daquela guia [a filosofia]. Mas, sério – como o senhor conseguiu educar e tornar um homem pronto sem impeli-lo a necessidades com as quais somente a filosofia pode deparar? Estou convencido que isso se atribui somente à direção estética que o senhor tomou no romance inteiro (Schiller a Goethe, 9.7.1796,).

Aproximando-se da ideia original de Goethe – a de que somente a interioridade de Wilhelm Meister pode trazer o que ele busca – também para Schiller somente o próprio herói poderia satisfazer essa sua necessidade de aprendizado, típica de uma natureza sentimental:

A ele não falta um certo pendor filosófico próprio a todas as naturezas sentimentais, e portanto ele avançaria um pouco no especulativo, assim, seria desejável, junto a essa falta de um fundamento filosófico, posicionar isso criticamente [bedenklich] em torno dele, pois apenas a filosofia pode fazer o filosofar inofensivo; sem ela segue-se inevitavelmente para o misticismo (Schiller a Goethe, 9.7.1796,)

Ele conclui, ademais, que é incongruente com o título do romance que o herói permaneça o mesmo até o final, como bem observa a respeito do comportamento do herói em relação às obras de arte do Salão do Passado: “é para mim ainda muito o velho Wilhelm”, o que significa que ele permanece fixado “quase exclusivamente na mera matéria [Stoff] da obra de arte e, para mim, poetiza demais com isso” (Schiller a Goethe, 9.7.1796, p. 648)18.

Schiller sugere se não seria o caso de mostrá-lo como um observador mais objetivo, já que conhecedor seria mesmo impossível, e assim colocá-lo no rumo de uma “crise mais feliz”. Jarno, lembra ele, foi usado de maneira muito adequada para dizer no livro VII “uma verdade que conduz tanto o herói quanto o leitor a um grande passo adiante”, a saber, que Wilhelm não tem talento para o teatro. Depreende-se dessa observação de Schiller que se não fossem as palavras de Jarno, o leitor ficaria com uma nítida sensação da irrealização de Wilhelm, sensação que é atenuada se se considera que, afinal, Wilhelm não nascera para o ofício.

A isso se liga outra dificuldade particular que se coloca na análise do conteúdo da realização do herói ao final do romance, a identificação dos objetivos

que Wilhelm coloca para si. Para Schiller, Wilhelm possui objetivos inefáveis. “Seu valor está em seu estado interior [Gemüt], não em seus resultados, em sua aspiração, não em sua ação; por isso, sua vida tem de lhe parecer tão vazia de conteúdo tão logo ele queira dar conta disso a alguém”(7, 5.7.1796, p. 637), diz Schiller.

Em seguida, ele compara Wilhelm com Therese exatamente neste ponto: ela pode documentar seu valor “sempre por meio de um objeto exterior”. Schiller percebe que o problema de Wilhelm está na exteriorização, na objetivação, e não no seu “interior”. Ele vê que Wilhelm não consegue concretizar; isso, entretanto, não é atribuído à impossibilidade de afirmação de suas disposições na atividade pela qual sentia uma decidida inclinação – desse modo, é bastante esclarecedor que Schiller não se refira às condições sociais com as quais herói é defrontado:

Aliás, é muito belo que o senhor, com toda a devida atenção por certas formas positivas exteriores, rejeite, tão logo dependa de algo puramente humano, nascimento e estrato social em sua completa nulidade (5.7.1796).

Ainda que Schiller considere que Wilhelm realmente completa seus anos de aprendizado, ele não consegue encontrar o que, afinal, palpável e concretamente foi aprendido pelo protagonista. Mas, então, o que acontece com Wilhelm se seus objetivos mal são formuláveis, se ele não amadureceu filosófica nem esteticamente? Schiller parece confiar no que a Sociedade da Torre avalia e reserva ao herói, e que só pôde ser formulado por ele de maneira abstrata, como nos indica no final da carta anteriormente citada: “de um ideal vazio e indeterminado, ele entra numa vida ativa determinada”.

Assim, com isso, acaba por chamar a atenção para um ponto importante: para Schiller, Wilhelm não poderia, não seria lógico, ter como objetivo a maestria. O título do romance não é dado da perspectiva do herói, pois Wilhelm não tem, de início esse objetivo, mas quem dirige Wilhelm, sim, quer instruí-lo.

“(…) em seu livre curso, observam-no, dirigem-no de longe e para um objetivo o qual ele mesmo não fazia ideia, nem podia fazer. Tão suave e escondida é essa influência de fora quanto porém ela está efetivamente lá, e ela foi indispensável para atingir o objetivo poético. Anos de aprendizado são um conceito relacional, eles exigem seu correlato, a maestria, isto é, a ideia desta última tem de esclarecer e fundamentar aquele primeiro. Ora, essa ideia de maestria, a qual é obra apenas da experiência amadurecida e completa, não

pode, porém, nortear por si mesma o herói do romance; ela não é capaz e nem lhe é permitido colocar-se diante dele como sua finalidade e seu objetivo; pois tão logo ele cogitasse o objetivo, então ele também o teria alcançado e o ipso; ela tem, portanto, de se colocar como guia por detrás dele. Desse modo, o todo encerra uma bela finalidade sem que o herói tivesse um objetivo. O entendimento encontra assim uma tarefa realizada, ao mesmo tempo em que a imaginação afirma inteiramente sua liberdade (Schiller a Goethe, 8.7.1796, p. 640).'

De modo geral, Schiller, bem como os demais primeiros intérpretes da obra, seguiram a indicação de seu título e tentaram encontrar os limites da errância e do aprendizado de Wilhelm. Vejamos, primeiramente, o que dizem as cartas de Körner e Humboldt, para em seguida retornarmos aos comentários de Schiller sobre ambas as concepções, os quais recairão, novamente, sobre o ideal de aprendizado e instrução do protagonista.

Aprendizado e formação na carta a Körner

Em 5.11.1796, quando todo o romance havia sido publicado, Christian Gottfried Körner escreve a Schiller uma carta detalhada sobre o Meister, logo publicada na revista editada por Schiller, Die Horen. O conteúdo do livro é compreendido por Körner dando destaque para a figura do protagonista:

Aquilo que o homem não pode receber [empfangen] de fora – espírito e força – está presente em Meister num grau para o qual não se colocam limites à fantasia. Seu intelecto é mais que a habilidade de alcançar um dado objetivo final. Seus objetivos são infinitos, e ele pertence à classe de homens que em seu mundo é chamada a dominar. Na consecução disso que ele pensou com espírito, ele mostra seriedade, amor e perseverança. O sucesso de sua atividade permanece sempre num certo claro-escuro, e por isso é deixada livre margem para a imaginação do leitor. Nós ficamos sabendo apenas de sua boa aceitação no castelo dos condes, sua reputação entre as damas, o aplauso na exibição de Hamlet, mas nenhum de seus produtos poéticos nos é mostrado. Sua alma é pura e inocente. Sem um pensamento sobre dever, por uma espécie de instinto, o mal, o não nobre, são odiados, e ele é atraído pelo excelente. Amor e amizade são para ele necessidade, e é facilmente decepcionável, pois lhe é difícil punir qualquer mal. Ele anseia agradar, mas nunca aos custos de outro. A ele é penoso impingir a outro qualquer sensação desconfortável, e quando ele se alegra, tudo que o rodeia deve desfrutar com ele. Sua plasticidade [Bildsamkeit] não tem fraquezas. Coragem e independência ele prova quando liberta Mignon do italiano, em como ele se defende dos ladrões, em como afirma sua independência frente a Jarno e ao abade. A autoridade pessoal do abade, a qual em um círculo de homens excelentes é de tão grande peso, não o arrebatam. Philine está lá, ela é amável, muito atraída por ele, mas ele não é dominado por ela. Jarno torna-se odiado por ele, já que ele exige o sacrifício do ancião e de Mignon. – A essas disposições vêm ainda figura receptiva, decoro natural, conformidade da linguagem. Para um tal ser deveria então ser encontrado um mundo do qual se pudesse esperar a Bildung não de um artista, de um homem de estado, de um erudito, de um homem de bom tom – mas de um homem (p. 653-654).

Körner faz uma descrição geral de Wilhelm, destacando seus melhores atributos, para, primeiramente, desligá-lo de qualquer atividade (ele não nasceu para ser artista, HA7, p. 654), em segundo, mostrá-lo como exemplar de uma “classe de homens que em seu mundo é chamada a dominar”, e por fim, elevá-lo, por meio de belos atributos, a uma universalidade humana que exige uma formação correspondente, esta que, desse modo, torna-se altamente abstrata. Mas enquanto para Schiller o leitor deve se esforçar para encontrar a ideia diretora expressa já no

título do romance, Körner, funcionário de justiça [Justizbeamter] artisticamente instruído, não parece ter tido essa dificuldade, ele vê claramente completada a formação do herói:

Imagino a unidade do todo com a representação de uma bela natureza humana, a qual se forma [ausbilden] gradualmente por meio da cooperação de suas disposições interiores e de suas relações exteriores. O objetivo dessa formação [Ausbildung] é um completo equilíbrio, harmonia com liberdade... Quanto mais plasticidade na pessoa e quanto mais força moldadora [bildende] no mundo que rodeia, mais abundante a nutrição do espírito que esse fenômeno [Erscheinung] proporciona” (HA7, p. 653).

Körner considera que a formação de Wilhelm resulta da “cooperação de suas disposições interiores e de suas relações exteriores”, interação que tende ao equilíbrio e à “harmonia com liberdade”. Novamente divergindo de Schiller – sem o saber – Körner diz:

“todos esses preparativos não foram suficientes para a formação [Bildung] de Meister. O que a completou foi uma criança – um pensamento amável e altamente verdadeiro” (HA7, p. 656).

Em suma, enquanto Körner concorda inteiramente com a visão que a Sociedade da Torre transmite a Wilhelm a respeito de sua trajetória e de seu necessário destino, Schiller questiona Goethe sobre o tratamento de diversos assuntos que poderiam sustentar apenas fragilmente a felicidade do herói (a começar pela não pronúncia da ideia, mas também a insuficiência em atribuir à paternidade de Felix a causa da absolvição do herói). Afora o fato de Körner apossar-se do objeto e falar dele com certa propriedade, não temos uma apreciação de Goethe sobre a interpretação de Körner.

O autor grifou somente uma frase na carta de Körner da qual havia gostado especialmente: “Especial arte encontro no entrelaçamento entre os destinos e os caracteres” (p. 653) – por sinal, questão presente no ritual de aprendizado de Wilhelm Meister no Livro VII e mesmo teor de uma frase de Therese a Wilhelm. Entre Schiller, Humboldt e Körner, este último é o único que compreende o romance marcadamente pela sobre elevação do herói. O tema do romance consistiria então, sobremaneira no aperfeiçoamento de um caráter, e deste todas as circunstâncias da trama agiriam para sua concretização.

A carta de Wilhelm von Humboldt

Numa carta de 24.11.1796 a Goethe, Humboldt contrapõe-se frontalmente à interpretação de Körner. Humboldt começa por elogiar (sem, no entanto, explicitar) a perspectiva principal da interpretação de Körner. Em seguida, critica a apreensão do colega do caráter de Meister – porém, a interpretação de Körner apoia-se exatamente aí. Humboldt não concorda com a interpretação otimista feita de Wilhelm Meister.

Körner parece encontrar nele um conteúdo com o qual a economia do todo, como eu acredito, não poderia existir, e, ao invés disso, ele não parece ter encontrado suficientemente, como me parece, sua determinabilidade ininterrupta sem quase toda determinação real, seu contínuo aspirar para todos os lados sem decidida força natural para um deles, sua irrefreável inclinação para refletir e sua tepidez, se eu não devo dizer frieza, da sensação, sem a qual seu comportamento após as mortes de Mariane e Mignon não seriam compreensíveis. E, contudo, esses traços são para o romance como um todo da mais alta importância (HA7, p.659).

Para Humboldt, o Meister descreve o mundo e a vida completamente como eles são, inteiramente independentes de uma única individualidade e exatamente por isso abertos para toda individualidade. Inclusive em todas as demais obras primas desse gênero, tudo sustenta o caráter do protagonista por semelhança ou contraste. No Meister, tudo, em vez de todos e, porém, cada indivíduo e o todo são determinados completamente pelo intelecto [Verstand] e pela fantasia. Por isso, todo homem reencontra no Meister seus anos de aprendizado (HA7, p. 659).

E finaliza:

É ruim que o título de Os anos de aprendizado não seja suficientemente observado por alguns e, por outros, seja mal compreendido. Os últimos não detêm, por essa razão, a obra por acabada. E, porém, não é isso, se Os anos de aprendizado de Meister devem significar a completa formação [Ausbildung], educação [Erziehung] de Meister. Os verdadeiros anos de aprendizado estão terminados, Meister interiorizou então a arte de viver, ele então entendeu que para se ter algo, um tem de receber e o outro tem de lhe sacrificar (HA7, p. 660).

Humboldt posiciona-se contra Körner e inaugura uma linha de interpretação quase tão forte do Meister: a vantagem [Vorzug] do romance consiste na individualidade do protagonista ser deixada quase indeterminada, relativizando

desse modo a posição central do herói. Como observa Gille (1971: 44), Humboldt orienta-se pela épica em sua interpretação do romance, com isso, a fraqueza e a palidez da figura de Wilhelm são ressaltadas. Além disso, para Humboldt não se pode falar em completude da obra se esta significar “uma educação e formação completas” de Meister em seus anos de aprendizado, embora se possa falar de completude na medida em que se pressupõe que “Meister interioriza a arte de viver”. É bastante esclarecedor que um dos mais significativos teóricos da Bildung tenha visto no romance um sentido de formação extremamente vago, na qual esta cede lugar à “arte de viver”. A perspectiva de análise que insere novamente o romance nos quadros da épica, determinando a fraqueza do herói, será posteriormente retomada pelas posições românticas de Friedrich Schlegel⁴⁸ e também por Schelling⁴⁹.

A posição de Schiller frente a Körner e Humboldt: Wilhelm é o mais necessário, mas não o mais importante. Em 28.11.1796, Schiller escreve a Goethe comentando as asserções de Humboldt e Körner e, evitando conjecturar acerca do conteúdo do aprendizado, Schiller acaba por dar ênfase no caráter de Wilhelm Meister. Reconhece que o mais característico do romance é não estar conectado necessariamente ao protagonista. Para Schiller, ambas as posições de Körner e Humboldt estão equivocadas, enquanto o último despreza completamente o protagonismo de Wilhelm Meister, o herói do romance, o primeiro confere demasiada ênfase ao caráter do protagonista, como é de se esperar com o habitual de um romance inserido na tradição literária. Contudo, na consideração schilleriana, o protagonista Wilhelm Meister é, a bem da verdade:

“a pessoa mais necessária, mas não a mais importante; pertence às peculiaridades de seu romance exatamente isto: que ele não tenha e nem precise de tal pessoa mais importante. Ao lado e em volta dele acontece tudo, mas não propriamente por sua causa; exatamente porque as coisas giram as energias ao seu redor, mas ele representa e expressa a plasticidade, assim, tem de ter um relacionamento completamente diferente com os outros caracteres [Mitscharakter] do que o herói de outros romances têm.” (HA, 28.11.1796).

48 Ver resenha “Sobre o Meister de Goethe

49 Ver “Filosofia da Arte

Schiller acha Humboldt injusto demais com o caráter de Wilhelm, e não entende exatamente como ele considera que o poeta poderia ter por acabado o romance “se Meister fosse uma criatura indeterminada e sem conteúdo”. E significativamente, prossegue:

Se a humanidade, de acordo com todo seu conteúdo, não é realmente evocada no Meister e colocada em jogo, então o romance não está pronto, e se Meister não é absolutamente capaz disso, então o senhor não tinha permissão para escolher esse caráter. De fato, para o romance é uma circunstância delicada e complicada que ele não encerre, na pessoa de Meister, nem com uma decidida individualidade nem com uma realizada idealidade, mas com uma coisa intermediária entre ambas. O caráter é individual, mas apenas segundo as limitações e não segundo o conteúdo, e ele é ideal, mas apenas segundo a capacidade [Vermögen]. Ele nos recusa, por conseguinte, a satisfação mais próxima, a qual nós exigimos (a determinação), e promete-nos uma mais alta e a mais alta, a qual nós temos de creditar a ele, porém, num futuro distante. Muito estranho é como tanta disputa no julgamento ainda é possível com um tal produto (idem).

Como anteriormente exposto pela série de cartas, Schiller percebe o papel central de Wilhelm na condução da trama do romance, e portanto na realização da própria formação, uma vez que o herói representa um ideal de toda humanidade, portanto uma personalidade objetiva, porém, o autor das “Cartas sobre a educação estética” também percebe que Wilhelm é um tipo especial de herói romanesco e, por isso, não pode concordar com as interpretações limitantes de Körner e Humboldt.

É justamente esse período em que Schiller se corresponde com Goethe em torno da escrita do Meister, que teremos, paralelamente, a redação de seu famoso texto “Cartas sobre a educação estética do homem”, onde expõe suas considerações fundamentais sobre a arte e sociedade de seu tempo, situando-se numa posição de transição entre certas posições – que podem ser ditas típicas dos movimentos classicistas que o precedem, influenciado principalmente pelos estudos Herder e Wieland em Weimar, além da poética de origem francesa – e a nascente reflexão romântica acerca da prosa e da poesia.

Dito isto, deve-se ressaltar que se formos buscar na correspondência entre estes dois autores, temos que a carta de Schiller de 2 julho de 1796 constituirá em uma profunda análise na leitura do romance, que pela data já havia sido finalizado por Goethe; em lugar de um juízo quase que descomprometido, a carta assume a

forma de uma discussão meticulosamente articulada. Ali, Schiller faz referência à sensação de uma “incrível e inaudita variedade” que o domina imediatamente após a releitura dos oito livros, que acabara de empreender. Afirma ainda, já ter assimilado adequadamente “a constância, mas não a unidade, embora não duvide em nenhum momento de que ainda terei uma total clareza sobre esta última(...)”. É justamente neste ponto que irá surgir uma das principais considerações críticas que norteará todo o vasto trabalho de análise de Schiller acerca deste romance de Goethe.

Vivamente impressionado pela riqueza de situações e personagens ali representados, Schiller procura ao mesmo tempo no romance, uma unidade estética formal que seja capaz de reunir tal diversidade de características, tornando o conjunto da obra harmonioso e ordenado. Deste modo, as primeiras declarações efetivamente críticas da leitura realizada por Schiller, já se caracterizam como fruto de uma reflexão estética predominantemente equilibrada, na qual a singularidade dos eventos individuais deve ser absorvida pela totalidade e organicidade textual do romance.

Soma-se a isso, o fato de que Schiller, ainda na carta de 2 de julho de 1796, irá valorizar a habilidade de Goethe ao articular, no oitavo livro, uma narrativa que demonstre uma totalidade orgânica, desenvolvendo as diversas personagens e situações dramáticas arquitetadas ao decorrer do Romance:

“como o senhor conseguiu reunir tão próximos os grandes e tão espalhados círculo e cena de pessoas e acontecimentos! É como um belo sistema planetário, e apenas os personagens italianos ligam, como cometas e também tão terríveis quanto estes, o sistema em algo distante e maior.⁵⁰”

Logo, dando ênfase desta maneira a harmonia presente sobretudo no oitavo e último livro, Schiller refere-se aos chamados “personagens italianos” como os únicos elementos que, a princípio, escapam ao conjunto das personagens, mas não ao movimento interno do romance. Esta referência aos personagens italianos, nos remetem aos personagens Mignon e ao harpista⁵¹, que juntamente das personagens de Mariane e Aurelie, “saem completamente do sistema e se separam dele como

50 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (in zwei Bänden), Berlin, Wegweiser, 1924[Goethe e Schiller. Companheiros de viagem, trad., seleção e notas de Cláudia Cavalcanti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993]p.74

51 Cf. Maas, O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura. Edunesp, 2000.

criaturas estranhas, depois que simplesmente serviram para produzir ali um movimento poético”⁵².

Estas observações de Schiller são bastante importantes pois apontam para a sua noção do belo como correspondente a tudo aquilo que é totalizante e universal, e onde a particularização, individualidade e contingência não podem ser tidos como elementos definitivos, pois criam amarras e limites a tudo aquilo que floresce como belo na arte, e portanto dotado de uma qualidade universal.

Também a correspondência imediatamente seguinte, de 3 de julho de 1796, trata da concepção do todo do romance e sua relação com a arte da antiguidade e sua relação com as obras artísticas da modernidade, tal como nos lembra Schiller, ao comentar a passagem em que Wilhelm Meister adentra o “Salão do passado”, aposento construído pelo tio de Natalie, onde se encontram em harmonia, obras tanto antigas quanto modernas: “Essa sala do passado mistura, de forma tão esplêndida o mundo estético, o reino das sombras no sentido ideal, com o vivo e o real, como na verdade todo uso que fez o senhor das obras de arte, forma que liga magnificamente com o todo.”⁵³

Será após quase dois anos de correspondência sobre o romance, na carta de 5 de julho de 1796, é que Schiller escreverá detidamente a respeito do protagonista Wilhelm Meister. Depois de ler a história completa, Schiller responde à pergunta implícita no título do romance – o que, afinal, Wilhelm aprende em sua trajetória? – da seguinte maneira:

“Se eu tivesse de expressar com palavras secas o objetivo o qual Wilhelm, após uma longa série de erros, finalmente atinge, então eu diria: de um ideal vazio e indeterminado, ele entra numa vida ativa determinada, mas sem prejuízo da força idealizante. (...) Que ele então, sob a bela e alegre orientação da natureza (por meio de Felix), passe do ideal para o real [Reel], de uma vaga aspiração por agir e pelo reconhecimento do efetivo [Wirkliches], porém sem prejuízo daquilo que naquela primeira condição de aspirante era real, que ele alcance determinação sem perder a bela determinabilidade, que ele aprenda a limitar-se, mas que

52 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (in zwei Bänden), Berlin, Wegweiser, 1924[Goethe e Schiller. Companheiros de viagem, trad., seleção e notas de Cláudia Cavalcanti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993]p.74

53 Idem, p.80

nessa limitação mesma, novamente encontre, por meio da forma, a passagem para o infinito etc. – isso eu denomino a crise da sua vida, o fim dos seus anos de aprendizado, e nisso me parecem unificar-se todas as instituições na obra do modo mais perfeito. A bela relação natural com seu filho e a ligação com a nobre feminilidade de Natalie garantem esse estado de saúde espiritual, e nós o vemos, nós nos separamos dele num caminho que leva para uma completude sem fim.”⁵⁴

Todas essas observações de Schiller sobre as personagens do romance de Goethe, e seu caráter totalizante, originam-se sobretudo na própria reflexão estética que Schiller vinha desenvolvendo em seu próprio trabalho teórico, tributário de certas leituras idealistas da filosofia de Kant. É nesse sentido que é claramente possível identificar uma relação bastante próxima entre as concepções de Schiller veiculadas na crítica ao Meister e os princípios desenvolvidos em suas obra teórica de cunho mais teórico, como “Poesia ingênua e sentimental”, e sobretudo as “Cartas sobre a educação estética do homem”, principalmente no que diz respeito à formulação do conceito de “estado estético”, como sendo aquele em que, ao mesmo tempo, todas as determinações são possíveis, ao mesmo tempo em que a liberdade estética se universalizará como uma “infinidade plena”, na medida em que “a beleza não oferece resultados individuais ao entendimento ou à vontade”, categorias essas presentes nas três obras críticas kantianas.

Assim, vale sempre lembrar que Schiller também escreve “Sobre poesia ingênua e sentimental” neste mesmo período de correspondência mais intensa e contínua com Goethe, exercendo enorme influência na intelectualidade da época e sobretudo na geração romântica de Jena, a título de exemplo⁵⁵. Na diferenciação que Schiller empreende entre as poesias da antiguidade e da modernidade, temos que as primeiras estão ligadas sobretudo ao mundo em seu aspecto sensível e real; enquanto que as segundas estão ligadas de algum modo, ao mundo em seu aspecto espiritual e ideal. Quando Schiller, no decorrer das cartas trocadas com Goethe, tipifica o caráter do protagonista Wilhelm Meister como sendo pertencente de uma época e poética sentimentais, ele tem em vista não somente a seu idealismo no que

54 Schiller a Goethe, 8.7.1796, HA7, p. 642-643).

55 KOOPMANN, H. „Einführung“, In: SCHILLER, Friedrich. Sämtliche Werke in 5 Bänden. 6.Ed., Düsseldorf/Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 1997.

diz respeito ao exercício de uma reflexão filosófica, mas também em sua inclinação artística tipicamente fundamentada em uma estética moderna e sentimental.

Logo, pode-se reconhecer no texto das “Cartas sobre a educação estética”, a gênese e ao mesmo tempo, o fim da crítica exercida por Schiller sobre “Os anos de aprendizado”; da mesma forma que as personagens, no romance de Goethe, devem justificar sua trajetória particular em relação ao todo da composição, a “disposição estética” é aquela que universaliza as disposições particulares, congregando-as ao todo e ao ilimitado. Não são poucas as consequências dessa aproximação. Pela leitura de Schiller, “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” inaugura sua fortuna crítica atrelado ao ideário do classicismo alemão, permeado pela dinâmica entre os aspectos individual e universais do processo de desenvolvimento estético. Estabelece-se assim uma interpretação harmônica do Meister, clássica em seu ideal de equilíbrio entre a liberdade individual e a possibilidade de determinação do destino coletivo, do desenvolvimento da humanidade.

Ainda que de maneira análoga ao desenvolvimento de todas as qualidades individuais, sem prejuízo ou precedência de uma única, também cada indivíduo singular deve atuar em harmonia com seus semelhantes, ajudando a compor o todo da humanidade. A concepção estética professada por Schiller nas Cartas sobre a educação estética, podem ser também, diretamente identificada em trechos do romance de Goethe que tratam especificamente do fenômeno estético (como no caso do episódio do “Salão do passado” e da encenação do Hamlet), delimitando assim concepções compartilhadas por ambos os autores durante o que a crítica posterior irá chamar “Classicismo de Weimar”.

Assim, tanto no texto de Schiller quanto no romance de Goethe encontramos uma concepção da arte como uma construção universal, sobre a qual o excesso de individualidades age limitadamente. Aliada à interpretação de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” como obra na qual se concretizam princípios fundamentais da estética do classicismo e onde encontramos a valorização de uma composição orgânica do todo, encontramos também o reconhecimento da representação da trajetória de um caráter individual em direção à harmonia resultante do equilíbrio entre a determinação individual e a universalidade ideal. Para

Schiller, o protagonista do romance de Goethe teria atingido o "estado estético", a "liberdade estética em relação a todas as determinações", assim podemos ler :

“No estado estético, portanto, o homem é zero sempre que procuramos o resultado isolado e não as faculdades como um todo, sempre que consideramos, nele, a ausência de todas as determinações específicas. Daí terem razão aqueles que declaram, com vistas a conhecimento e moralidade, serem o belo e a disposição em que ele coloca o espírito de todo indiferentes e estéreis. Têm razão plena, pois a beleza não oferece resultados individuais ao entendimento ou à vontade, não realiza, isoladamente, finalidades intelectuais ou morais (...) e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. A cultura estética, portanto, deixa plenamente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, na medida em que possam depender dele, e nada se alcançou além da possibilidade natural de fazer ele de si mesmo aquilo que quiser, já que lhe é devolvida completamente a liberdade de ser o que deve.⁵⁶”

Portanto, o personagem principal em sua indeterminação, representa para Schiller, a concretização desse estado estético e de liberdade, uma vez que traz em si a possibilidade natural, a liberdade de ser o que deve ser em seus anos de aprendizagem. Entretanto, na carta de 8 de julho de 1796, Schiller expressa sua discordância quanto ao tratamento que Goethe passou a dar ao protagonista. Schiller afirma que a "moral" não coincide com a "fábula", apontando assim o que em sua opinião consiste em uma inadequação do caráter do protagonista em relação a uma possível "filosofia geral" de Os anos de aprendizado:

“O modo, pois, como o senhor explica o conceito de anos de aprendizado e de maestria parece estabelecer entre ambos uma estrita fronteira. O senhor compreende sob o primeiro meramente o erro de procurar fora de si o que o interior do homem mesmo tem de criar; sob o segundo a convicção da erraticidade daquela busca, da necessidade do próprio criar etc. Mas é possível compreender e esgotar a vida inteira de Wilhelm (tal como está diante de nós no romance) real e completamente sob esse conceito? Com essa fórmula tudo se torna compreensível? E ele pode então ser absolvido meramente pelo fato de se expressar nele o coração paterno, como acontece no desfecho do livro sete? O que eu desejaria aqui, portanto, seria que a relação de todos os elos singulares do romance fosse feita de maneira ainda mais clara sob aquele conceito filosófico. Eu gostaria de dizer: a fábula é totalmente verdadeira, também a moral da fábula é totalmente verdadeira, mas a relação de uma com a outra ainda não salta aos olhos de modo nítido o bastante.”

56 Schiller “Cartas sobre a educação estética do Homem” pp.100,101.

É dessa maneira que efetivamente, a carta de 8 de julho de 1796 contém o cerne da crítica mais rigorosa exercida por Schiller a partir de sua perspectiva de teórico e autor "clássico". Ali, Schiller desenvolve observações apenas esboçadas em cartas anteriores, como a necessidade de se acomodar toda a diversidade em uma unidade, atribuindo aos acontecimentos um nexos causal que, na opinião do crítico, está ausente em certas passagens, e mesmo no caráter do protagonista do romance. Schiller ressentia-se ainda de uma "explicação estética" que justificasse a "maquinaria" constituída pela Sociedade da Torre e suas intervenções:

“Em tudo isto, eu teria ainda desejado que o senhor tivesse aproximado um pouco o aspecto significativo dessa maquinaria, a necessária relação da mesma com o ser interior. Este deveria olhar sempre em direção à economia do conjunto, mesmo que esta deva permanecer oculta às figuras em ação.⁵⁷”

É assim que Schiller chega a considerar insuficiente a forma como ambos os conceitos de aprendizado e mestria colocam-se para o herói do romance. Reconhecendo que a “mestria” de Wilhelm consiste em nada além do que “a convicção do caráter equivocado de tal busca”, Schiller sugere a Goethe a “emancipação” do Meister : “Agora a exigência se lhe transfere (...) a exigência de impor o seu pupilo com total independência, segurança, liberdade e por assim dizer, firmeza arquitetônica, de forma que assim ele possa manter-se eternamente, sem precisar de um apoio externo(...)⁵⁸”

Essa emancipação consistiria, ainda segundo o texto da carta de 8 de julho de 1796, em prover o Meister de um fundamento filosófico, preservando-o de um resvalar no misticismo. É preciso reconhecer no caráter emancipatório da proposição schilleriana uma filiação direta aos acontecimentos da Revolução Francesa. Para Schiller, o resultado da educação de Wilhelm mostra-se na liberdade, igualdade e fraternidade, diante das quais o seu ambiente esteticamente cultivado o confronta. Assim, o correspondente de Goethe afirma que o romance nada tem de

57 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (in zwei Bänden), Berlin, Wegweiser, 1924[Goethe e Schiller. Companheiros de viagem, trad., seleção e notas de Cláudia Cavalcanti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993]p.93

58 Idem p.86

"sansculotista"⁵⁹, "parecendo, muito pelo contrário, que a aristocracia tem a palavra". Tais afirmações certamente justificam-se na "mania de nobreza" de Wilhelm Meister, que pontua a narrativa em diversas ocasiões:

"Três vezes felizes aqueles que, desde o nascimento, se colocam 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!"

O trecho citado compõe parte do monólogo de Wilhelm Meister, quando este se encontra prestes a adentrar pela primeira vez o "grande mundo", o espaço de atuação da aristocracia, quando a convite do Conde, a trupe de atores deverá atuar no castelo. O trecho refere-se diretamente ao comportamento desembaraçado, seguro e elegante do Conde, da Condessa e do Barão, em comparação ao limitado espaço de atuação e ao comportamento acanhado reservado ao burguês. Trata-se portanto do mesmo tema que Meister desenvolverá na carta enviada a seu cunhado Werner, no capítulo 3 do livro 5.

Porém, nem mesmo no terceiro livro do Meister, "*Wilhelm Meisters Wanderjahre*" (Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister), essa união se concretiza, e Natalie deixa mesmo de ocupar uma posição de destaque, tornando-se mera referência longínqua. Dessa forma, Schiller acaba por reconhecer em "Os anos de aprendizado" uma hesitação, no desenvolvimento da narrativa, no que se refere à alteração da classe social do protagonista, considerando portanto, ausente um signo claro de sua ascensão.

Pode-se então traçar, com algum detalhe, os fundamentos da crítica de Friedrich Schiller ao romance de Goethe Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. A partir da carta de 2 de julho de 1796, marco de uma recepção mais crítica e articulada, torna-se possível identificar ao menos dois direcionamentos fundamentais, que se complementam. Por um lado, as concepções de Schiller mostram-se claramente orientadas por uma perspectiva estética classicista, em harmonia com suas concepções expressas nas Cartas sobre a educação estética. Essa concepção reflete-se na maneira como Schiller reconhece, no romance de Goethe, a existência de uma "liberdade estética" configurada nas infinitas possibilidades de determinação reservadas ao protagonista, atrelando a obra à

59 Ver o breve ensaio de Goethe, já citado, "Literarische Sansculottismus"

concepção da arte como conceito universalizante, o qual prevê a não-particularização de seu objeto; da mesma forma, quando identifica na composição das personagens sua relação com o todo do romance.

Assim, se por um lado a crítica exercida por Schiller aproxima “Os anos de aprendizado”, em sua concepção estética, dos mesmos pressupostos que orientam as “Cartas sobre a educação estética”, ou seja, de uma das principais obras do classicismo alemão em Weimar, por outro podemos notar um certo conflito entre os preceitos e julgamentos do crítico Friedrich Schiller e a obra finalizada pelo autor Goethe.

Expressando de forma modelar a necessidade de uma correspondência ampla entre a personalidade do protagonista e as dimensões teóricas (morais) que considera desejáveis, Schiller reconhece o conflito entre suas concepções para a "moral" que deveria orientar a trajetória do protagonista (no que se refere a sociedade da torre) e a “fábula” (ou se quisermos, a ideia de *Bildung*) efetivamente concretizada por Goethe no romance. O reconhecimento de uma tensão entre esses aspectos, já em um comentarista do porte de Schiller, no momento mesmo de composição do romance, vem reafirmar a vocação de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” como obra de certa forma polêmica, indócil a classificações mais fixas e definitivas.⁶⁰ Da mesma forma que se deixa impregnar pela atmosfera estética do classicismo weimariano, do qual Goethe é a figura central, “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” escapa a uma perspectiva mais filosófica e moralizante, como aquela articulada pela crítica de Schiller, já com vistas nos ideais próprios ao círculo romântico de Jena

Como se poderá observar a crítica contemporânea à primeira publicação de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” constantemente se inclinará por entre esses dois extremos enunciados por Schiller; ora o romance será tido como obra prima da formação estética e política dos novos tempos (para Schiller e Schlegel), ora será combatido como obra aristocrática e danosa (para Novalis, em um segundo momento).

A cooperação entre Goethe e Schiller é portanto, de certa forma, uma coalizão estética — se quisermos permanecer no vocabulário político e bélico da

60 Cf. Mass, “O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura.”

época — que elimina deliberadamente o compromisso político do contexto da Revolução Francesa. No contexto desta posição básica, podemos ler novamente as cartas de Schiller *Sobre a educação estética do homem* em que o autor atribui a função política à arte, através da mediação entre a natureza e a razão num campo de jogo através do uso livre da razão.

Neste mesmo texto, Schiller seria capaz de dizer que até mesmo os excessos da revolução na França desde 1793 - ano do “Terror” - poderiam ser evitados pela educação estética. Assim, a arte como entidade mediadora entre a natureza e a razão tem uma função central, mas apenas durante a fase de transição crítica da velha para a nova sociedade. Uma vez alcançada a capacidade de autodeterminação, ela tem apenas um caráter de deleite. Nas primeiras cartas formuladas ainda em 1793, certamente a arte constitui o veículo através do qual a natureza humana deve ser subordinada às regras da razão.

Ainda, se nos voltarmos a outras cartas de Schiller, desta vez a sua correspondência com Goethe, veremos de fato que esta é um ponto de destaque da recepção dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, mesmo muito antes de sua publicação. É bastante claro que Goethe, desde a publicação do *Sofrimento do jovem Werther* em 1774, não obteve o mesmo sucesso entre o público leitor, nem tampouco unanimidade entre os críticos especializados e foi somente com a leitura de Schiller, que o autor do Meister pode reconhecer seu leitor ideal, como podemos ver em alguns textos como o de Mass (2000) e Werle (2014) e como também nos indica a correspondência entre estes dois autores:

“É tão raro encontrar nos negócios e atividades da vida a desejada participação, e nesse caso altamente estético ela quase não pode ser esperada, pois quantas pessoas veem a obra de arte em si mesmas, quantas podem ignorá-la, e depois só resta a tendência que pode ver tudo que ela contém, e a tendência pura que ainda pode ver o que lhe falta. E quanto não restaria ainda a acrescentar, a fim de expressar o caso isolado no qual me encontro apenas com o senhor.”(Goethe; Schiller 1993, p.32)

Novamente, na célebre carta de 23 de agosto de 1794, Schiller faz um convite a Goethe, para que este publique na revista *Die Horen*, o romance em partes, o que por questões editoriais não foi possível. Todavia Schiller passa a receber sempre em primeira mão, as versões iniciais de cada livro do romance escrito por Goethe, como

indica a correspondência trocada até meados de 1796 e em carta enviada a Christian Gottfried Körner, onde revela a influência exercida na escrita do Meister:

“Seu romance ele deverá enviar-me em tomos; e então eu deverei escrever-lhe, a cada vez, o que deverá conter o próximo volume, e como este se realizará e desenvolverá. Ele fará então uso dessa crítica antecipatória, antes que mande imprimir um novo volume. Nossas discussões sobre a composição levaram-no à ideia de que, uma vez que esta seja boa e conduzida com desvelo, poderia muito bem trazer à luz as leis da composição poética.” (Schiller, apud Gille, 1971, p.10)

É preciso lembrar que o período em que Schiller se corresponde com Goethe em torno da escrita do Meister, coincide justamente com a redação de sua “Cartas sobre a educação estética do homem”, situando-se numa posição de transição entre certas posições ditas do Classicismo, e como já vimos influenciando a nascente reflexão primeiro romântica sobre os gêneros literários.

Aqui, tomaremos como exemplar novamente a carta de número 22 onde Schiller tratará da disposição estética e sua relação com o todo da humanidade: considerado por Schiller como o estado “estado estético é o mais fértil com vistas ao conhecimento e à moral”, englobando aquilo que é singular e individual na totalidade

“Por não proteger de modo exclusivo nenhuma das funções da humanidade, ela [a disposição estética] favorece todas, sem exceção e se não favorece nenhuma isoladamente, é por ser a condição de possibilidade de todas elas. Todas as outras atividades dão ao espírito um destino particular e impõem-lhe, por isto, um limite particular; somente a estética conduz ao ilimitado (...) somente o estético é um todo em si mesmo.” (Schiller “Briefe II”;p.106 Apud. Maass)

O ideal aqui buscado é um gênero artístico universalizante. Schiller não deixa de apontar as "afinidades eletivas" que um romance ou drama pode despertar no espírito daquele que o lê. De acordo com uma concepção de inspiração classicista de arte, Schiller reconhece nas artes plásticas, o paradigma perfeito do estilo harmonioso da Antiguidade⁶¹. As demais formas de expressão artística são sempre

61 Clara influência de Winckelmann e Lessing.

subordinadas e comparadas às artes plásticas, que constituem a representação ideal daquilo que Schiller chamará por caráter artístico harmonioso:

“A música, em sua nobreza mais alta, transforma-se em figura e afeta-nos com o calmo poder da antiguidade; as artes plásticas, em sua máxima perfeição, tornam-se música e afetam-nos por sua imediata presença sensível; a poesia, em sua manifestação mais plena, deve prender nos poderosamente como as artes sonoras e, ao mesmo tempo, circundar-nos da serena clareza das artes plásticas. O estilo perfeito em cada arte revela-se, justamente, ao afastar-lhe as limitações específicas sem negar as virtudes particulares, conferindo-lhe um caráter mais universal pela sábia utilização de sua peculiaridade.” (idem, ibdem)

Além disso, Schiller estabelece uma certa tipologia dos efeitos⁶², tal qual uma tipologia dos gêneros poéticos:

“Deixamos uma bela peça musical com vivo sentimento, o belo poema deixamos com a imaginação vivificada, e o belo quadro ou edifício com o entendimento desperto; mas quem quisesse incitar-nos ao pensamento abstrato imediatamente após o alto prazer musical; utilizar-nos para um negócio comedido da vida comum, logo após o alto prazer da poesia; a foguear nossa imaginação e surpreender nossa emoção, logo após contemplarmos belas telas e esculturas, teria escolhido uma oportunidade infeliz.” (idem, ibdem)

É neste ponto que Schiller aponta a influência que os diferentes gêneros artísticos exercem sobre a percepção e os sentidos. A música dirá ele, tem com os sentidos uma afinidade "maior que a permitida pela verdadeira liberdade estética", incitando-nos a experimentar em excesso uma determinada disposição de espírito, a poesia incita demasiadamente a imaginação; apenas as "belas telas e esculturas" organizam e apazíguam o tumulto interior dos sentidos, confirmando mais uma vez a afinidade entre as obras plásticas e a ordenação estética harmoniosa. (Cf. Maas, 2000). É por este motivo que Schiller atribuirá às artes plásticas dos antigos uma capacidade apaziguadora e ordenatória sobre o homem, capacidade essa que é diametralmente contrária a exaltação dos sentidos provocada pela música, e

62 Cf. Maas. p.107

sobretudo, pela poesia, uma concepção que em muitos pontos é próxima aquela formulada por Lessing e Winckelmann anteriormente.⁶³

Neste aspecto, Schiller considerará tímida a defesa que o romance de Goethe irá realizar, no que tange à defesa de uma literatura mais voltada aos antigos, apoiando-se ainda em sua concepção clássica da predominância da forma sobre o conteúdo, aspecto fundamental para o crítico Schiller, na leitura de obras de arte, como podemos ver nesta passagem trecho das *Cartas sobre a educação estética*, onde o autor Schiller afirma a superioridade da forma em relação ao conteúdo, quando analisamos uma obra de arte qualquer:

“Numa obra de arte verdadeiramente bela, o conteúdo nada deve fazer, a forma é tudo; é somente pela forma que se age sobre o homem como um todo, ao passo que o conteúdo visa apenas a forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética ... O espírito de quem ouve ou de quem contempla deve permanecer plenamente livre e incólume, deve sair puro e perfeito da esfera mágica do artista como das mãos do criador.”(Schiller,2013 p.101)

Por isso, a leitura de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” como obra na qual se concretizam princípios fundamentais da estética clássica, que privilegia a composição orgânica do todo, encontra-se também o reconhecimento da representação da trajetória de um caráter individual em direção à harmonia resultante do equilíbrio entre a determinação individual e a universalidade ideal, princípios que já anunciam a reflexão romântica nascente, e que será melhor trabalhada na crítica de Friedrich Schlegel a este romance de Goethe⁶⁴. Podemos considerar então, que para Schiller, o protagonista do romance de Goethe teria alcançado em sua *Bildung* o "estado estético", um estado onde existe a "liberdade estética em relação a todas as determinações" :

63 O que não nos deixa de lembrar o texto de Goethe sobre o Laocoonte, grupo escultórico famoso que inspirou Lessing e Winckelmann no tocante a uma reflexão sobre o Classicismo na Alemanha de meados do século XVIII

64 Como pode ser lido em sua resenha sobre o Meister de Goethe e nos “Fragmentos sobre poesia e literatura”.

“No estado estético, portanto, o homem é zero sempre que procuramos o resultado isolado e não as faculdades como um todo, sempre que consideramos, nele, a ausência de todas as determinações específicas. Daí terem razão aqueles que declaram, com vistas a conhecimento e moralidade, serem o belo e a disposição em que ele coloca o espírito de todo indiferentes e estéreis. Têm razão plena, pois a beleza não oferece resultados individuais ao entendimento ou à vontade, não realiza, isoladamente, finalidades intelectuais ou morais ... e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. A cultura estética, portanto, deixa plenamente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, na medida em que possam depender dele, e nada se alcançou além da possibilidade natural de fazer ele de si mesmo aquilo que quiser, já que lhe é devolvida completamente a liberdade de ser o que deve.” (Schiller, 2013, pp.100,101)

Portanto, o herói de Goethe em sua total indeterminação recorrente, representa para Schiller, a concretização desse estado estético e livre, uma vez que traz em si a possibilidade natural, a liberdade de ser o que deve ser.

Segundo o texto que vimos anteriormente, da carta de 8 de julho de 1796, Goethe deveria fornecer ao Meister um fundamento filosófico forte, preservando-o de um resvalo no misticismo que a Sociedade da Torre impõe ao livro (Cf. Mass, 2000). Neste ponto, é preciso lembrar nesta valorização do caráter emancipatório e racional da prescrição schilleriana a uma influência direta do iluminismo de Kant e dos acontecimentos da Revolução Francesa. Para Schiller, o resultado da educação de Wilhelm mostra-se na liberdade diante da qual a sua formação o impele.

Entretanto, devemos observar que Schiller nunca indicou para o romance de Goethe atitude efetivamente sansculotista ou mesmo uma defesa dos ideais da Revolução Francesa. Schiller sobretudo indica, uma:

"(...) integração de Wilhelm no universo reconhecidamente não-problemático da nobreza; ele deve esquecer sua origem burguesa. Assim, para que Wilhelm Meister ascenda de sua condição social, seria preciso que o conde, por meio de seu

"respeitável comportamento", o conduzisse "de sua classe" para "uma posição mais elevada" concedendo com isso "a nobreza ainda ausente" (Schiller apud Mass p.103).

A partir deste ponto, podemos traçar, mais detalhadamente, os fundamentos da crítica de Friedrich Schiller ao romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. A partir da carta de 2 de julho, marco de uma recepção mais crítica e articulada, torna-se possível identificar ao menos dois direcionamentos fundamentais, que se complementam. Por um lado, as concepções de Schiller mostram-se claramente orientadas por uma perspectiva estética classicista — herdadas em grande medida de Herder e Wieland, também residentes em Weimar — e em harmonia com suas concepções expressas nas *Cartas sobre a educação estética*. (Cf. Mass, 2000, p. 101) Esse aspecto ecoará no reconhecimento que o crítico Schiller verá no romance de Goethe, principalmente no que se refere a presença na trama de uma "liberdade estética" formulada nas várias possibilidades de determinação partilhadas ao protagonista Wilhelm Meister. Sendo assim, Schiller ressaltará a percepção da obra como um conjunto estético e uma totalidade orgânica, mas ao mesmo tempo em completa sintonia com pressupostos clássicos, tal qual àqueles estabelecidos no início de suas atividades em Weimar.

Podemos concluir do mesmo modo que, o autor do *Meister* teria notado o fato de que os conceitos de Schiller sobre a ideia e forma da obra divergem inteiramente das suas próprias concepções quanto a este ponto. Este ponto fica bastante claro, dado que a correspondência entre Schiller e Goethe sobre "Os anos de aprendizado" é interrompida após a resposta de Goethe à carta de 8 de julho de 1796, depois do que Goethe envia o último livro à impressão sem antes oferecê-lo novamente à leitura e crítica de Schiller (o que todavia não significa dizer que nesta data houve um abandono da produção epistolar entre estes dois autores). Contudo, isso marca, inexoravelmente, o rompimento do trabalho e o pano de fundo comum no qual *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* estava sendo escrito. A versão do romance que veio a lume nos mostra (Cf. Mass 2000 e Werle 2013) que Goethe, em grande medida, não alterou os aspectos que foram mais criticados por Schiller. A chamada "autonomia" filosófica e social de Wilhelm Meister e a relação entre teatro e vida não foram realizadas pelo autor Goethe, ou se realizadas, foram em alguma medida muito mais restritas do que as modificações propostas pelo crítico Schiller.

Portanto, é dessa forma que podemos ver, no texto das *Cartas sobre a educação estética*, e na correspondência com Goethe, o elemento substancial da crítica exercida por Schiller sobre “Os anos de aprendizado”; da mesma forma que as personagens, no romance de Goethe, procuram justificar sua trajetória particular em relação a uma totalidade. A "disposição estética" é aquela que universaliza as disposições particulares, unindo-as ao universal. Pela leitura de Schiller, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é o texto pioneiro na ruptura de certos parâmetros classicistas, ainda permeado pela dinâmica entre os aspectos individual e universais do processo de desenvolvimento estético, próprios a passagem para a escola romântica. Por isso, Schiller pode estabelecer uma interpretação harmônica do Meister, clássica em seu ideal de equilíbrio entre a liberdade individual e a possibilidade de determinação do destino coletivo, do desenvolvimento da humanidade.

Portanto, se por um lado a crítica exercida por Schiller aproxima *Os anos de aprendizado*, em sua concepção estética, dos mesmos pressupostos que orientam as *Cartas sobre a educação estética*, ou seja, de um dos baluartes do classicismo alemão, por outro pode-se reconhecer uma divergência básica entre as opiniões gerais do crítico Friedrich Schiller e a obra concretizada pelo autor Goethe, na construção daquilo que a história da literatura chamará por “Classicismo de Weimar”. Estes dois correspondentes não correspondentes, foram os responsáveis, como vimos, pelo auge e pelo ocaso das tendências classicizantes na história da literatura alemã, e pelo material de reflexão das correntes teóricas e estéticas posteriores.

O estabelecimento dessas divergências deverá desempenhar importante papel nas tentativas posteriores de se desenvolver o conceito de crítica, bem como de gênero literário, e Filosofia, durante o Classicismo de Weimar e o Romantismo de Jena.

Capítulo 3

O Kantismo de Goethe e Schiller

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar
Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm
Meine Schüler an der Nase herum –
Und sehe, daß wir nichts wissen können!
(Goethe, Fausto v.)

Um aspecto já bem estudados e reconhecidos é a recusa Goetheana da especulação teórica, e conseqüentemente a recusa em ser considerado um “filósofo”, que, por várias razões, nunca foi atribuído ao autor do *Meister*, muito embora, a filosofia, sempre foi um tema constante nos estudos pessoais de Goethe, como testemunham passagens da juventude, em *Poesia e Verdade*, sobretudo, que indicam o grande apreço pela filosofia de Espinosa, mas também incluem Sulzer, Mendelssohn, Garve, Hamman e Herder (Cf. Vorländer, apud Suzuki 2012). O filósofo neokantiano Karl Vorländer, em seu livro⁶⁵ sobre as relações entre a filosofia kantiana e a obra de Schiller e Goethe, nos dirá justamente que o ponto de virada de Goethe e seu “renascimento” na Itália, irá coincidir com o contato com a obra de Kant, sobretudo com sua segunda versão da *Crítica da Razão Pura*, em 1787. Mesmo anos mais tarde⁶⁶, como nos relata Eckermann, podemos ler um relato de

65 Karl Vorländer, *Goethe, Kant, Schiller*

66 Ainda que extensa, a seguinte passagem de mesma data reforça a ideia de certa correspondência da filosofia de Kant e do trabalho especulativo e científico goetheano: Sua Excelência manteve algum dia relações pessoais com Kant? – perguntei. – Não – respondeu-me Goethe –, ele jamais tomou notícia de mim, embora eu, por minha própria natureza, trilhasse um caminho semelhante ao seu. Escrevi minha *Metamorfose das plantas* antes de saber o que quer que fosse de Kant e, no entanto, ela está completamente em consonância com sua doutrina. A distinção entre sujeito e objeto, e também a opinião de que toda criatura existe para si mesma, e de que o sobreiro não brotou para que pudéssemos obter cortiça para arrolhar nossas garrafas, isso Kant tinha em comum comigo e eu me alegrei por partilhar com ele o mesmo solo. Mais tarde, escrevi a

velhice de Goethe, que afirma a importância da filosofia kantiana na construção da cultura alemã (e conseqüentemente de sua própria):

Perguntei a Goethe qual dos filósofos contemporâneos ele considera o maior. – Kant – disse ele – é o maior, sem dúvida. Ele é também aquele cuja doutrina se comprovou pela continuada influência e a que penetrou mais profundamente em nossa cultura alemã. Ele o influenciou sem que o senhor o tivesse lido. Agora o senhor não precisa mais dele, pois o que ele poderia dar-lhe o senhor já possui. Se mais tarde quiser ler algo dele, eu lhe recomendaria sua Crítica da faculdade de juízo, na qual tratou excelentemente da retórica, sofrivelmente da poesia e precariamente das artes plásticas.

Johann Peter Eckermann. Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832 (p.245). Editora UNESP. Edição do Kindle.

Do mesmo modo, e em função dos anos que Schiller se dedicou a fundo aos estudos sobre os escritos de Immanuel Kant, pode-se concluir, por extensão, que seu conhecimento da obra filosófica de Rousseau se deu por meio da filosofia kantiana. No prefácio do volume que reúne a correspondência com ao príncipe de Augustenburg, a epígrafe da primeira edição é de autoria de Rousseau, e pode nos dar a noção dos intuitos pedagógicos presentes no texto schilleriano, ao longo das cartas que foram paulatinamente agrupadas e publicadas em 1795. Esta citação rousseauísta na obra de Schiller é bastante reveladora e indica o percurso entre racionalidade e sentimento, um dos pontos centrais trabalhados ao longo das cartas a Augustenburg: “Se a razão é que faz o homem, é o sentimento que o conduz” (SCHILLER, 2013, p. 19).

Nesta toada, as cartas trocadas entre Schiller e o príncipe de Augustenburg, tratam sobretudo de explorar a importância de um paradigma formativo que contemple a dimensão estética e ética do homem. Estas preocupações, já anunciadas nos modelos pedagógicos de Rousseau (para ficar com o modelo que nos é mais caro), são condizentes com os anseios políticos e econômicos de seu tempo, em consonância com a afirmação do ideário burguês e republicano que

Teoria do experimento, que pode ser considerada como uma crítica do sujeito e do objeto e como uma mediação entre os dois. – Schiller costumava desaconselhar-me o estudo da filosofia kantiana. Ele dizia que Kant nada poderia dar-me. Ele, por sua vez, o estudava com afinco, e também eu o estudei, não sem proveito. Johann Peter Eckermann. Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832 (Locais do Kindle 4266-4275). Editora UNESP. Edição do Kindle.

tomava o espírito de época do final do século XVIII e que torna o papel da estética como fundamental no esquema de saberes constituintes do projeto de um novo modelo de humanidade, como demonstrará a série de vinte e três cartas publicadas pelo autor de “Poesia ingênua e sentimental”, já vistos anteriormente.

Em paralelo àquela ideia de formação desenvolvida em “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, as cartas redigidas por Schiller recebem justamente o título de A educação estética do homem numa série de cartas (*Über die Ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen*) e tem sua fundamentação na filosofia crítica de Immanuel Kant, bem como em seus textos sobre moral e sobre antropologia. Schiller é inteiramente devedor do filósofo de Königsberg, como já vimos na declaração de Goethe citada anteriormente, pois foi ele, depois de Baumgarten que atentou para a necessidade da autonomia da estética e deu vazão para as ideias de gênio e gosto, os quais foram exaustivamente tratados na terceira Crítica e serviram como pedra de toque da filosofia do romantismo.

Já em Kant aparece o movimento que definirá também as articulações de Schiller nas Cartas sobre a educação estética: a importância da terceira Crítica está baseada justamente no destaque dado à argumentação dos juízos estéticos reflexionantes, que tem seu foco na apreensão do objeto e não na formulação do conceito, no particular e não no geral. Esta construção do juízo estético é refletida no conceito e busca uma finalidade (teleologia) que quando estabelecida, acabará por criar a sensação de prazer ou desprazer. Portanto o juízo estético reflexionante tem por característica, justamente, de ligar o conceito ao objeto e assim o realiza por meio das características universais que possam garantir a observação das características singulares do objeto. Neste sentido, a terceira Crítica tenta resolver os problemas decorrentes da argumentação acerca da modalidade dos juízos presentes nas duas outras Críticas kantianas.

É justamente inserido neste panorama, que surgem a problemática sobre o gosto e sobre a genialidade que influenciarão Schiller (e a filosofia do romantismo alemão, logo em seguida). Kant é, por isso, a base pela qual parte Schiller em suas especulações, como fica evidente logo na primeira de suas cartas na qual afirma: “não quero ocultar a origem kantiana da maior parte dos princípios em que

repousam as afirmações que se seguirão” (2013, p. 21) e segue “embora as ideias que dominam a parte prática do sistema kantiano sejam objeto de controvérsias entre os filósofos, ousa dizer que merecem sempre o consenso entre os homens” (idem, *Ibidem*). Mas ao mesmo tempo, em alguma medida, Schiller mostra-se um grande crítico do racionalismo das luzes de seu tempo, aproximando-se novamente àquela posição mais próxima a Rousseau, que também viu as limitações do racionalismo iluminista. Por um lado, Schiller se aproxima de Kant pela tematização da ideia de autonomia estética e pelas reflexões sobre o juízo de gosto. Todavia, a formulação demasiadamente técnica empreendida pelo mestre de Königsberg, despertou as críticas (quase anti-iluministas) schillerianas como fica expressa na primeira carta ao príncipe: “Essa mesma forma técnica, que torna a verdade visível ao entendimento, a oculta, porém, ao sentimento, pois o entendimento, infelizmente, tem de destruir o objeto do sentido interno quando quer apropriar-se dele” (SCHILLER, 2013, p. 22).

Assim, a racionalidade e por consequência (ao menos para Kant), a moralidade serão vistas não da perspectiva de fins formativos e das suas relações indiretas com a arte, mas como categorias abstratas que infiltram o campo do sensível e da beleza. Deste modo, aquilo que poderíamos considerar (ao menos do ponto de vista romântico) de excesso de rigor e racionalidade da moral kantiana acaba por afastar o belo e não permitir o surgimento do verdadeiro gênio, que não se constitui e nem se manifesta mediante um mero ordenamento racional dos juízos. Do mesmo modo, o argumento schilleriano é que a estética teria por pressuposto certa indeterminabilidade, elementos que não são inteiramente compreendidos por meio da razão, dado que “toda sua magia reside em seu mistério, e a supressão do vínculo necessário de seus elementos é também a supressão de sua essência” (SCHILLER, 2013, p. 22).

Justamente, o tema da unidade da razão na autonomia das formas fundamentais da racionalidade — a teórica, a prática e a estética — é um dos motivos centrais da filosofia de Schiller. É preciso portanto problematizar a relação entre a especificidade do estético e as exigências da razão prática —, analisando-a também à luz do ensaio “Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos”⁶⁷. Este

67 SCHILLER, Friedrich. Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos [1796]. Trad. de Ricardo Barbosa. In: BARBOSA, Ricardo. Schiller e a cultura estética. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 55-67.

breve ensaio faz referência ao mesmo contexto no qual foi escrita a correspondência entre Schiller e o Príncipe de Augustenburg ao longo de 1793 e, portanto, à primeira versão das cartas Sobre a educação estética do homem (1794-1795) e ao ponto alto da correspondência com Goethe. O foco da argumentação dos "costumes estéticos", está a reflexão sobre a influência entre o gosto e a promoção do comportamento e do agir moral. Como registra a correspondência com Christian Gottfried Körner, em outubro de 1793 Schiller já se deparava com esse problema em um artigo sobre a sociabilidade estética. Em certo sentido também, esse escrito daria continuidade a "Sobre graça e dignidade", editado por Göschen anteriormente; sendo natural portanto, o desejo de Schiller em publicar o texto com o mesmo editor já no ano seguinte (Cf. Barbosa 2004). Àquela altura, em 1793, Schiller tinha como o seu principal correspondente o Príncipe de Augustenburg, seu mecenas. Por essa circunstância, as ideias que pensara para o trabalho sobre a sociabilidade estética foram em parte desenvolvidas nas duas cartas ao Príncipe escritas em dezembro e em dois artigos: "Sobre o perigo dos costumes estéticos" e "Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos". Publicados respectivamente nos números de novembro de 1795 e de março de 1796 de Die Horen. A rigor, "Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos" corresponde, com poucas modificações, ao texto da carta de 3 de dezembro ao Príncipe de Augustenburg da qual Schiller suprimiu, além das alusões pessoais, os dois primeiros e os quatro últimos parágrafos (idem, Ibidem)..

Portanto, o primeiro parágrafo dessa carta anuncia a questão central acerca do nexo entre o estético e a razão prática: "Tenho a responder a pergunta sobre quanto a virtude ganha através do gosto" (Schiller apud Barbosa p. 322). Seja em suas preleções de estética do semestre de inverno de 1792-1793, seja na correspondência com Körner em janeiro e fevereiro de 1793 sobre o problema do fundamento objetivo do belo, seja nos diversos escritos sobre o trágico, o sublime e o patético, como também em "Sobre graça e dignidade" e, naturalmente, na correspondência com o Príncipe de Augustenburg, Schiller ocupou-se, de diferentes maneiras, com o nexo entre o estético e a razão prática, mas sempre em confronto direto ou indireto com Kant. Como se lê no segundo parágrafo da carta citada, Schiller se declarava "inteiramente kantiano" quanto ao "ponto principal da doutrina dos costumes" — ou seja, a tese segundo a qual uma ação só pode ser considerada

como moral se fundada no "respeito à lei da razão" e não as inclinações (Idem p. 322). Ao mesmo tempo, Schiller reagia implicitamente aos comentários que Kant fizera a propósito de "Sobre graça e dignidade", em uma longa nota de pé de página à segunda edição de *A religião nos limites da simples razão*, preparando-se para defender a utilidade moral dos costumes estéticos contra os traços ascéticos da ética kantiana.

Embora tenha suprimido os dois primeiros parágrafos dessa carta quando a revisou para publicação, Schiller não recuou diante de sua divergência com Kant. Acenando para a continuidade de suas reflexões sobre o nexos entre o estético e a razão prática, ele abria o artigo referindo-se ao trabalho "Sobre o perigo dos costumes estéticos", recentemente publicado, pois pretendia agora destacar a outra face do problema, já indicada no título que escolhera: a utilidade moral dos costumes estéticos. Segundo a tese do artigo anterior, o perigo dos "costumes estéticos" se afigura sempre que a vontade se deixa determinar pelo gosto. Com isso, Schiller chamava a atenção para uma forma específica de heteronomia da vontade. Essa forma de heteronomia seria um derivado perverso de uma legítima exigência do gosto: a de que a razão e a sensibilidade se afinem pela chave do prazer livre e desinteressado. Assim harmonizadas, pode também surgir o perigo de que esse livre acordo entre elas resulte na deposição da razão pela imaginação precisamente na esfera em que aquela deve legislar sem contrastes: a esfera da ação moral.

A tese central de "Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos" (NA 21, p. 28-37) é a contraface do argumento de "Sobre o perigo dos costumes estéticos": embora o gosto não possa "produzir algo de moral através de sua influência", pois a razão prática não pode ter como base o sentimento da beleza, ele ainda assim é capaz de "favorecer a moralidade" (NA 21, p. 28, grifo no original). Diga-se de passagem que Schiller não faz aqui nenhuma distinção entre a eticidade (*die Sittlichkeit*), o ético (*das Sittliche*) e a moralidade (*Moralität*), ou entre o sentimento da beleza (*Schönheitsgefühl*) e o gosto (*Geschmack*). Pois bem, o gosto pode favorecer a moralidade, esta é a tese de Schiller; mas é preciso mostrar como ele pode fazê-lo.

Schiller (2013, p.35) enxerga no tipo de homem guiado somente pela razão uma espécie de ser humano cindido, fruto típico da modernidade que, por sua vez, opera uma “divisão belicosa” ou uma “demarcação de fronteiras”, conforme aparece em sua sexta carta. É aqui que Schiller expressa sua crítica ao indivíduo moderno, sobretudo quando comparado à totalidade do homem grego que cultivava poesia, religião, filosofia e política em um tipo de união, um todo orgânico que nunca mais existiu. O indivíduo grego “recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento, que tudo separa” (Schiller, 2013, p.36). O posicionamento de Schiller marcará aquilo que é um lugar-comum instituído no seio do movimento romântico, ainda que um tanto refratário a ele em outros aspectos: uma admiração incontida pelos gregos e a necessidade de encontrar um caminho semelhante dentro da própria modernidade. Todavia, esta é uma tarefa de grande fôlego e Kant não contribui com ela não somente por sua forma de escrever, mas também por seu grande acento à razão como a excelência da Aufklärung, reforçando, por obra de uma operação formal, a oposição entre o entendimento e o sensível – já indicada na epígrafe escrita por Rousseau.

A da cisão entre o inteligível e o sensível – é claramente exposta na sexta carta e é assunto das epístolas que se seguem. Interessante é notar que a crítica de Schiller ganha uma dimensão mais ampla e extrapola os limites da necessidade da estética apenas como um âmbito que deve ter sua autonomia enquanto disciplina. Mais do que isso, Schiller (2013, p. 38) se mostra descrente com a situação da política e o sistema ético do seu tempo, e traça duras críticas à concepção moderna de Estado, pois “o Estado continua eternamente estranho a seus cidadãos”, degenerando-os moralmente. A solução para tal impasse, ou seja, tal decadência política e moral advinda da cisão do homem moderno deve ter as suas origens fora deste próprio Estado. Quando o autor, retoricamente, indaga-se sobre uma possível solução, ele imediatamente nos oferece a resposta:

“Seria o caso de esperarmos tal obra do Estado? Impossível, pois o Estado em sua forma presente originou o mal, e o Estado, a que se propõe a razão na Ideia, não poderia fundar esta humanidade melhor, pois nela teria de ser fundado” (SCHILLER, 2013, p. 43).

Neste sentido, apesar de formalmente ser entendido como um clássico, Schiller compõe com o grupo dos românticos que parece olhar para as instituições de seu tempo de forma irônica e cética, olhar que também podemos atribuir a Rousseau, ainda que este nutra, sobretudo por meio dos seus escritos políticos, a crença em algum tipo “universal” de organização – mesmo que pensado como “ideia reguladora” – que corrija os rumos da sociedade. A única forma de tentar reintegrar o homem e eliminar a formação unilateral de suas forças é por meio do belo, da educação estética. E essa será a tarefa que Schiller se propõe ao longo das cartas, pois “é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 2013, p. 24). No entanto, é preciso notar que não se trata de uma apreciação do belo pelo belo somente enquanto belo, mas antes disso, é necessário que além de um elemento sensível em particular, o belo una-se também a uma faculdade da razão e é justamente essa não união que causa a cisão e que faz com que o homem perca sua humanidade. O belo deve representar, portanto, a harmoniosa união entre a sensibilidade e o intelecto e não um mero privilégio do segundo sobre o primeiro. A tentação do leitor de Schiller é, no entanto, interpretar a proposta schilleriana como uma espécie de um completo mergulho no sensível de forma desmedida e irracional. Esse seria um entendimento bastante superficial sobre a proposta do autor que não regressa na história humana a ponto de desconsiderar o poder do uso da razão e limitar-se somente ao âmbito do sensível. Apesar de sua crítica à Aufklärung, responsável pela cisão do homem moderno, Schiller reivindica a mesma máxima invocada por Kant retomando Horácio

Há uma circularidade que permeia as ideias de liberdade (ou política) e estética. Tal circularidade, como observa Suzuki em uma nota, remete a uma discussão com Fichte. Este teria escrito um ensaio (O Espírito e a Letra na Filosofia. Numa série de cartas), cuja publicação Schiller recusou em sua revista. Os problemas postos em questão são: é realmente pela beleza que vai à liberdade? Como alguém pode gozar do prazer do estético em estado de servidão? É necessário que os homens sejam privados da liberdade antes que se dê uma educação estética? (Verificar Suzuki, nota 6, 23, p. 2013) Baseado nisso, Schiller critica a moral kantiana, que é carregada de forma e proposições vazias de conteúdo sensível de maneira que a moralidade não permanece equilibrada com a estética.

Há uma dupla crítica de Schiller a Kant que se faz importante neste pequeno ensaio: trata-se da hybris kantiana com relação à moral, ou aquilo que Schiller chama de “moralidade de santo” por parte de Kant e a confiança exa-cerbada deste na razão, que foi mitigada após suas leituras de Rousseau. Schiller assinala que o filósofo da pequena Königsberg esqueceu-se da lição deixada por Baumgarten, a saber, a necessidade da autonomia da estética frente ao âmbito moral.

Neste sentido, a crítica schilleriana é bastante equilibrada, pois também leitor ávido de Kant, Schiller está convencido de que nem a moral e tampouco a razão devem ser eliminadas do âmbito da estética, mas desconfia da exclusividade de ambas como uma espécie de caminho único a ser percorrido em termos de formação humana. Schiller não elimina os opostos a ponto de permanecer apenas com a razão ou com a sensibilidade, mas seguindo a trilha já iniciada por Rousseau, sugere uma forma de educação do homem que alie o inteligível ao sensível como pares ou polos opostos e, ao mesmo tempo, complementares do humano.

Apesar de anunciarmos a proposta estética schilleriana de forma tão breve, isso não acontece ao longo das epístolas nas quais o autor desenvolve uma complicada trama para explicitar a radical oposição entre a astuta razão e o vivo sentimento que assola o homem moderno. Oposição essa que compõe o ponto de partida na investida schilleriana da educação estética do homem. Somente a beleza – aliada à razão e ao sentimento é capaz de um movimento de reunificação. Há, portanto, em Schiller um adiantamento da tendência de pensamento que se estenderá ao longo dos séculos posteriores: um diagnóstico de época e a identificação de algumas patologias próprias dela aliado a uma antropologia. O que está em jogo aqui é propriamente o conceito de “homem” e de “humanidade” e daí surge a importância acerca do tipo de formação humana que deveria estar voltada para a estética. Neste sentido, é elucidativo o comentário de Ricardo Barbosa:

O esforço de Schiller foi o de colocar em evidência o momento da verdade das duas posições, superando sua unilateralidade: ambas estavam ancoradas na natureza mista do homem, mas não conseguiam abarcá-la como um todo, enfatizando ora suas necessidades como um ser físico, ora como um ser racional. Se a cultura estética era chamada a desempenhar um papel central na formação do homem para a liberdade, era preciso antes compreender a constituição peculiar do

homem como o sujeito e o objeto dessa formação promovida pelo gosto. A antropologia é o fundamento da teoria estética (2004, p.38). É levando em consideração a necessidade de uma antropologia que leve em conta as benesses do intelecto e os sentimentos que impulsionam os homens, que se faz necessário investigarmos o conceito de “impulso lúdico” em Schiller.

Na medida em que a problemática schilleriana vai se desenhando tendo como pano de fundo uma espécie de “antropologia” (diferente daquela proposta por Kant), é justamente por meio desta antropologia que o autor encontra uma espécie de via de resolução para a cisão que assola o homem moderno. Pedro Süssekind (2011, p.11-24) aponta dois momentos nos quais Schiller tenta resolver a questão: a primeira está em seu escrito Sobre o sublime, de 1801, e a outra estaria em A educação estética do homem – que é a que nos interessa mais diretamente neste artigo.

O autor inicia a décima carta ao seu mecenas reforçando o diagnóstico da cisão do homem moderno, que está lançado em “duas vias opostas” que lhe conduzem por um lado à rudeza e por outro à perversão. Nesta carta, o autor realiza uma espécie de mirada histórica retrospectiva para concluir que na medida em que as grandes civilizações da Antiguidade ocidental atingiam seu ápice – a força e a liberdade se perdiam. O mesmo acontece com a modernidade, “cujo refinamento crescia na mesma medida em que findava sua autonomia” (Schiller, 2013, p. 53). A beleza seria, para Schiller, a única maneira de salvá-lo dessa dupla barbárie, mas para que tal itinerário seja traçado é preciso que se chegue àquilo que o autor chama de “conceito racional puro da beleza” e a partir daqui, as cartas que se seguem até a décima quinta ganham contornos mais abstratos, já que será necessário realizar uma redução transcendental a fim de chegarmos aos dois conceitos mais abstratos do homem: a pessoa e o estado. A primeira refere-se aquilo que é perene e imutável e o segundo é aquele que passa por incensáveis mutações. A partir daqui também é possível visualizar com mais clareza que o conceito de beleza em Schiller está instalado no nível intelectual e não no empírico.

A beleza é possuidora de uma concepção suprassensível e intelectual e por isso o autor não está preocupado com a aplicabilidade da educação estética que propõe. É apenas possível dizer que a beleza manifestada na arte que entra em

contato com os homens é capaz de educá-los e conduzi-los à liberdade, pois tal educação se dá no todo (culturalmente e, sobretudo, moralmente, já que algumas virtudes são erigidas neste processo). Por isso, só a arte consolidaria a força moral do homem e poderia educá-lo para a liberdade: absoluta, aquela que ele mantém mesmo diante do sofrimento do que não pode escapar como ser natural. É a capacidade de sentir o sublime, considerado pelo autor como uma das mais esplêndidas faculdades humanas, que expressa a autonomia racional e influencia a moralidade, dando a possibilidade de destruir ‘conceitualmente’ a morte (SÜSSEKIND, 2011, p. 16).

A beleza é a única capaz de romper o ciclo que cinde o homem moderno. Isso acontece porque a beleza é proveniente da faculdade que concebe o todo e não somente as partes. Daí o esforço do filósofo em mostrar como se dá esse processo pelo meio do caminho da abstração e dedução da ideia do belo. Na ideia de pessoa e de estado estão contidos dois princípios antagônicos: na pessoa está seu próprio fundamento, enquanto o estado, alterado constante pelo devir, precisa ele mesmo de um fundamento que é causado externamente, a saber, o tempo – que é, como esclarecido por Schiller (2013, p. 55) na carta XI, “a condição de todo vir a ser”. A pessoa, por sua vez, “que se revela no eu que perdura eternamente, não pode vir a ser, não pode começar no tempo, porque, inversamente, é nela que tem início tempo, pois algo que perdure tem que repousar como fundamento da alternância” (SCHILLER, 2013, p. 56). É dessa relação múltipla que encontramos uma espécie de unidade, já que nenhum dos dois conceitos abstratos – pessoa e estado – pode subsistir sozinho. Embora a pessoa tenha uma espécie de caráter mais primário porque dela depende o tempo, sem o constante vir-a-ser, ela perde sentido. Daqui surge um ideal de perfeição de pessoa expresso por Schiller: “o homem, pois, representado em sua perfeição seria a unidade duradoura que permanece sempre a mesma nas marés da modificação” (SCHILLER, 2013, p. 56).

De tal análise antropológica surgem ainda dois impulsos antagônicos que derivam dos conceitos abstratos de pessoa e estado. Trata-se de “duas tendências opostas no homem, as duas leis fundamentais da natureza sensível-racional” (SCHILLER, 2013, p. 57). A lei racional, que é de caráter universal e dita as leis, sendo assim absoluta e eterna, confere forma à matéria, por isso chamado de

impulso formal (Formtrieb). O impulso material (Sachtrieb), por sua vez, está diretamente relacionado ao sensível – que nunca é absoluto, mas sempre relativo e temporal, pois está diretamente ligado à substância física do homem. Trata-se dos casos particulares e das leis universais estabelecidas pelo impulso formal. A respeito desses impulsos, nota-se que eles já se encontravam presentes em Kant sob outro signo: as faculdades, e Schiller certamente herdou algo daí. Por outro lado, o que faz toda a diferença neste caso é o fato de Schiller conferir um caráter de formação ou educação dos instintos, ao passo que em Kant, as faculdades a priori transcendentais não são passíveis de transformação. Em Schiller, os impulsos são forças da natureza que conduzem o homem a direções opostas. Havia inicialmente uma direção originária e correta de tais impulsos, mas esta foi perdida em função da própria cultura moderna ocidental do homem cindido que não deu conta de organizá-los.

Uma das falhas da cultura é não levar em conta a necessidade da ação recíproca entre os dois impulsos. Schiller abre uma nota de rodapé somente para tratar deste problema. Embora as tendências de ambos se contradigam, eles não são completamente antagônicos e deve haver uma harmonia entre ambos. O autor aponta para o perigo de quando um impulso não respeita o limite do outro e a harmonia é quebrada. Isso significa afirmar que a razão não deve imperar no âmbito da sensação, assim como esta também deve manter-se em seus limites. A subordinação de um fundamento ao outro causa prejuízos, pois quando este processo se dá, tudo o que há é “uniformidade e não harmonia”. A subordinação, segundo Schiller, deve haver e tem caráter essencial, no entanto, ela deve ser recíproca de forma que o grau de importância de ambos se mantenha em harmonia, salvando o homem da situação de cisão. Nas palavras do próprio autor, a sentença faz-se clara: “ambos os princípios são, a um só tempo, coordenados e subordinados um ao outro, isto é, estão em ação recíproca” (Schiller, 2013, p. 63). O papel da cultura é evitar que haja transgressões entre os dois, ou seja, quanto mais isso se dá no âmbito da reciprocidade entre ambos os impulsos, mais próximo do ideal almejado estamos.

A partir daqui, Schiller sugere algo que parece inverossímil e, segundo ele, até contraditório, já que ele encontra um terceiro impulso, advindo da ação recíproca

entre os dois impulsos anteriores. Em suas palavras, tal impulso seria “impensável”. Ele o é na medida em que não se realiza em sua plenitude na humanidade, já que é possível apenas nos aproximarmos dele e não realizá-lo completamente. Não obstante, importa notar que a tarefa proposta por Schiller em suas reflexões sobre os impulsos está no âmbito da ideia e é uma exigência da razão, daí justifica-se pensar este terceiro impulso chamado justamente de “impulso lúdico” (*Spieltrieb*).

Tal impulso existiria se e somente se a ação recíproca entre os impulsos material e formal fosse constante e, portanto, o *Spieltrieb* é altamente dependente de tal ação recíproca. Segundo Schiller (2013, p. 69):

Existissem casos em que ele fizesse simultaneamente esta dupla experiência, em que fosse consciente de sua liberdade e sentisse a sua existência, em que se percebesse como matéria e se conhecesse como espírito, nestes casos e, só nestes, ele teria uma intuição plena de sua humanidade.

O impulso lúdico é o que chega mais próximo ao conceito de beleza que Schiller (2013 p. 73) busca, já que ele “designa todas as qualidades estéticas dos fenômenos”. Por este motivo, ele é chamado de forma viva, considerando que o impulso formal tem como objeto a forma e o impulso sensível tem como objeto a vida. O caso do bloco de mármore é o exemplo escolhido pelo filósofo alemão: um bloco de mármore, que é pura forma, toma forma viva pelas mãos do escultor. A um homem, por exemplo, não basta que seja vida, mesmo que ele tenha vida e forma, pois é preciso que ele seja uma forma viva, pois “somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando julgamos o belo” (Schiller, 2013 p. 73).

É por meio desse processo que a natureza humana se unificaria e chegaria cada vez mais perto da perfeição. Schiller alude claramente à ideia de que se há uma humanidade, há um ideal de exigência de beleza. Notamos aqui a evidência de uma exigência normativa, de um ideal estabelecido por Schiller para o qual já havíamos apontado anteriormente. O autor afasta sua teoria, pois segundo Suzuki, “o belo não é um conceito de experiência, mas antes um imperativo” (SCHILLER apud SUZUKI, 2013, p. 11).

Por meio do conceito de unificação, Schiller identifica o impulso lúdico como um mero jogo e, neste sentido, identifica o belo como um mero jogo. Para se defender das críticas que tendem a afirmar que a identificação da beleza com um mero jogo seria reduzi-la, Schiller (2013, p.75) insiste em afirmar o contrário, ou seja, isso é ampliá-la, pois “com o agradável, com o bem, com a perfeição, o homem é apenas sério; com a beleza, no entanto, ele joga”. Neste sentido Schiller faz o movimento clássico do seu entorno intelectual e se aproxima dos gregos na medida em que recorre à Grécia para ilustrar o que entende por jogo lúdico. O exemplo são os jogos olímpicos, nos quais “os povos gregos rejubilam com competições de força, velocidade e flexibilidade sem derramamento de sangue e com a disputa dos mais nobres talentos (...)” (SCHILLER, 2013, p. 75). É com os gregos deste período que Schiller tenta demonstrar como eram homens completos quando comparados aos modernos homens cindidos. Natureza e cultura estavam no auge da sua integração.

Enquanto o indivíduo moderno se afasta da natureza e se torna fragmentário, governado pela arbitrariedade do Estado, exacerbadamente cultural, frio, mecânico, destituído de uma noção de totalidade, o grego aparece como estágio máximo da realização humana, no qual a natureza e a cultura se encontravam em harmonia. A crítica de Schiller não se baseia numa visão nostálgica da Antiguidade, mas visa justamente a uma reflexão sobre o ideal de harmonia entre o mundo da natureza e o da cultura, a ser buscado na modernidade. Nesse caso, a “educação estética” teria a possibilidade de orientar o homem moderno na direção desse ideal de algo que, na Grécia, existia como uma perfeição (SÜSSEKIND, 2005, p. 247).

Por meio da harmonia da oposição entre natureza e cultura otimizada pelo impulso lúdico – resultado da ação recíproca entre os dois impulsos aparentemente opostos (Sachtrieb e Formtrieb), o homem vive a experiência da liberdade estética – que não é exatamente a liberdade moral problematizada por Kant. Tanto aquele que sabe contemplar o belo, quanto aquele que é gênio e cria a obra de arte, são considerados nobres por parte de Schiller. Segundo os comentários de Suzuki (2013,p. 17), o homem estético, aquele que é educado pela beleza é ele mesmo o homem virtuoso e “tem como imperativo aproximar dignidade e felicidade, dever e prazer no belo”.

Ao fim de seus anos de aprendizado, Wilhelm Meister descobre que não tem vocação para ser o ator que acreditava ser, erro, entretanto, capital em sua trajetória. A decisão de se casar e se tornar médico não pode ser vista como conformismo, como filistinismo da parte do seu criador, censura que lhe foi feita pelo romantismo, acentuada em Hegel e no marxismo. (pp152)

Schiller distingue entre a liberdade física e a liberdade moral. Pela primeira, simplesmente seguimos a nossa vontade; pela segunda, determinamos racionalmente a nossa vontade. Sob ambos os aspectos, a possibilidade de agir livremente pode dever-se a um fundamento externo: a simples ausência de obstáculos. É nesse sentido que se diz que alguém recebeu a liberdade de um outro, embora se saiba que a liberdade implica a independência de toda determinação alheia. No entanto, lembra Schiller, é também nesse sentido que se diz que o gosto pode favorecer a virtude, embora a virtude não possa ser dada ou recebida. Em suma, quando contribui para eliminar obstáculos que impedem a determinação racional da vontade, o gosto pode favorecer a moralidade como o seu fundamento externo.

A mera ausência de obstáculos não desqualifica uma ação física ou moralmente livre, pois o fundamento tanto de uma quanto de outra não é externo. Mas a existência de obstáculos pode impor dificuldades às ações, pelo que existem "graus de liberdade" e "graus de moralidade" de acordo com os quais a vontade e a razão fazem valer seu poder de determinação perante forças contrárias. Uma ação moralmente correta é aquela que é realizada pura e simplesmente porque é moral, e não porque é agradável, ou seja, pela gratificação sensível que pode proporcionar. A imoralidade efetiva resulta, pois, da "colisão do bom com o agradável", "da apetição com a razão", assim como a sua fonte se encontra seja na "força dos impulsos sensíveis", seja na "fraqueza" da "vontade moral" (NA 21, p. 30).

A moralidade pode ser promovida (ou impedida) de dois modos: pelo fortalecimento da razão e da vontade moral (contra a força dos impulsos sensíveis) ou pelo enfraquecimento do poder das tentações (a favor de uma razão e de uma vontade moral ainda fracas). Embora esta segunda via não incida diretamente sobre a vontade moral, mas sobre o que pode enfraquecê-la, isto não chega a comprometer a moralidade da ação, pois não se trata aqui de uma má vontade, e sim apenas de uma boa vontade ainda fraca. Daí o princípio enunciado por Schiller neste passo: "aquilo que promove verdadeiramente a moralidade é o que aniquila a resistência da inclinação contra o bom" (NA 21, p. 30).

Ao falar em graus de liberdade e em graus de moralidade, Schiller se afasta da doutrina kantiana no mal radical, da qual, aliás, nunca esteve convencido. Já em sua correspondência com Körner sobre o projeto de Kallias, Schiller se manifestara contra aquela convicção de Kant, assim como o faria novamente na carta a Goethe de 2 de agosto de 1799, na qual deplora o tratamento "demasiadamente monástico" dispensado por Kant à relação entre a vontade livre e a matéria:

nunca pude ser reconciliado com isso. Todo o seu fundamento de decisão baseia-se em que o homem tem um impulso positivo para o bem, assim como para o bem-estar sensível; portanto, se ele escolhe o mal, também precisa de um fundamento positivo interno para o mal, pois o positivo não pode ser superado por algo meramente negativo. Aqui, porém, duas coisas infinitamente heterogêneas, o impulso para o bem e o impulso para o bem-estar sensível, estão tratadas inteiramente como potências e quantidades iguais, pois a personalidade livre é colocada igualmente contra e entre ambos os impulsos (Schiller, apud Barbosa).

Pouco antes, e também em carta a Goethe, de 21 de dezembro de 1798, na qual se dizia "ansioso" para ler a Antropologia de Kant, já que nela o "lado patológico" do homem, recorrente em seus escritos como o motivo, que "dá à sua filosofia prática um aspecto tão rabugento", talvez encontrasse o seu lugar, Schiller afirmaria que em Kant, "como em Lutero", haveria algo que "lembra um monge que, na verdade, abriu seu mosteiro, mas não pôde exterminar totalmente os vestígios do mesmo" (idem, ibdem). Para Schiller, o "mal" consistia no predomínio do impulso sensível, e não em uma disposição natural humana. O impulso sensível, cuja

exigência de satisfação tende a se impor incondicionalmente sobre a vontade, é o "inimigo interno natural da moralidade", o antagonista da razão e das leis morais, sob as quais deve estar a vontade.

A vontade é, assim, o cenário de um conflito entre o impulso sensível e a determinação racional. Um ânimo rude, carente de formação moral e estética, é dominado pela apetição, pelas exigências do impulso sensível. Um ânimo moral, mas carente de formação estética, age em conformidade com a lei da razão e por ela supera resistências e tentações. Já os ânimos "esteticamente refinados" contam com um diferencial: o gosto, capaz de fazer as vezes da virtude ou de facilitá-la.

"Moderação e decoro", aversão ao que é "anguloso, duro e violento", receptividade ao que é composto com "leveza e harmonia": eis as exigências do gosto. O gosto é um traço do homem civilizado, capaz de conter os rudes impulsos sensíveis, observando o "bom tom" como uma "lei estética". Como sabe conter a manifestação dos seus sentimentos, pode também dominá-los, dispondo assim da capacidade de romper com a passividade de sua alma pela auto-atividade e de introduzir a reflexão na passagem dos sentimentos à ação. Este domínio sobre a natureza e seus impulsos, embora não engendre a virtude, cria condições favoráveis para o cultivo racional da vontade; como diz Schiller, ele "abre espaço para a vontade voltar-se para a virtude" (Schiller 2013, p. 31). Schiller admite que, através do gosto, a vontade acede a uma forma peculiar de liberdade. Embora ainda não a chame de liberdade estética, como só o fará nas cartas Sobre a educação estética do homem, ela não se confunde com a liberdade moral. Mas enquanto "liberta o ânimo do jugo do instinto", neutralizando assim a ação do antagonista da liberdade moral, o gosto pode se revelar como um novo inimigo, tanto mais sutil quanto melhor se apresente "sob a capa de amigo", pois também o gosto é movido pelo prazer. Ainda que este prazer seja nobre, porque radicado na razão, ele não pode fundar a moralidade, já que esta exclui a determinação da vontade pelo prazer.

Schiller era suficientemente "realista" para admitir que seria ingênuo esperar que a conduta humana se orientasse imperturbavelmente pelo norte da virtude. Atento à vulnerabilidade das ordens moral e física, assim como ao vínculo delicado que as une, Schiller insistia em que ao menos as exigências da natureza fossem satisfeitas pelas nossas ações. Com isso, certamente permanecíamos em débito

para com a razão, mas não para com o fim da natureza, do qual teríamos sido "instrumentos perfeitos" (NA 21, p. 36). Face à contingência da virtude, é preciso garantir ao menos a legalidade das ações humanas como condição necessária ao impedimento da desagregação social. Schiller não poderia ter sido mais enfático na escolha de um exemplo expressivo dessa situação de risco. Como o louco que, na iminência de uma crise, se afasta de tudo que possa usar contra a sua própria integridade, chegando mesmo a pedir que o imobilizem, pois assim evitaria os males que poderia causar e pelos quais seria responsabilizado, nossa natureza vulnerável carece da religião e das "leis estéticas" como algo que nos ate e assim impeça que nossas paixões, uma vez descontroladas, violem a ordem física.

O essencial de todo o valor moral das ações depende de que a lei moral determine imediatamente a vontade. Se a determinação da vontade acontece conforme a lei moral, mas apenas mediante um sentimento, seja ele de que tipo for, que tem de ser pressuposto para que aquele se torne um fundamento de determinação suficiente da vontade, portanto, não por causa da lei, então a ação conterà legalidade, mas não moralidade. Os costumes estéticos seriam, então, moralmente úteis de um duplo modo: indiretamente, enquanto promovem a legalidade, pois, nesse caso, estamos diante de ações cujo fundamento de determinação é sensível, embora exibam uma similaridade à moral; diretamente, enquanto se trata de ações conformes à moral tanto na forma quanto no conteúdo, pois, nesse caso, a determinação da vontade não se dá ao preço do recalque das inclinações, mas à base da aliança — promovida pelo gosto — entre a razão e a sensibilidade. Aquele que não carece nem do gosto, nem da religião, nem do "atrativo da beleza", nem da "perspectiva de uma imortalidade" para agir em conformidade ao dever, dizia Schiller, desfrutaria de "uma alta posição na categoria dos espíritos"; mas a vulnerabilidade humana nos obriga — inclusive ao "mais rígido ético" (e Schiller se dirige aqui a Kant) — a ser rigorosos na teoria e prudentes em sua aplicação, de modo que o bem da humanidade, sempre ameaçado pela contingência da virtude, seja assegurado, uma vez ancorado na religião e no gosto (Schiller 2013, p. 37).

No entanto, esse nivelamento da religião e do gosto não significa que ambos poderiam substituir a virtude em igualdade de condições, como adverte Schiller nos

quatro últimos parágrafos de sua carta ao Príncipe de Augustenburg, suprimidos em sua versão impressa como artigo.

Onde nenhuma cultura estética abriu o sentido interno e aquietou o sentido externo, e as nobres sensações do entendimento e do coração ainda não limitaram as necessidades comuns dos sentidos, ou na situação em que também o maior refinamento do gosto não pode impedir o impulso sensível de insistir numa satisfação material — aí está a religião, que também indica ao impulso sensível um objeto e lhe assegura uma indenização pelas vítimas que ele faz à virtude, aqui ou ali. (...) A religião é para o homem sensível o que o gosto é para o refinado, o gosto é para a vida habitual o que a religião é para a extremidade. Num destes dois apoios, quando não de preferência em ambos, temos porém de nos manter, na medida em que não somos deuses.⁶⁸.

Como se vê, a utilidade moral da religião só se faz sentir onde a cultura estética ainda não penetrou e se fez valer como a autêntica formadora do homem moderno. Não é casual que Schiller observasse entre a religião e o gosto uma assimetria na qual se refletiam os antagonismos sociais e, ao mesmo tempo, funções culturais e políticas similares. Afinal, se a religião estaria para as massas como "o contrapeso dos seus padecimentos", o gosto seria para as "classes mais refinadas" uma garantia da "conformidade à lei da conduta". O ideal da cultura estética, pelo que se depreende da correspondência de Schiller com o Príncipe de Augustenburg, seria não apenas a superação da religião como a tradicional força histórico-cultural de formação do homem, especialmente das massas, como também um incremento do gosto tal que o seu poder formativo não mais se restringisse às classes dominantes nem se limitasse à condição de promotor indireto da moralidade, ao que pesasse todo o sóbrio realismo de Schiller em face da natureza humana.

Schiller não se voltou para o problema da "cultura estética" e da "educação estética do homem" apenas motivado pela possibilidade de retomar a reflexão sobre as condições da "teoria da arte" como "uma ciência filosófica" a partir do ponto em que Kant a deixara ao excluir de sua tarefa as questões relativas à formação e à cultura do gosto. Ele estava convencido da necessidade de enfrentar essas questões justamente porque via nos desdobramentos da Revolução Francesa uma ameaça ao ideal histórico da revolução burguesa: a instituição da liberdade. Essa

68 Schiller, apud Barbosa 2005

preocupação, explicitamente declarada em sua correspondência com o Príncipe de Augustenburg, seria consumada em Sobre a educação estética do homem, cuja tese central é lançada ao final da segunda carta:

"deixando que a beleza preceda a liberdade (...) mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade."

O "problema político" ao qual Schiller se referia era justamente o da realização do ideal histórico da revolução burguesa, recalcado pela avalanche do terreur. É precisamente isso o que explica o fato de Schiller não desprezar, ao lado da utilidade moral dos costumes estéticos, a utilidade moral da própria religião. Afinal, dizia ele ao Príncipe, a Revolução teria, em um único golpe, desterrado a religião e abandonado o gosto à "selvageria" — um golpe tanto mais funesto quanto mais o "caráter da nação" carecia justamente dessas ancoras sensíveis (Schiller apud Barbosa). Arbitrariedades como essa adensavam em Schiller a convicção de que as ilusões políticas nascidas naquela hora histórica demandariam tempo e muitos esforços para serem desfeitas.

Fosse verdadeiro o fato — tivesse ocorrido realmente o caso extraordinário de que a legislação política fora confiada à razão, de que o homem fora respeitado e tratado como um fim em si mesmo, de que a lei fora elevada ao trono e a verdadeira liberdade tornada em fundamento do edifício do Estado, então queria despedir-me eternamente das musas e dedicar toda minha atividade à mais magnífica de todas as obras de arte, à monarquia da razão. Mas este fato é justamente o que ousou por em dúvida. Sim, estou tão longe de crer no início de uma regeneração no âmbito político, que os acontecimentos da época antes me tiram por séculos todas as esperanças disso (Idem).

E, após uma dura crítica à Aufklärung — a cujo princípio, no entanto, não renunciava —, aos destinos da Revolução Francesa, à miséria em que viviam as classes populares e à lassidão das "classes civilizadas", Schiller expressava seu ceticismo diante das promessas de liberdade vazadas em uma constituição de Estado carente das bases de uma Sittlichkeit, cuja desejada existência jamais poderia prescindir do poder formador do gosto.

Se me é pois permitido, Magnânimo Príncipe, dizer minha opinião sobre as expectativas e necessidades políticas do presente, confesso

que considero extemporânea toda tentativa de uma constituição de Estado a partir de princípios (pois qualquer outra é mera obra de emergência e remendo), e como quimérica toda esperança nela fundada, até que o caráter da humanidade tenha sido novamente elevado de sua profunda decadência — um trabalho para mais de um século⁶⁹.

A tarefa da "cultura estética", pouco depois formulada nos termos de uma "educação estética" do homem, seria justamente a de criar as condições subjetivas para a instituição da liberdade. Se essa exigência permanecia viva, era porque a hora de sua realização não encontrara uma humanidade à sua altura, como se lê no xênio "O momento": "O século deu à luz uma grande época, / Mas o grande momento encontra uma pequena estirpe" (Schiller apud Barbosa).

Em Sobre a educação estética do homem, Schiller já não mais apelaria à utilidade moral do sentimento religioso, confiando inteiramente ao gosto a tarefa formativa da personalidade individual e do caráter do povo. No entanto, numa carta a Goethe de 17 de agosto de 1795, Schiller reconheceria na idéia do cristianismo — e não em suas "diversas manifestações na vida", tão "insípidas e adversas" à luz de sua destinação ideal — uma exigência mais nobre que aquela presente na ética kantiana.

Se nos ativermos ao traço de caráter próprio do cristianismo, que o distingue de todas as religiões monoteístas, veremos que ele não se encontra em nada mais senão na superação da lei ou do imperativo kantiano, em cujo lugar o cristianismo quer ter colocado uma livre inclinação. Ele é, pois, em sua forma pura, a apresentação da bela eticidade e da encarnação do sagrado e, nesse sentido, a única religião estética (...)⁷⁰.

Esse juízo, que se qualifica ao mesmo tempo como uma crítica contundente ao cristianismo histórico e como um importante reparo à ética kantiana, remete a uma distinção já estabelecida em Kallias — e justamente no contexto nada casual de uma reformulação profana da parábola do bom samaritano: a distinção entre uma ação moralmente boa e uma ação moralmente bela. A primeira, na qual a ética kantiana se consuma, corresponde à rigorosa determinação racional da vontade. Na segunda, a oposição entre a determinação racional e a inclinação sensível é

69 Schiller apud Barbosa 2005

70 Idem

suprimida no sentido mesmo em que Schiller vira a beleza como a liberdade no fenômeno; portanto, na ação moralmente bela, o elemento natural aparece como se fosse livre, na medida mesma em que a liberdade se apresenta como se fosse natureza. Em termos estritamente kantianos, o que é livre não pode ser uma inclinação, que é sempre sensível, assim como uma inclinação não pode ser livre, pois o que é livre é sempre racional. No entanto, na superação cristã do imperativo categórico vê-se justamente o ponto em que o moral e o estético, o natural e o livre se fundem — e por isso não uma simples inclinação, mas uma livre inclinação é postulada sem contradição. Sobre este aspecto do imperativo categórico, cabe ressaltar, ainda que em tom meramente ilustrativo, as considerações de Lúkacs sobre o pensamento moral :

Na esfera puramente espiritual do 'imperativo categórico', Kant e depois dele Fichte construíram uma imagem ideal da sociedade burguesa, na qual funciona sem conflito e harmonicamente a entrega incondicional ao 'dever' supraterrâneo, espiritual, que não pertence mais ao mundo dos fenômenos. Todos os antagonismos e todas as contradições da realidade na sociedade burguesa ficam reduzidos, portanto, ao antagonismo entre o homem sensível e o homem moral, entre o 'homo phainomenon' e o 'homo noumenon'. De acordo com isso, se os homens vivessem inteiramente em conformidade com a lei moral, não haveria conflitos nem contradições de espécie alguma na sociedade. A concepção filosófica dessa esfera moral somente é possível mediante a transformação de todos os problemas morais da sociedade burguesa em exigências da 'razão prática'.⁷¹

Formulada na correspondência com Körner em torno do projeto de Kallias, essa concepção da beleza moral também figura em "Sobre graça de dignidade". Sua convergência com o imperativo ético cristão "em sua forma pura" salta aos olhos, especialmente em face do significado moral do amor no cristianismo, do que Schiller dissera sobre a nobreza dessa disposição humana:

A liberdade no fenômeno desperta não apenas o prazer pelo objeto, como também inclinação pelo mesmo; esta inclinação da razão de se unir com o sensível chama-se amor. Contemplamos o belo propriamente não com respeito, mas com amor; excluída a beleza humana, que, no entanto, encerra em si a expressão da eticidade como objeto do respeito. — Se devemos ao mesmo tempo amar o que

71 G. Lukács - O jovem Hegel p. 235-236.

é digno de respeito, então este tem de ser alcançado por nós ou ser alcançável para nós. O amor é uma fruição, mas não o respeito; trata-se aqui de tensão; lá, de relaxamento. — O prazer da beleza surge, pois, da analogia notada com a razão, e está unido ao amor.

Schiller pensou o problema da unidade da razão simultaneamente sob dois aspectos: o da autonomia das formas fundamentais da racionalidade e o da permeabilidade dessas formas. Nos ensaios publicados em *Die Horen* depois do aparecimento das cartas *Sobre a educação estética do homem*, Schiller concentrou-se tanto nos nexos entre a esfera estética e a razão prática, como em "Sobre o perigo dos costumes estéticos" e "Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos", quanto nos nexos entre aquela esfera e a razão teórica, como em "Dos limites necessários do belo particularmente na apresentação de verdades filosóficas", fruto de sua polêmica com Fichte no verão de 1795, posteriormente fundido com o ensaio sobre o perigo dos costumes estéticos e publicado no segundo volume dos *Escritos menores em prosa* (1800) sob o título "Sobre os limites necessários no uso das formas belas". No centro de todos esses escritos encontra-se o mesmo tipo de indagação: se e até que ponto pode o estético promover, ou prejudicar, seja a verdade, seja a moralidade. Em ambos os casos, o que está em jogo é um problema normativo, pois trata-se de estabelecer os limites do gosto e as condições sob as quais suas exigências, na medida em que resultam de um princípio que o funda como uma esfera autônoma, são permeáveis às exigências da verdade teórica e da correção prática, ambas radicadas em esferas igualmente autônomas.

CONCLUSÃO

Em nossa dissertação procuramos abordar o romance de Goethe, intitulado os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como sendo uma obra poética que coloca em circulação ou em curso uma série de questões estéticas da época do fim do século XVIII, quando surgiu e começou a se consolidar a própria disciplina de estética.

De início, no primeiro capítulo procuramos resgatar alguns elementos que estão na base da elaboração do romance a formação inicial de Goethe, sua relação com a estética do *Sturm und Drang*, bem como sua visão da cultura alemã. Sobre este período, é de fundamental importância a compreensão da experiência da viagem à Itália de Goethe, bem como sua relação ambígua em relação ao termo classicismo e suas múltiplas acepções. Com efeito, no romance de Goethe há um encontro entre o moderno espírito da crítica e toda uma atmosfera que remete à experiência da Antiguidade, que será retomada tanto por aquilo que se convencionou chamar de Classicismo de Weimar, quanto à escola romântica de Jena

No segundo capítulo nos concentramos no diálogo de Schiller com Goethe, justamente porque se pode dizer que Schiller foi um dos responsáveis pela elaboração das duas dimensões do romance, a moderna e antiga, também pela introdução de elementos críticos. Na elaboração da individualidade e da totalidade no romance se desdobram, no fundo, as bases da recepção romântica do Meister, sobretudo a partir da crítica de Friedrich Schlegel sobre o romance. Por fim, no terceiro capítulo e último capítulo, trabalhamos o estofamento filosófico goetheano, e sobretudo as relações entre a ideia de Bildung para o autor do Meister e a obra teórica de Schiller, inserindo-na na tradição da filosofia crítica de Kant.

“O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo reflete em si mesmo a formação histórica do mundo, [...] Aqui a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera vasta e em tudo existente da existência histórica” M. Bakhtin, “O romance de ducação e sua importância na história do realismo In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes 2003”

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Ricardo. Schiller e a cultura estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. Verdade e beleza. Schiller e o problema da escrita filosófica. Revista de Filosofia Seaf, Rio de Janeiro, n. 4, p. 16-37, 2004. [Links]
- _____. O surgimento de uma Elementarphilosophie estética a partir do espírito do idealismo transcendental. Sobre Schiller e Fichte, 2004. (Mimeo.). [Links]
- HABERMAS, Jürgen. Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. [Links]
- KANT, Immanuel. Kritik der praktischen Vernunft. In: _____. Werke. Ed. de Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. v. 6. [Links]
- _____. Kritik der Urteilskraft. In: _____. Werke. Ed. de Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. v. 8. [Links]
- _____. Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. In: _____. Werke. Ed. de Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. v. 9. [Links]
- SCHILLER, Friedrich. Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-19???. [Links]
- _____. Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. [Links]
- _____. Kallias ou sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro e fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. [Links]

_____. A educação estética do homem. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990. [Links]

BENJAMIN, Walter. O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002.

CASSIRER, E. A filosofia do Iluminismo. Campinas, Edunicamp. 2ª edição, 1994.

D'ANGELO, P. A Estética do Romantismo. Lisboa. Editorial Estampa. 1998.

FRANK, Manfred. The Philosophical Foundations of Early German Romanticism. Trad. Elizabeth Millán-Zaibert. Albany, SUNY Press, 2004.

GOETHE, J. W. Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Deutscher Taschenbuch Verlag, Gesamtausgabe, Band 14, München, 1962.

_____. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (in zwei Bänden), Berlin, Wegweiser, 1924[Goethe e Schiller. Companheiros de viagem, trad., seleção e notas de Cláudia Cavalcanti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993]

_____. Wilhelm Meisters Lehrjahre, Band 4, Werkausgabe in zehn Bänden, Köln, Könnemann, 1997 [Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, trad. de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Editora 34, 2006]

_____. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: Vermischte Schriften – Goethes Werke (vierter Band). Berlin und Darmstadt: Deutsche Buchgemeinschaft, 1956 [Memórias: poesia e verdade, v. I. 2. ed. trad. De Leonel Vallandro. Brasília: Ed. UnB, 1986].

_____. Schriften zur Literatur. In: Vermischte Schriften. In: Goethes Werke. Berlin und Darmstadt: Deutsche Buchgemeinschaft, 1956.

_____. “Literarischer Sansculottismus” (1795), Schriften zur Literatur, v. 14. 2. ed. Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich/Stuttgart: Artemis, 1965.

_____. “Deutsches Theater” (1813), Schriften zur Literatur, v. 14. 2. ed. hrsg. Von Ernst Beutler. Zürich/Stuttgart: Artemis, 1965

_____. Viagem à Itália. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Escritos sobre arte. Introd., trad. e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2005 [2.ed. 2008].

GILLE,K(Org.) "Wilhelm Meister" im Urteil der Zeitgenossen. Leiden: Van Gorcum & Comp.,1971.

_____. (Org.) Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr und Wanderjahre. Königstein/Ts.:Athenäum,1979;

HADOT, P. N'oublie pas de Vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels. Paris, Ed. Albin Michel 2008

HEGEL. G.W.F. Fenomenologia do Espírito. Vozes, Petrópolis, 2ª edição 1992.

_____. Vorlesungen über die Ästhetik I, II und III (Band 13, 14 und 15) In: Werke [in 20 Bänden], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986 (Cursos de Estética, trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, Vol. 1, Vol. 2, Vol. 3 e Vol. 4, Edusp, São Paulo, 1999/2000/2002 e 2004).

HERDER, J.G. Fragmente über die neuere deutsche Literatur, In: Sämtliche Werke.Vol. 1. Org. Bernhard Suphan. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1967.

KESTLER, I.M.F. A autonomia estética e o paradigma da antiguidade clássica no classicismo e na primeira fase do romantismo alemão, In: Forum Deutsch – Revista brasileira de estudos germânicos. Vol. VI, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 2002.

KOOPMANN, H. „Einführung“, In: SCHILLER, Friedrich. Sämtliche Werke in 5 Bänden. 6.Ed., Düsseldorf/Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 1997.

KÖRNER, J. Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in Ihren Beziehungen zu Sciller und Goethe. Berlin, Askanischer Verlag, 1924.

LACOUÉ-LABARTHE, Ph. E NANCY, J-L.. L'absolu littéraire. Theorie de la littérature du romantisme allemand. Seuil, Paris, 1978.

LESSING, G. Emília Galotti, trad. de Marcelo Backes, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1999

_____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

_____. De teatro e literatura. Introdução e notas de A. Rosenfeld. São Paulo, EPU,1991.

LUKÁCS, G. A Teoria do Romance. , São Paulo, Editora 34, 2003.

MAZZARI, M.V. Labirintos da aprendizagem, São Paulo, Editora 34, 2010.

- MORITZ, K.P. Viagem de um Alemão à Itália.
- NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- PIKULIK, L. Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung. Munique: C.H. Beck, 1992.
- Schlaffer, Hannelore. WILHELM MEISTER Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. - Stuttgart: Metzler, 1989
- SCHLEGEL, A. Doutrina da arte.
- _____. A course of lectures on dramatic art and literature. Londres, Bell & Daldy, 1871.
- SCHLEGEL, F. Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer (1795-1796), In: *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]*. Vol. 1. Org. por Ernst Behler & Hans Eichner. Paderborn; Munique; Viena; Zurique: Schöningh, 1988. p. 29-33.
- _____. Conversa sobre a poesia e outros fragmentos, trad. de Victor- Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994.
- _____. O dialeto dos fragmentos, trad. de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997.
- _____. “Über Goethes Meister” In: *Kritische Schriften und Fragmente (1798-1801)*, Band 2, hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn, Schöningh, 1988.
- _____. Über das Studium der griechischen Poesie (1795-1797), In: *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]*. Vol. 1. Org. por Ernst Behler & Hans Eichner. Paderborn; Munique; Viena; Zurique, 1988. p. 62-136.
- _____. O dialeto dos fragmentos. Trad. , apres. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHILLER, F. Poesia ingênua e sentimental. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- _____. A educação estética do homem numa série de cartas. 3ªed., Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- _____. Do sublime ao trágico, (org.) Pedro Sússekind. São Paulo, ed. Autêntica. 2011

SUZUKI, M. O gênio romântico. Crítica e história da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo, Iluminuras, 1998.

_____. A forma e a invenção do mundo. Jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII. São Paulo, Editora 34. 2014

SZONDI, P. Die Theorie des bürgerliche Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt. Surkhamp.1973

_____. Theorie des Modernen Dramas. Frankfurt. Surkhamp Verlag. 1956

THOUARD, D. Critique et Herméneutique dans le premier Romantisme Allemand.. Paris, Septentrion, 1996.

WANNING, B. Friedrich Schlegel zur Einführung.Hamburg, Junius, 1999.

WERLE, M. A. A aparência sensível da ideia, estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo. Edições Loyola. 2013

_____. “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?” In: Revista Trans/Form/Ação, vol.23, n.1, Marília: 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131732000000100002> Acesso em 8 de janeiro de 2017.

WINCKELMANN, J.J. Reflexões sobre a arte antiga. Porto Alegre. Ed.Movimento, 2ªedição, 1975.

BARBOSA, Ricardo. Schiller & a cultura estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ROUSSEAU, J-J. Discurso sobre as ciências e as artes. In: . Obras. Rio de Janeiro, Editora Globo. (Plano, Introdução e Notas de Paul Arbousse-Bastide e Revisão Crítica e Notas Adicionais de Lourival Gomes Machado), 1958.. Devaneios do caminhante solitário. Brasília: UNB, 1995.

SILVA, Franklin Leopoldo. Rousseau e os devaneios do caminhante solitário. In: . Mutações – elogio à preguiça. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Brasília: Ministério da Cultura, Petrobrás, 2011.

STAROBINSKI, Jean. Jean-Jacques Rousseau – A transparência e o obstáculo. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e os gregos. Kriterion, Belo Horizonte, n. 46, n. 112, p. 243-259. 2005.

. O impulso lúdico: sobre a questão antropológica em Schiller. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 10, p. 11-24, 2011.