



O Impasse de Hamlet: processo criativo teatral nos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe

Ivan Delmanto¹

¹Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

RESUMO – O Impasse de Hamlet: processo criativo teatral nos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe – Este ensaio analisa a narrativa do processo de criação de uma encenação de *Hamlet*, conduzido pelo personagem Wilhelm Meister no romance *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. O ensaio parte da ideia de formação, presente no romance e também em outras obras do autor alemão, para traçar relações entre processo criativo teatral e seu contexto histórico. Também procura-se apresentar o processo criativo descrito no romance como espécie de síntese de múltiplos conceitos desenvolvidos pelo teatro alemão e europeu do século XVIII, revelando a inspiração dialética do percurso teatral narrado por Goethe.

Palavras-chave: **Teatro. Processo Criativo. Literatura Alemã. Encenação. Dramaturgia.**

ABSTRACT – The Hamlet Impasse: theater creative process in Goethe’s *Wilhelm Meister’s Apprenticeship* – This essay analyzes the narrative of the process of creating a Hamlet staging, conducted by the character Wilhelm Meister in Goethe’s novel *Wilhelm Meister’s Apprenticeship*. The essay is based on the concept of self-formation (*bildung*), present in the book and also in other works by the German author, to trace relations between the theatrical creative process and its historical context. It also seeks to present the creative process described in the novel as a kind of synthesis of multiple concepts developed by German and European theater in the 18th century, showing the dialectical inspiration of the theatrical journey narrated by Goethe.

Keywords: **Theater. Creative Process. German Literature. Staging. Dramaturgy.**

RÉSUMÉ – L’Impasse du Hamlet: le processus de création du théâtre dans *Les Années d’Apprentissage par Wilhelm Meister*, de Goethe – Cet essai analyse le récit du processus de création d’une mise en scène de hameau, dirigé par le personnage Wilhelm Meister dans le roman *Les Années d’apprentissage de Wilhelm Meister*, de Goethe. L’essai part de l’idée de formation, présente dans le roman et dans d’autres œuvres de l’auteur allemand, pour tracer les relations entre le processus théâtral créatif et son contexte historique. Il cherche également à présenter le processus créatif décrit dans le roman comme une sorte de synthèse de multiples concepts développés par le théâtre allemand et européen au XVIIIe siècle, révélant l’inspiration dialectique du voyage théâtral raconté par Goethe.

Mots-clés: **Théâtre. Processus Créatif. Littérature Allemande. Mise en Scène. Dramaturgie.**

Romance de formação teatral

A quase infinita literatura crítica sobre o romance de formação¹ possui como seu objeto modelar o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicado em 1795-1796. Para Mazzari (2018, p. 15), “[...] não constitui tarefa fácil reconstituir com precisão a dimensão espacial e temporal em que se desenrola o enredo dessa obra povoada de atores itinerantes, aventureiros, burgueses, nobres, poetas e artistas”, mas é possível afirmar que “a aprendizagem do herói tem lugar aproximadamente entre os anos de 1770 e 1780, no interior da Alemanha”. A mais lapidar definição sobre a experiência de formação narrada ali surge, entretanto, do próprio autor, anos depois de publicada a obra:

Muito tempo decantaram os princípios de *Wilhelm Meister*. Havia nascido de um obscuro pressentimento dessa grande verdade: que quando o homem intenta empresas para as quais a Natureza tem lhe negado condições e que nunca poderá realizar, um íntimo sentimento o aconselha então que desista, mas não acerta se não vê claro em si mesmo e persevera em seguir um falso caminho até fins falsos, sem que ele próprio saiba o que fazer. [...] Muitos são os que nesse erro consomem a melhor parte de sua vida, vindo a cair, finalmente, em uma rara confusão. Mas, sem dúvida, pode suceder que todos esses passos em falso conduzam à conquista de um bem inestimável: pressentimento que cada vez aclara-se em *Meister* e confirma-se nas últimas palavras do livro; ‘Parece-me como Saul, filho de Cis, que saiu em busca dos burros de seu pai e encontrou um reino’ (Goethe, 1959, p. 519)².

O trecho bíblico é mencionado, nos *Anos de aprendizado...*, pelo personagem Friedrich, ao amigo Wilhelm, no final do livro VIII e foi retirado de uma passagem da *Bíblia*, do livro Reis I, 9-10. A conquista desse reino, mencionado na última frase do romance – o aprendizado do herói –, surge da estrutura narrativa elaborada por Goethe, que se inspira no modelo de *Dom Quixote*, de Cervantes: o romance avança em torno da desproporção entre a ilusão do protagonista e as frustrações provocadas pela realidade à sua volta, constituindo um roteiro de desencantamento. Esse processo de revelação de sua “real Natureza”, para usarmos os termos do próprio Goethe, apresenta o sujeito principal da narrativa como um indivíduo único, capaz de evoluir e progredir no tempo, de formar-se, de realizar em ato aquilo que havia nele como potência. Isso não só supõe a aquisição de habi-

lidades, mas também uma formação subjetiva integral, o que implica, entre tantos outros objetivos, disciplinar a própria individualidade e desejos, em uma obrigação de aperfeiçoamento, já que a formação individual leva ao progresso universal da humanidade. A formação tem aqui um componente histórico e utópico, pois sua meta não é apenas o aprendizado do sujeito isolado, mas o desenvolvimento do gênero humano, tal como surge no quinto capítulo do Livro VIII, em que Jarno lê ao herói sentenças da “carta de aprendizagem de Wilhelm Meister”, promovendo certa relativização no sentido da formação individual: “Só todos os homens juntos compõem a humanidade; só todas as forças reunidas, o mundo. Estas estão com frequência em conflito entre si e, enquanto buscam destruir-se mutuamente, a natureza as mantém juntas e as reproduz” (Goethe, 2015, p. 4491).

Essa aspiração utópica, contida no romance de Goethe, que prevê a formação como capacidade de avanço da subjetividade social até realizar a harmonia entre o sujeito e o mundo, superando a oposição, que marca o pensamento moderno, entre sujeito e objeto, é também uma resposta a uma experiência histórica de alienação, de fragmentação do indivíduo e da sociedade capitalista, contextualizada historicamente pela Revolução Industrial e suas consequências. Para o filósofo húngaro Gyorg Lukács (1972, p. 127), o romance de Goethe “[...] está ideologicamente na fronteira entre duas épocas: dá forma à crise trágica dos ideais humanistas burgueses, e ao início de sua superação – provisoriamente utópica – do marco da sociedade burguesa”. O caminho que seguirá Wilhelm é o da integração às regras e controles sociais, e descobrimos, durante a narrativa, que seus passos – e seus erros – foram sempre guiados e determinados, à distância e secretamente, pela Sociedade da Torre, uma sociedade secreta de inspiração maçônica, cujos membros configuram uma comunidade na qual Wilhelm encontrará a felicidade amorosa e um lugar para exercer um ofício. De forma modelar para a ideologia burguesa de então, o herói abandonará suas ilusões a respeito do teatro e optará por uma profissão, a de cirurgião, totalmente distante de seus sonhos libertários do início de sua trajetória.

Há, nesse ideal pedagógico e de formação, contido na atividade da Sociedade da Torre, influência do tratado *Emílio*, de Rousseau (1979)³, a partir da meta de uma espécie de educação pelo erro, em que o sujeito é deixado livre para desviar-se do que seria o seu caminho natural, até reconciliar-

se com sua verdadeira Natureza, por meio da desilusão e do duro aprendizado errante:

Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva de taças repletas seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro, conquanto não seja demente⁴ (Goethe, 2015, p. 4417).

Expostas as linhas gerais da narrativa e do conceito de romance de formação, interessa-me, neste artigo, o símbolo que estrutura o movimento de aprendizado de Wilhelm Meister, que apresenta a errância do herói a partir de um caminho pedagógico de descoberta da arte teatral. Esse símbolo consiste em uma encenação de *Hamlet*, que expressa, na trajetória do protagonista, o momento de maior realização artística. Educação teatral e formação subjetiva surgem entrelaçadas no romance, e o abandono do projeto teatral de Wilhelm significa o aprendizado da autolimitação, de aceitação de seu legítimo papel na realidade social, empreendido pelo protagonista. É possível identificar, nos capítulos dedicados à montagem de *Hamlet*, espetáculo protagonizado e adaptado por Meister em sua companhia de teatro, uma reflexão que aproxima o percurso de formação subjetiva ao trajeto de criação de um espetáculo teatral, por meio da descrição pormenorizada, promovida por Goethe, do processo de ensaio da montagem empreendida pelo protagonista. Ainda que em registro ficcional, é possível descobrir uma visão, edificada sobre a importância dos ensaios para a realização do espetáculo teatral como obra artística, que contém apontamentos, em caráter germinal, das práticas e processos criativos que perduraram por grande parte do teatro ocidental do século XX, estruturados a partir de um conceito de formação.

Ensaio Hamlet, Ensaio Meister

A importância do teatro na trajetória de formação de Wilhelm Meister é tão decisiva que o personagem se identifica com Shakespeare no plano profundo de sua individualidade, conforme aponta Machado (2012, p. 75): “Portanto não era gratuito que no romance goethiano o nome do protagonista, enquanto primeiro elemento que forma a identidade do personagem,

tenha vínculo direto com o primeiro nome de Shakespeare e o sobrenome do protagonista venha a significar mestre [*Meister*]. Meister reconhece essa semelhança e espelha-se nela: “seu amigo Shakespeare, a quem com grande prazer reconhecia como seu padrinho, regozijando-se por chamar-se também Wilhelm”⁵ (Goethe, 1994, p. 211). No entanto, essa identificação só se dá por meio do processo criativo de montagem do *Hamlet*, já que, antes disso, Meister responde assim à pergunta de seu amigo Jarno, sobre o seu conhecimento da obra de Shakespeare:

- Então o senhor nunca assistiu – perguntou Jarno, chamando-o à parte – a uma peça de Shakespeare?
- Não – respondeu Wilhelm –, [...] tudo que ouvi dizer dessas peças não me despertou a curiosidade de conhecer mais a fundo esses monstros estranhos, que parecem ultrapassar qualquer verossimilhança, quaisquer conveniências⁶ (Goethe, 2015, p. 3996).

O comentário sobre “os monstros estranhos” (*seltsame Ungeheuer*), que segundo a então hegemônica interpretação sobre a poética aristotélica eram ausentes de verossimilhança e de respeito às regras do classicismo⁷, ecoa o juízo crítico mais comum na Alemanha de então. Para Goethe, entretanto, no que era acompanhado por Lessing e por Friedrich Schlegel, no contexto alemão do primeiro romantismo, a dramaturgia de Shakespeare representaria o apogeu e o fim do segundo ciclo de modernos (o primeiro seria representado por Dante), seguido de dois séculos de decadência, recuperados só a partir do século XVIII romântico: “Goethe seria então dentro da visão schlegeliana a aurora na história da modernidade” (Machado, 2012, p. 74), precisamente por meio de sua recuperação dos padrões “monstruosos” do poeta inglês.

O debate sobre a dimensão exata de Shakespeare se dava na Alemanha do século XVIII para muito além das ideias assinadas por Goethe. Coube a Lessing o papel de introduzir Shakespeare a um círculo mais amplo na Alemanha, “[...] como poeta de primeira ordem; Lessing não apenas escreveu um texto sobre a questão Shakespeare, mas conduziu polêmicas consistentes durante décadas tanto sobre o valor estético da obra do poeta quanto sobre [...] a interpretação dos princípios críticos utilizados para negar-lhe tal valor” (Fugita, 2006, p. 12). Assim, a história da polêmica recepção crítica do poeta na Alemanha começa com Lessing. O primeiro documento relevante

para a recepção de Shakespeare é a 17^a. das Cartas sobre a mais nova literatura (*Briefe, über die neueste Literatur betreffend*), em que Lessing opõe o novo teatro alemão “afrancesado”, que Gottsched teria adotado, contra as velhas formas e costumes teatrais, ao gosto inglês, segundo ele muito mais adequados às inclinações nacionais. A realidade alemã, para Lessing, tenderia não ao “amaneirado, delicado, apaixonado” dos dramas franceses, mas muito mais ao “grande, terrível e melancólico” do teatro inglês, cujo maior dramaturgo seria Shakespeare.

Para decidir o assunto de acordo com os padrões dos antigos, Shakespeare é um poeta trágico muito maior que Corneille [...]. Corneille se aproxima dos antigos em procedimentos mecânicos e Shakespeare essencialmente. O inglês quase sempre alcança o objetivo da tragédia, por mais estranho e à sua maneira que o faça; e os franceses quase nunca o alcançam, independentemente de estarem prestes a seguir o caminho da antiguidade. Comparando-se ao *Édipo* de Sófocles, não deve haver mais violência no mundo sobre nossas paixões do que Otelo, Rei Lear, Hamlet etc. [...] Eu poderia provar a você com pouca dificuldade que nossas peças antigas realmente tinham muito de inglês. Para citar apenas os mais conhecidos deles; O Dr. Faust tem muitas cenas em que apenas um gênio shakespeariano poderia pensar (Lessing, 1955, p. 354)⁸.

Assim, apoiando-se em Aristóteles, Lessing sustenta que o teatro francês não atingiria os fins trágicos sistematizados pelo filósofo grego, a saber, os célebres terror e piedade, o que seria, por outro lado, plenamente atingido na obra de Shakespeare. Em nome de uma outra interpretação de Aristóteles, Friedrich Schlegel (1975, p. 119), inspirado pelas reflexões de Lessing, afirma que: “Nos livros didáticos [...], separe os gêneros da maneira mais precisa possível: mas se um gênio permitir que mais de um flua no mesmo trabalho, esqueça o livro e apenas examine se ele alcançou tais intenções”⁹. Para Schlegel, bem como para Lessing, o amontoado de regras do refinamento francês, em voga no período, simplesmente não servia como medida para valorar as criações de Shakespeare.

Nos *Anos de aprendizado...*, o percurso de encenação – e de formação – do *Hamlet* expressa essa revalorização do teatro de Shakespeare. Assim, o processo de encenação descrito no romance expressa uma pedagogia teatral, que envolve a redescoberta do elisabetano como símbolo da poética do primeiro romantismo alemão, e uma perspectiva de formação coletiva para a

“atrasada” Alemanha da época¹⁰, além do processo educacional de Meister. A formação daquela montagem de *Hamlet* é também formação individual e nacional. Por isso, a primeira etapa dos ensaios, que envolvia a adaptação do texto de Shakespeare para a realidade do público alemão, deveria envolver um aprendizado, por parte de toda a companhia teatral, das características específicas daquela forma dramaturgica:

– Quanto não ficaria decepcionado – exclamou ele –, se não tivesse descoberto um meio para contribuir com o conjunto; estou convencido de que o próprio Shakespeare teria agido assim [...]. Depois de um minuciosíssimo exame, depois de uma deliberação mais madura, pude distinguir duas vertentes na composição dessa peça; a primeira, refere-se às grandes e íntimas relações das personagens e dos acontecimentos [...] – Não podem ser alterados por nenhuma espécie de adaptação, nem mesmo desfigurados. [...] Só que, em minha opinião, cometem-se muitos erros ao se considerar insignificante, mencionar só de passagem ou simplesmente omitir a segunda vertente que deve ser observada nessa peça. – Refiro-me às relações exteriores das personagens, pelas quais elas são levadas de um lugar a outro ou ligadas dessa ou daquela maneira por certos acontecimentos fortuitos. É certo que esses fios são tênues e frouxos, mas atravessam toda a peça e sustentam o que, sem eles, estaria desfeito¹¹ (Goethe, 2015, p. 4156).

Logo de início é necessário, por meio de um *minuciosíssimo exame*, um levantamento dos propósitos do autor do texto, na busca por uma identificação absoluta entre texto e cena: “estou convencido de que o próprio Shakespeare teria agido assim”. O que está em jogo, no processo de ensaio que começa a ser descrito nessa etapa do romance, não é a construção de um discurso cênico independente da dramaturgia, por meio de um sistema de signos próprio, tal visão acerca da encenação teatral só seria hegemônica a partir do século XX. No entanto, a cena não significa também a apresentação dos aspectos narrativos do texto, já aparentes em uma leitura superficial da obra: o trabalho de adaptação do texto, que envolve principalmente cortes e supressões, deve ater-se a uma abordagem crítica da peça, que visa desvelar o que apenas a encenação pode empreender, por meio da junção de uma nova camada de significados àqueles previstos pelo dramaturgo. Segundo a interpretação de Meister, esse tecido de significados por ser dividido em duas vertentes: aquela ligada à sequência de ações e de relações entre os personagens, que seria a principal; e uma segunda, que envolve “fios tênues”, mas igualmente importantes, formados pelos movimentos “exterior-

res” dos personagens, que conferem uma moldura aos conflitos familiares da trama. Para Meister, fazem parte dessa moldura exterior as ações realizadas fora do âmbito privado dos conflitos:

[...] as agitações na Noruega, a guerra com o jovem Fortim Brás, a embaixada ao velho tio, a discórdia apaziguada, a expedição do jovem Fortim Brás à Polônia e seu regresso ao final, assim como o regresso de Horácio de Wittenberg, o desejo de Hamlet de partir para lá, a viagem de Laertes à França, seu retorno, o envio de Hamlet à Inglaterra, sua captura pelos piratas¹² (Goethe, 2015, p. 4156).

Suprimir esse feixe de “fios tênues e frouxos”, significaria manter apenas o âmbito de relações familiares e intersubjetivas do texto, ou seja, equivaleria a transformá-lo em um “drama burguês”. Essa espécie de drama, ainda bastante presa às regras teorizadas por Boileau-Despréaux e praticadas pelo classicismo francês, começava a ser teorizada naquele momento histórico e expandir-se pela Europa. Segundo Diderot (1986), um dos primeiros teóricos e dramaturgos do drama burguês, que era chamado então de “gênero sério”, já nas primeiras páginas do seu *Discurso sobre a poesia dramática*, o poeta dramático deveria ser filósofo e assim, ele próprio, nos anos de 1750, tornou-se dramaturgo: a seus olhos, uma atividade deveria prolongar a outra¹³. O que estava em jogo era transformar o teatro em um instrumento pedagógico em defesa dos valores ascendentes da burguesia, tais como a família, o trabalho, o comércio. Para isso, era necessário substituir os antigos caracteres aristotélicos, tipos universais e aparentemente atemporais, por personagens individualizados, diferenciados social e historicamente. Diderot formula um programa geral de reforma do teatro, identificando como adversária a ser combatida a cena contemporânea, marcada pelo teatro clássico francês, caracterizado por uma submissão ao convencionalismo codificado sob a forma arbitrária das *regras*. O drama burguês partiria, desde então, da correção dos defeitos de verossimilhança do teatro convencional clássico, em busca de afirmar-se como imitação do mundo capitalista nascente, infundindo uma ilusão duradoura sobre seus espectadores, sempre a partir de conflitos de âmbito privado, agrupados sobre uma defesa da sentimentalidade como traço geral do indivíduo autodeterminado, emergente no discurso do Esclarecimento. Assim como Meister tomaria a tragédia de Shakespeare, Diderot, nas *Conversas sobre o Filho Natural*, toma como modelo a passagem das *Eumênides* de Ésquilo, em que o parricida Orestes é perseguido

pelas Fúrias, mas a partir daí imagina “um exemplo doméstico e comum” para a cena trágica:

Um pai perdeu o filho num combate singular: é noite. Um criado, testemunha do combate, vem dar-lhe a notícia. [...] – Ah! infeliz, exclama o pai, arremetendo da cama em que dormia; estás me enganando. Aconteceu alguma desgraça... Minha mulher morreu? – Não, senhor. – Minha filha? – Não, senhor. – É meu filho, então?... O criado se cala; o pai compreende o silêncio dele; lança-se ao chão, enche de gritos e de dor os seus aposentos. [...] O mesmo homem corre ao quarto da mãe: ela também dormia. Desperta com o ruído das cortinas que se abrem com violência. O que há? pergunta ela. – Senhora, a maior desgraça. É o momento de sermos cristãos. A senhora já não tem filho. – Ah Deus! exclama a mãe aflita. [...] Entrementes, haviam levado para os aposentos do pai o cadáver do filho; e lá se passava uma cena de desespero, enquanto se fazia uma pantomima de piedade no quarto da mãe. [...] Pergunto-me o que aconteceria com o espectador durante esse movimento!... É um esposo, é um pai estendido sobre o cadáver do filho, que vai ferir profundamente os olhos da mãe! (Diderot, 2008, p. 116-117).

É importante observar o caráter doméstico da cena, que movimenta indivíduos, de uma família burguesa, no seu espaço privado. Ao transportar o enredo da tragédia ática para o âmbito do indivíduo, Diderot derruba a chamada cláusula dos três estados, que desde as poéticas da Antiguidade estabelecia que os protagonistas da intriga teatral deveriam ser de condição nobre. Enquanto, na tragédia de *Ésquilo*, a ausência do filho ausente é motivo para inquietações sobre um possível abalo do espaço público (o filho estaria conspirando para a tomada do trono real), na recriação de Diderot o conflito sentimental se organiza em torno da dilaceração da família.

A escolha por manter em cena os “fios soltos” que se desprenderam da linha de ação familiar na tragédia de *Hamlet* indica que Meister está preocupado em não reproduzir uma montagem nos moldes do drama burguês, como prescreve acima Diderot. Nesse trecho, Meister é ainda mais direto sobre o que suprimir e o que manter do texto original de Shakespeare:

Esses defeitos são como esteios momentâneos de uma edificação, que não podem ser removidos sem antes erguer-se um sólido muro. Minha proposta, portanto, é não tocar absolutamente nas primeiras e grandes situações, conservando-as tão cuidadosamente quanto possível tanto em seu conjunto quanto em seu detalhe, mas rejeitar de vez esses motivos exteriores, particulares, dispersivos e dispersadores, substituindo-os por um só. – E qual se-

ria? – perguntou Serlo, levantando-se de sua confortável posição. – Já está na própria peça – replicou Wilhelm bastando apenas que se o use corretamente. Trata-se das agitações na Noruega¹⁴ (Goethe, 2015, p. 4156).

Manter em cena as “agitações da Noruega” significa que, no processo de ensaio que se inicia com a adaptação do texto, Meister pretende dar destaque aos conflitos de *Hamlet* que possuem dimensão pública e que emolduram e, em última instância, sobredeterminam as relações familiares dos personagens:

– O senhor soube compreender muito bem – disse ele, entre outras coisas – que as circunstâncias exteriores devem não só acompanhar essa peça, mas também ser mais simples que as indicadas pelo grande poeta. O que se passa fora do teatro, o que o espectador move, o que ele tem de imaginar, é como um pano de fundo diante do qual se movem as personagens em ação. – Essa grande e simples perspectiva da frota e da Noruega será de grande valor para a peça; se a suprimíssemos completamente, só restaria uma cena de família, e a grande ideia de que toda uma dinastia real se aniquila aqui em virtude dos crimes e das torpezas íntimas não estaria representada em toda sua dignidade¹⁵ (Goethe, 2015, p. 4159).

Assim, a primeira etapa do processo de criação só termina, segundo a narrativa de formação dos *Anos de aprendizado...*, quando os responsáveis pela encenação do texto encarregam-se de conferir atualidade ao texto, a partir de um estudo minucioso dos personagens, relações, conflitos e contextos históricos, e de um propósito de dialogar com seu próprio tempo e espaço, os espectadores presentes na Alemanha do século XVIII:

Mais uma vez, Wilhelm tomou o partido de Shakespeare, justificando que ele escrevia para insulares, para ingleses, que, no fundo, só estão habituados a ver navios e viagens marítimas, as costas da França e corsários, e o que para eles é algo inteiramente habitual, a nós nos distrai e confunde¹⁶ (Goethe, 2015, p. 4159).

O aparente simples exercício, de adaptar e de cortar o texto, ganha aqui novas dimensões, de verdadeiro programa estético: são contestados, ao mesmo tempo, os ideais do teatro clássico francês e do seu adversário, o nascente drama burguês. A contestação se dá em nome de uma visão que, se ainda pretende identificar-se com a dramaturgia e as temáticas presentes no texto (“Mais uma vez Wilhelm tomou o partido de Shakespeare”), abre-se para a importância da encenação, como capaz de criar e recriar sentidos teatrais, so-

brepondo-os à obra dramaturgica original, a partir de uma historicização do contexto que abarca cada artista responsável pela montagem cênica.

A narrativa de formação de Wilhelm e da montagem da peça continua, e é possível identificar, no capítulo seguinte, uma nova etapa do processo de criação daquele *Hamlet*. Uma vez terminada a adaptação do texto, inicia-se agora o estudo teórico, realizado coletivamente, tanto da peça de Shakespeare quanto de questões estéticas a ela relacionadas:

Pôs-se a companhia certa tarde a discutir qual dos gêneros seria superior: o drama ou o romance. [...] Falaram muito, tanto de um quanto de outro aspecto da questão, até finalmente chegarem a este resultado aproximado: – Tanto no romance quanto no drama vemos natureza e ação humanas. [...] No romance devem ser preferencialmente apresentados os sentimentos e fatos; no drama, caracteres e ações. O romance deve evoluir lentamente, e os sentimentos do protagonista, seja da maneira que for, devem retardar o avanço do conjunto até seu desenvolvimento. O drama deve ter pressa, e o caráter do protagonista acelerar-se rumo ao final e não ser senão coibido. É necessário que o herói do romance seja passivo ou, pelo menos, não seja ativo em alto grau; do herói dramático se exige eficácia e ação¹⁷ (Goethe, 2015, p. 4171).

Mais do que discussão superficial do texto de Shakespeare, a análise empreendida pela companhia teatral, como etapa de seu processo criativo, aprofunda-se em um tema que seria fundamental ao Romantismo alemão. Em carta escrita a Goethe, em 26 de dezembro de 1797, Schiller apresenta sobre o drama definição similar a que chegaram os artistas envolvidos na montagem de Hamlet, ressaltando o apego desse gênero ao presente: “a ação dramática move-se diante de mim, em torno da épica movo-me eu próprio” (Schiller, 1957, p. 105). Para Schiller, se o acontecimento se move diante do sujeito dramático, então ele está rigorosamente preso ao presente sensível, “a minha fantasia perde toda a liberdade, [...] eu tenho de ficar sempre junto do objeto, sendo-me recusados todo o olhar retrospectivo, toda a reflexão, uma vez que sigo um poder estranho” (Schiller, 1957, p. 105). Se, por outro lado, o sujeito se move em torno do acontecimento, que não pode escapar-lhe, então é possível, em um gênero diverso, o épico, manter um passo desigual, pode-se permanecer mais ou menos tempo de acordo com a necessidade subjetiva, pode-se retroceder ou antecipar etc. Isso relaciona-se “com o conceito de ser passado”, que pode ser pensado como “estado tranquilo”, e com o conceito de narrar, pois o narrador já sabe no início e no

meio qual é o fim, por conseguinte cada momento da ação lhe é indiferente e assim ele mantém todo o tempo uma liberdade tranquila. “O fato do poeta épico ter de tratar o seu acontecimento como inteiramente passado e o trágico o seu como inteiramente presente, é-me bastante claro” (Schiller, 1957, p. 105). Para a companhia em processo teatral, o seu Hamlet deveria encenar uma espécie de síntese entre os gêneros épico e dramático:

Essas considerações também os levaram de volta ao admirável Hamlet e às particularidades dessa peça. O herói, disseram, só tem, na verdade, sentimentos; são unicamente os fatos que o impelem, e é por isso que a peça ganha, em termos de extensão, alguma coisa do romance; mas, uma vez que o destino traçou seu plano, uma vez que o ponto de partida da peça é uma ação terrível, e o herói é sempre impelido para frente, rumo a uma ação terrível, a peça resulta portanto trágica no sentido extremo¹⁸ (Goethe, 2015, p. 4173).

A síntese a que chegaram os artistas é mais um exemplo do papel criativo legado à encenação, que deixa de ser apenas um labor manufatural, dependente dos ditames do texto. Tal processo parte, inicialmente, da premissa de que a reflexão e o trabalho teórico filosófico são importantes à construção de uma montagem teatral. Além de prolongado e rigoroso (“Falaram muito”), tal processo é também criativo: por meio da elaboração de um pensamento filosófico, movido pelo rigor das categorias estéticas – a teoria dos gêneros –, a companhia elaborou sua própria conceituação para a peça de Shakespeare, baseando-se em um exercício dialético de suspensão¹⁹ das contradições. Em seu ensaio sobre *Os anos de aprendizado...*, Gyorg Lukács apontou para o contexto filosófico do romance: “Fiquemos limitados a recordar o antes dito acerca do nascimento da dialética. Pois o que a moda falsária gosta de chamar irracionalismo da Ilustração alemã é na maioria dos casos um esforço de dialética, um intento de superar a lógica formal dominante” (Lukács, 1972, p. 63). Esse esforço de dialética, que visava suspender os impasses da Ilustração – entre classicismo e drama burguês, épico e dramático, razão e sentimento²⁰ – e do teatro tributário desse período, é narrado no romance de Goethe como uma etapa da formação da montagem teatral e de Meister como artista e ser humano. Se, na arena social, as contradições dos ideais ilustrados pareciam de resolução impossível, o teatro funciona no romance como território em que a crise pode ser “suspensa”.

Faz-se importante notar que o romance de Goethe não descreve por muito tempo as apresentações da peça quando terminada. A opção por des-

crever o processo criativo do *Hamlet* de Meister tem por objetivo expressar o longo processo de aprendizado e concretização das soluções encontradas, em que o passo a passo da narrativa dos ensaios simboliza o percurso de realização dos aspectos da formação tais como elaborados pelo Esclarecimento:

Essa concepção – que o livre desenvolvimento das paixões humanas sob uma direção adequada, que não as violenta, tem que levar à colaboração harmoniosa dos homens livres – é uma velha e querida ideia filosófica dos grandes pensadores desde o Renascimento e a Ilustração [...]. Mas precisamente pela prática dessa formulação teórica dos ideais humanistas ser irrealizável na sociedade burguesa, aparece a contradição entre esses e o fundamento econômico social graças ao qual puderam ser pensados (Lukács, 1972, p. 108).

Sobre a base dessa contradição, Lukács aponta que, durante todo o século XIX, surgiram tentativas de solução utópica. Assim, a ironia “finíssima e profunda” de Goethe, nos *Anos de aprendizado...*, consiste em que o ideal de humanidade livre se realize no romance por meio da colaboração pedagógica de dois grupos de seres humanos em duas ilhas diferentes: a Sociedade da Torre e o teatro. O fato de a realização de uma humanidade reconciliada só ser possível de maneira utópica – em refúgios insulares – consiste, ainda segundo Lukács, em um testemunho do “rebaixamento” dos ideais civilizatórios burgueses, na exposição de que Wilhelm Meister se encontra na fronteira de duas épocas: o romance daria forma à crise trágica do humanismo liberal e ao começo da sua estagnação. Por isso, o teatro seria apresentado como parte desse impasse, e a encenação do *Hamlet* apresentada como um grande fracasso. Daí a opção de Wilhelm por abandonar, logo depois, sua carreira teatral:

Corresponde plenamente a essa concepção do teatro [como ilha utópica] que a ação do *Anos de aprendizagem* rebaixe o teatro, que o teatro não seja já para Wilhelm Meister ‘vocação’, senão ponto de partida. [...] O Wilhelm posterior, já maduro, considera explicitamente essa vida como um erro ou um desvio até a meta (Lukács, 1972, p. 93).

Para Lukács, no romance de Goethe, a culminação dos esforços teatrais de Wilhelm Meister, a encenação de *Hamlet*, torna-se apenas configuração artística do fato de que o teatro, e até a poesia em geral, não são mais que um aspecto, uma diminuta parte do grande problema da educação e da formação, do desenvolvimento da personalidade humana: “Para a descrição apropriada da sociedade, as críticas à burguesia e à nobreza, a configuração da vida hu-

manista exemplar só pode realmente ser empregada uma vez superada a concepção do teatro como uma forma de humanismo” (Lukács, 1972, p. 94).

A leitura da importância do processo de criação de *Hamlet* para o restante da fatura do romance também é questionada por Marco Aurélio Werle, para quem seria preciso evitar fazer relações simplistas entre o teatro e a vida, tais como esses âmbitos surgem na trajetória de formação de Meister:

O romance que inicialmente coloca o teatro em seu centro, retorna desde essa perspectiva elevada ao terreno prosaico, para afirmar seu próprio ser, que é o romance. O teatro não pode mais ser o único gênero de épocas pós-revolucionárias que promove o ideal de liberdade, porque o mundo que ele representa e com o qual ele está comprometido até a raiz deixou de ter plena efetividade e de dar sua marca à realidade. O que interessa agora é o homem em seus muitos aspectos. O modelo de Shakespeare, e principalmente o subjetivismo de Hamlet, não explica mais a complexidade da existência (Werle, 2013, p. 118).

Para Werle, o fato de Meister ter abandonado sua vocação artística indica que a criação teatral fornece-lhe uma formação voltada para a interioridade, uma interioridade, sob certo aspecto, artificial, de fuga do verdadeiro mundo das relações sociais, uma vez que despreza o mundo exterior, o contato com o mundo real. “Meister repentinamente sente a necessidade de deixar o palco e se colocar em uma base real para sua formação” (Werle, 2013, p. 117). Acredito ter demonstrado acima, durante a análise da descrição da primeira etapa que envolve o processo de montagem do *Hamlet*, o quanto a criação teatral promovida por Meister considera o mundo exterior, fazendo escolhas de forma e de conteúdo a partir do confronto entre a realidade histórica de Shakespeare e o panorama da Alemanha de então. Seria difícil defender, assim, que a renúncia de Meister envolve algum tipo de crítica ao teatro como linguagem ficcional que ofusca o contato com o mundo real. Mas compreendo as afirmativas de Lukács e de Werle do seguinte modo: de fato, as apresentações de *Hamlet* não satisfazem Meister e a sua recusa posterior em continuar fazendo teatro indica uma desilusão com a atividade. O que me parece fundamental aqui é demonstrar, partindo da própria desproporção encontrada na narrativa de Goethe, que diversos capítulos são dedicados a descrever o processo de ensaio da peça, enquanto as apresentações são rapidamente abandonadas – tanto por Meister quanto pelo próprio Goethe, que deixa de mencioná-las –, que a relação fundamental do roman-

ce não está entre “teatro e vida”, como já problematiza Werle, ou entre “desvio” e “meta” principal, como defende Lukács: de fato, se escolhermos esses termos, o teatro é sempre apresentado desfavoravelmente, como uma passagem provisória e “utópica”.

O termo que eu gostaria de privilegiar neste ensaio não é o *teatro*, como linguagem abstrata: é o processo de criação teatral. Parece-me que Goethe não pretende retratar a situação do *teatro* na Alemanha, mas escolhe traçar, por meio de uma descrição pormenorizada, um processo de ensaio. Esse processo não envolve uma maneira qualquer de ensaiar, mas apresenta procedimentos de trabalho e de construção da obra teatral totalmente distintos daqueles empregados pelos teatros do classicismo francês ou do ascendente drama burguês de então. Tal diferença visa aproximar não o teatro, mas o processo de construção teatral – dialético e coletivo, capaz de conjugar teoria e prática, razão e sentimento, mente e corpo, indivíduo e grupo – do ideal de formação humanista do Esclarecimento. Vejamos uma outra etapa desse processo e como podemos aproximá-lo dessa concepção, inspirada pela Revolução Francesa e por suas crises e fraturas, de formação humana para a liberdade.

Ensaio de atores e atrizes, ensaiando a formação

A nova etapa do processo de ensaio, descrito em *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, compreende aquilo que Wilhelm e sua equipe chamavam de “ensaio de leitura”:

Já se podia agora fazer o ensaio de leitura, que Wilhelm considerava propriamente como uma festa. Ele já havia colecionado previamente os papéis, de sorte que não poderia ocorrer nenhum embaraço quanto a esse aspecto. Todos os atores conheciam a peça, e ele procurou apenas, antes de começarem, persuadi-los da importância de um ensaio de leitura. Assim como se exige de todo músico que até certo ponto saiba tocar à primeira leitura, assim também todo ator, ou mesmo qualquer pessoa bem-educada, deve exercitar-se em ler à primeira vista, em captar imediatamente o caráter de um drama, de um poema ou de uma narrativa e expô-lo com habilidade. Não ajudará em nada memorizar tudo, se o ator não houver de antemão penetrado no espírito e no pensamento do bom autor; a letra, em si, nenhum efeito irá produzir²¹ (Goethe, 2015, p. 4173).

O ensaio de leitura envolve, portanto, dois objetivos: a primeira leitura conjunta da peça, tendo cada ator e atriz já definidos os seus respectivos personagens. Essa leitura envolve compreender as ações e intenções descritas na peça e também buscar as formas mais adequadas de fazer sua exposição. No entanto, essa “habilidade” para expor o papel significa, em mais um rasgo de suspensão da oposição entre teoria e prática, compreender a totalidade da peça, a partir do “espírito do autor”:

- Não basta – disse-lhes ao se reunirem no dia seguinte – que o ator examine apenas superficialmente a peça, que o julgue pela primeira impressão e dê o perceber, sem mais exames, sua preferência ou seu descontentamento. [...]
- O ator, pelo contrário, deve poder dar conta das razões de seu elogio e de sua censura, e como o poderá fazer, se não é capaz de penetrar no espírito e nas intenções do autor? [...] Por ter percebido em mim mesmo, com muita clareza, nesses últimos dias, o equívoco em julgar uma peça a partir de um papel, sem relacioná-lo com o conjunto²² (Goethe, 2015, p. 4044).

Ao contrário de metodologia de ensaio muito empregada até o início do século XX, em grande parte do teatro ocidental, Meister prega que cada ator ou atriz não se contente em memorizar apenas o seu papel, mas que conheçam e estudem, por meio dos ensaios de leitura e das discussões que se seguem a esses procedimentos, toda a peça de Shakespeare, sendo capaz de relacionar cada papel com o conjunto. Mais do que isso, Meister defende que ninguém do elenco memorize o seu papel antes da realização dos ensaios de leitura e das reflexões a serem empreendidas, sobre o texto e sobre o autor, coletivamente. O processo de ensaio é novamente apresentado como formação do sujeito, como procedimento de compreensão e de análise – sobre o texto e seus contextos – e não somente como reprodução técnica de palavras e ações.

O objetivo estético, de provocar ilusão, surge como consequência dessa adequada compreensão da obra dramaturgica, da adaptação realizada e do público a que se destina:

- Mas a poucos é dado compreender vivamente o que o autor pensou ao escrever a peça, o quanto de sacrifício pessoal é preciso para desempenhar satisfatoriamente o papel, de que maneira, mediante a própria convicção de ser uma pessoa em tudo diferente, levar o espectador a essa mesma convicção, e de que maneira, mediante a íntima verdade da força representativa, transformar esse tablado em templo, esse papelão em floresta. Essa íntima

força do espírito, que por si só dá a Ilusão ao espectador, essa verdade fictícia, que por si só produz todo o efeito e por si só obtém a ilusão, quem de tudo isso faz alguma ideia? – [...] O meio mais seguro é explicar primeiro a nossos amigos, com calma, o sentido da letra e abrir-lhes a inteligência²³ (Goethe, 2015, p. 4174).

Importante notar aqui que “compreender o “sentido da letra” e “abrir a inteligência” é objetivo necessário para se produzir a ilusão cênica. Assim, esse novo teatro buscado, que apresenta uma síntese entre a renovação da ilusão e do realismo, por meio da quebra de convenções pretendida pelo drama burguês de Diderot, e uma recuperação da ambiência pública da tragédia elisabetana, só obterá tal suspensão dialética se for capaz de empreender um processo de ensaio baseado também na suspensão entre labor manual e intelectual. A forma estética emerge da abertura das inteligências durante o processo criador, e não é um mero efeito da técnica. A imaginação, como síntese entre a criação e a reflexão, é considerada a habilidade mais importante para o trabalho de atuação:

– Imaginem, de modo mais vivo – exclamou ele –, esse jovem, esse príncipe; tenham presente sua situação e então o observem bem, ao ficar sabendo da aparição do espectro de seu pai; ponham-se a seu lado naquela terrível noite em que também a ele se apresenta o venerável espírito. Um pavor imenso apodera-se dele; interpela aquela forma estranha, vê que lhe faz um sinal, segue-a e a ouve... Ressoam em seus ouvidos a terrível acusação contra seu tio, a exortação à vingança e o premente e reiterado pedido: ‘Recorda-te de mim!’ E logo que o espírito desaparece, quem vemos diante de nós? – Um jovem herói, com sede de vingança? Um príncipe de nascimento, que se sente feliz ao se ver exortado contra o usurpador de sua coroa? Não! Assombro e tristeza assaltam o solitário; ele se torna amargo contra os alegres malfeitores. Jura não esquecer o desaparecido e conclui com este suspiro significativo: ‘Andam desarticulados os tempos: pobre de mim, que nasci para pô-los novamente no lugar!’²⁴ (Goethe, 2015, p. 4087).

Em vez de memorizar as palavras de Shakespeare, Meister conclama sua equipe de atuação a imaginar cada frase proferida pelos personagens, bem como seus contextos dentro da narrativa da tragédia. Todos os sentidos corporais são mobilizados para a devida construção do personagem: “um pavor imenso apodera-se dele”, “ressoam em seus ouvidos”, “o que vemos diante de nós?”. Por fim, é realizada a análise crítica do personagem, que foge do senso comum da leitura mais precipitada em busca de camadas sub-

mersas no texto, a partir da encenação proposta: “Um jovem herói com sede de vingança? Não!”. O tema das leituras tradicionais do Hamlet, que viam no herói a hesitação entre a fúria por vingança e o medo da condenação por seu crime, é substituído pelo destaque que Meister sugere à frase: “andam desarticulados os tempos”. A frase amplia o significado da trajetória do príncipe, emoldurando-o em um tempo histórico de crise, tal como o vivido por Goethe, tal como a proposta de encenação que Meister pretende concretizar, a partir das “agitações da Noruega”.

Ele amava a música e afirmava que, sem esse amor, um ator não poderia jamais formar uma ideia e um sentimento preciso de sua própria arte. Da mesma forma como se age com mais facilidade e mais distintamente quando os gestos vêm acompanhados e dirigidos por uma melodia, assim também devia o ator compor em espírito, de certo modo, seu prosaico papel, para que a monotonia não o atabalhoasse, segundo seu estilo e maneiras individuais, mas sim o tratando com as devidas modulações de medida e tom²⁵ (Goethe, 2015, p. 4088).

Entretanto, é importante recordar que, na época de Goethe, os processos de ensaio teatral e de construção de personagens a serem encenados eram bastante distintos do que os que acompanhamos até agora. Segundo Ana Portich, em estudo dedicado ao trabalho de atuação nos séculos XVI e XVII, havia uma confluência entre as metodologias da oratória e do ator durante esse período:

Deste ramo da Contra - Reforma provém a utilização cênica do mesmo exercício que Inácio de Loyola havia tomado da retórica: o estímulo aos sentidos e o apelo aos sentimentos da plateia, para que o comediante conseguisse persuadi-la, conectando sensorialmente atores e espectadores. [...] Além disso, estimular os sentidos do comediante, durante a preparação do papel ou durante a atuação, é um recurso compatível com critérios teológicos que facultam ao sentimento um vínculo direto com a divindade (Portich, 2008, p. XXVII).

O estímulo aos sentidos e à imaginação aqui remontam aos *Exercícios Espirituais*, escritos por Inácio de Loyola, que “preparavam o monacato para vencer a si mesmo e ordenar a própria vida, sem se determinar por nenhuma afeição desmedida” (Portich, 2008, p. XXIV). Os jesuítas recorriam à fantasia em todas as etapas de seus exercícios espirituais, desde a imaginação sobre o calor das chamas do Inferno até sobre o gozo em Cristo. No entanto, a ideia de “persuasão” estava à frente da necessidade de se criar a ilusão: por isso a re-

ferência ao trabalho discursivo do orador, a partir das regras da oratória e das convenções aristotélicas, bastava à criação empreendida pelos atores.

Descrivendo o início do teatro clássico francês, a autora menciona que o sucesso dos atores devia-se ao hábito do público, “[...] afeito ao bizarro da declamação. [...] Nos espectadores foram incutidos preconceitos sobre a excelência da bombástica declamação teatral francesa, tornando-os incapazes de discernir” (Portich, 2008, p. 93). Naquele momento, os atores encontravam inspiração em alguns capítulos da *Instituição Oratória*, célebre tratado de Quintiliano, que servia como fonte para codificar o desempenho do ator. Sobre a reduzida importância da gestualidade, por exemplo, que deveria estar sempre submetida ao primado da palavra, prescreve Quintiliano (2016, p. 313): “é particularmente inadmissível que o orador se assemelhe a um dançarino, porque esse tipo de gesticulação é mais adequado ao modo de pensar do que às palavras; tal procedimento foi usado por comediantes pouco profissionais”. Declamar bem significava, portanto, distinguir-se do dançar do corpo e do pensamento, e “em primeiro lugar, libertar a alma da escravidão dos sentidos e vedar ao comediante o acesso à reflexão” (Portich, 2008, p. 93). A reflexão, base da metodologia descrita no romance de Goethe, era considerada adversária da “[...] exploração das profundezas da alma, onde se encontra a fonte da pronúncia variada e adequada, de olhares e feições expressivos, de movimentos corporais graciosos e dignos” (Portich, 2008, p. 93).

Quanto à cena teatral, a fuga das convenções e um certo pendor para o desrespeito aos padrões parece ser parte do teatro alemão do período como um todo, quando o comparamos à produção francesa do século XVIII. Para Steffen Höhne (2012, p. 31),

A realidade do teatro [...] dos séculos XVIII e XIX, aparentemente incluía conversar com os vizinhos e jogar tanto quanto servir cerveja e fumar tabaco. Crianças e cães eram incluídos nas apresentações. Barulhos de apito alto durante as apresentações eram tão comuns quanto uma caminhada nos bastidores. [...] A plateia exercia seu direito de opinar em termos de encenações e papéis [...]. [Havia] tumultos regulares no teatro, relatados até pelo diretor do teatro da corte de Weimar, Johann Wolfgang von Goethe.

Höhne (2012, p. 31) continua a sua descrição afirmando que, quando comparado ao do teatro francês, na Alemanha “o público não era mais disciplinado do que os atores de uma instituição bastante duvidosa no século

XVIII”. Segundo relatos e documentos do período, para o pesquisador alemão seria possível afirmar que “os cenários eram lamentáveis; os atores, envoltos em trapos e com perucas velhas reutilizadas, pareciam antigos professores contratados para vestirem-se como heróis; em uma palavra, a comédia era um prazer apenas para a multidão” (Höhne, 2012, p. 31). Na mesma carta citada acima, Lessing (1955, p. 356) afirmara que “Não temos teatro. Nós não temos atores. Não temos espectadores”. As contradições com o universo teatral francês da época prosseguem:

O francês pelo menos ainda tem um palco; já que o alemão quase não tem lugar. O palco do francês é pelo menos o prazer de toda uma grande capital; já que nas capitais alemãs, o palco é a zombaria da multidão. O francês pode pelo menos se vangloriar, muitas vezes de seus monarcas, de uma corte magnífica inteira, dos maiores e mais dignos homens do império, para entreter o melhor mundo; já que o alemão deve estar muito satisfeito se duas dúzias de indivíduos honestos e ínfimos, que se escondem timidamente na plateia, querem ouvi-lo²⁶ (Lessing, 1955, p. 357).

Seguindo as pistas de outro pesquisador alemão, Peter Huber (1996, p. 21), por volta de meados do século XVIII, na época do nascimento de Goethe, o teatro alemão “ainda tinha o ódio do vício e da amoralidade”. Embora descoberto pelo Iluminismo como uma ferramenta educacional moral e um fórum para a constituição de um público burguês, “ainda havia muito poucas peças apresentáveis em língua alemã para poder afirmar sua recém-definida função social”. Especificamente, isso significava que, mesmo nas cidades maiores, a resposta do público não era suficiente para apresentar as peças de um repertório, necessariamente limitado pela baixa frequência. “A perambulação foi, portanto, uma consequência inevitável e, portanto, não havia teatros fixos na Alemanha - exceto por algumas etapas da corte, que, no entanto, geralmente não eram acessíveis à burguesia” (Huber, 1996, p. 22). O fato de uma rica vida cultural se desenvolver em Weimar, apesar das circunstâncias adversas, deve-se principalmente à duquesa Anna Amalia, educada segundo os padrões da elite e com talento musical. Quando se casou em Weimar, em 1756, ela tentou transferir sua familiar tradição suíça de ópera e teatro para a cidade provincial da Turíngia.

Foi somente desde 1767 que os atores apareceram novamente em Weimar, incluindo os conjuntos de Carl Christian Starke, Gottfried Fried Koch e Abel Seyler, em cujo rastro Ekhof trabalhou em Weimar até o incêndio do

castelo 1774. No início dos anos 70, a duquesa Anna Amalia lançou as bases para a metrópole cultural de Weimar, instalando os escritores Christoph Martin Wieland e Johann Karl August Musäus e contratando músicos (Huber, 1996, p. 21-22).

Apoiado pelas condições favoráveis em Weimar, Goethe consideraria Shakespeare como uma espécie de antídoto à degeneração presente no teatro de influência francesa, ao combinar as virtudes do velho e do novo, concedendo, como na tragédia clássica, a importância ao destino nas fábulas, mas mantendo-o em equilíbrio com a vontade e o caráter das personagens. Antídoto, mas não modelo absoluto para o teatro alemão, acreditava Goethe: a visão poética de Shakespeare seria demasiado ampla e complexa para a corporificação física e só adequada a um teatro da mente. Os primeiros autores que escreveram sobre Shakespeare deploraram as primitivas condições do teatro elisabetano como empecilhos ao seu gênio, porém Goethe afirmava, ao contrário, que o teatro tosco e rudimentar da época de Shakespeare dispensara-o de pensar nas limitações materiais da cena e deixara sua fantasia poética livre para se desenvolver.

Goethe considera as produções de Shakespeare como dramaturgo brilhantes mas intermitentes: suas obras teatrais eram ‘apenas momentos, joias esparsas, que são separadas por muita coisa não teatral’. A ideia de Goethe a respeito do que constituía essas ‘joias’, contudo, é muito diferente da dos críticos setecentistas e está mais perto do conceito moderno de ‘uma’ ‘poesia do teatro’. Só é teatral, diz ele, ‘o que é imediatamente simbólico para o olho: uma ação significativa que evoca outra ainda mais significativa’. Como exemplo, Goethe cita o momento em que o príncipe Hal tira a coroa de seu pai adormecido, coloca-a na própria cabeça e se empertiga orgulhosamente (Carlson, 1978, p. 176).

Ensaando uma dialética da formação

Sugeri acima que, para compreender a simbologia, que o universo teatral expressa nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, é necessário deslocarmos nossa atenção do fenômeno teatral visto como produto para o seu processo de criação. Na verdade, o conceito de formação presente no romance e em outras obras de Goethe pode ser melhor compreendido se pudermos compará-lo com o processo de ensaio teatral descrito no romance.

A tradição filosófica sobre o conceito de formação é grande e variada, e remonta à Antiguidade grega clássica, como é possível ler na *República*, de Platão, para mencionarmos apenas um exemplo. No entanto, é reflexão comum que a ideia de formação deve muito às importantes contribuições de Goethe. Em ensaio sobre o romance de formação, Mikhail Bakhtin (2011, p. 229) assinala que o poeta alemão

[...] por trás de toda diversidade estática enxergava a diversidade de tempos. O diferente se dispunha para ele em fases diversas (épocas) de desenvolvimento, isto é, adquiria sentido temporal. [...] A simples continuidade temporal dos fenômenos era para Goethe profundamente estranha, ele a saturava, a penetrava de *tempo*, descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía em série o que estava distribuído no espaço por diferentes fases temporais, épocas de formação. Para ele, a atualidade – tanto na natureza quanto na vida humana – se manifesta como uma essencial diversidade de tempos: como remanescentes ou relíquias dos diferentes graus e formações do passado e como embriões de um futuro mais ou menos distante.

Ao contrário da ideia de progresso, linear e constante, a formação pensada por Goethe seria regida por temporalidades diferentes, em um complexo de temporalidades internas diferenciadas, das quais nenhuma corresponde à duração objetiva da sua vida. E são esses tempos múltiplos que determinam o seu aprendizado: enquanto indivíduo, enquanto elemento de um conjunto social e concretamente enquanto sujeito econômico real que sintetiza e suspende, a todo instante, essas diversas – e geralmente contraditórias – temporalidades em suas ações.

Uma ilustração dessa visão de formação, presente durante o processo criativo conduzido por Meister, pode ser encontrada em *Viagem à Itália*, diário de viagem de Goethe:

Quando contemplamos as montanhas, quer de perto, quer de longe, e vemos seus cumes ora a brilhar com a luz do sol, ora enevoados, ora envoltos em nuvens tempestuosas, ora fustigados pela chuva ou cobertos de neve, atribuímos todos esses fenômenos à atmosfera, pois podemos ver e compreender seus movimentos e suas modificações. As montanhas, porém, em sua forma tradicional, oferecem-se imóveis aos nossos sentidos. Nós as tomamos por mortas em virtude de sua rigidez, estando elas em repouso, acreditamos não haver aí nenhuma atividade. Há bastante tempo, porém, não consigo evitar de atribuir as alterações que se apresentam na atmosfera, em grande parte, a uma atuação velada e secreta das próprias montanhas (Goethe, 1999, p. 21)²⁷.

Para o observador corriqueiro, as montanhas são a própria materialização do imobilismo e da imutabilidade. Para Goethe, pelo contrário, as montanhas nada têm de ausência de vida, são apenas imóveis: não são inativas, mas apenas parecem sê-lo porque estão em repouso, descansam. Na verdade, haveria uma pulsação secreta nas montanhas, capaz de exercer influência sobre a mudança da atmosfera. O que antes parecia um fundo sólido e imutável para quaisquer movimentos é incorporado à formação, como corrente subterrânea, impregnado de tempo até o fim, chegando a ser uma mobilidade mais substancial e criadora do que aparece na superfície dos fenômenos. Goethe quer ver nesse movimento interior e ancestral das montanhas os laços necessários desse passado com o presente vivo, compreender o lugar necessário desse passado na série contínua dos processos de formação. O passado torna-se assim criador, eficaz no presente, fornecendo também uma direção para o futuro. Quando Goethe escolhe descrever em seu romance não um espetáculo teatral, mas um processo de criação, dividido em etapas e temporalidades distintas – tempo da adaptação do texto, tempo da leitura e reflexão, tempo do trabalho de atuação –, o que é apresentado é um símbolo para o conceito maior de formação, que inclui o processo de ensaio, mas o amplia e o emoldura no contexto histórico da crise política e econômica alemã e dos impasses do Esclarecimento naquele país.

Profundo leitor de Goethe, quando Marx refere-se à *miséria alemã*, procura descrever-nos esse processo truncado de formação histórica que já vivia suas convulsões na época do aprendizado de Meister. Marx se debruçou sobre a distinção entre as formas clássica ou europeia do processo francês de desenvolvimento capitalista e a retardatária forma da Alemanha, marcada por uma burguesia que, diferentemente da francesa, desenvolvera-se lentamente e optando sempre por soluções não-revolucionárias, que buscaram a conciliação com as forças feudais e absolutistas. O proletariado alemão, por outro lado, pouco numeroso e desorganizado, agia como apêndice político da burguesia. Comparando a revolução de 1848 francesa com as agitações que ocorreram na Alemanha, Marx afirma que ali não houvera uma revolução de tipo europeu, mas somente “o retardado eco débil de uma revolução europeia num país atrasado”, que tinha por “ambição formar um anacronismo”, já que não se tratava da “instauração de uma nova sociedade, mas do renascimento berlinense da sociedade morta em Paris” (Marx, 1991, p. 43-44).

Ao narrar um processo de criação teatral, que estabelece rupturas tanto com os conceitos quanto com as práticas teatrais de seu tempo, o que está em jogo para Goethe é a validade da “eficácia criadora” do passado feudal alemão e de sua capacidade de gerar o futuro que parecia necessário aos pensadores do romantismo naquele país. No ensaio *Sobre a morfologia*, Goethe estabelece uma diferença entre os termos *Gestalt* e *Bildung*, “forma” e “formação”:

[...] o alemão tem para o complexo da existência de um ser real a palavra forma (*Gestalt*). O alemão abstrai com este termo o movimento, supõe que um conceito formado por unidades afins seja definido, fechado e fixado em suas características. Se observarmos, porém, todas as formas, especialmente as orgânicas, nós descobrimos então que em parte alguma se encontra algo que perdure, permaneça em repouso ou esteja concluído, mas que, ao contrário, tudo oscila em um movimento incessante. Daí decorre a necessidade de utilizar, em nossa língua, a palavra formação (*Bildung*), tanto para nos referirmos ao que já está acabado quanto para aquilo que se encontra em processo de produção. Se quisermos introduzir uma Morfologia, não podemos então falar em forma (*Gestalt*), mas sim fazer uso da palavra apenas quando pensarmos na Ideia, no conceito ou na experiência como coisa fixa por apenas um instante. Aquilo que se formou logo se transforma outra vez, e, se quisermos atingir de algum modo uma intuição viva da natureza, temos que nos manter tão móveis e tão plásticos quanto ela própria (Goethe, 1989, p. 13).

Ao considerar esse processo de formação em seu eterno inacabamento, Meister aspira a um desenvolvimento de outro tipo, baseado no “movimento incessante”, movimento não realizado pelas promessas de uma modernização democrática a ser promovida pela burguesia alemã. É por só considerar a formação como processo de criação inacabado que Meister escolhe não continuar a fazer teatro. Um teatro que não fosse movimento perene, processo de criação permanente, sem objeto e sem produto, talvez sem apresentações espetaculares e sem temporadas de circulação, um teatro que não significasse formação sem fim e não forma, não o interessava, assim como não interessava a Goethe o progresso da miséria alemã.

Notas

- ¹ Literatura crítica que pode ser rastreada, a título de principais fontes e referências para a reflexão que norteiam este artigo, desde o clássico ensaio, escrito em 1916, por Gyorg Lukács (1999), *Teoria do Romance*, até os números 27 e 28 da revista

eletrônica *Literatura e sociedade*, publicados em 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/issue/view/10760>. Acesso em: 02 jan. 2023. Não pretendo promover aqui uma discussão sobre o romance de formação e nem mesmo sobre a totalidade de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – há bibliografia infinda, e impossível de ser abarcada neste espaço, sobre ambos os temas –, mas gostaria, modestamente, de recortar o traçado de uma constelação de conceitos, acerca do fenômeno teatral, presentes no romance de Goethe.

- ² Tradução minha. Sempre que não mencionado, a tradução será de minha autoria. No original: “Die Anfänge Wilhelm Meisters hatten lange geruht. Sie entsprangen aus einem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit: daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl warnt ihn abzustehen, er kann aber mit sich nicht ins klare kommen und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne daß er weiß, wie es zugeht. [...] Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl, das an Verzweiflung grenzt, und doch läßt er sich wieder gelegentlich von der Welle, nur halb widerstrebend, fortreißen. Gar viele vergeuden hiedurch den schönsten Teil ihres Lebens und verfallen zuletzt in wundersamen Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im Wilhelm Meister immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt, ja sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht: ‘Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis’, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand”.
- ³ Em uma das diversas reflexões sobre o aprendizado movido pelo erro, escreve Rousseau, acerca das crianças: “Apesar disso será preciso, sem dúvida, guiá-la [a criança] um pouco, mas muito pouco e sem que o pareça. Se se enganar, deixai-a fazer, não corrija seus erros, esperai em silêncio que ela esteja em condição de vê-los e de corrigi-los ela própria. [...] Se ela não se enganasse nunca, não aprenderia tão bem” (Rousseau, 1979, p. 136).
- ⁴ No original: “Nicht vor Irrtum zu bewahren ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschürfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer. Wer seinen Irrtum nur kostet, hält lange damit haus, er freuet sich dessen als eines seltenen Glücks, aber wer ihn ganz erschöpft, der muß ihn kennenlernen, wenn er nicht wahnsinnig ist”.

- ⁵ No original: “Sein Freund Shakespeare, den er mit großer Freude auch als seinen Paten anerkannte und sich nur um so lieber Wilhelm nennen ließ” (Goethe, 2015, p. 4035).
- ⁶ No original: “Haben Sie denn niemals”, sagte Jarno, indem er ihn beiseite nahm, “ein Stück von Shakespearen gesehen?” “Nein”, versetzte Wilhelm, [...] “Indessen hat mich alles, was ich von jenen Stücken gehört, nicht neugierig gemacht, solche seltsame Ungeheuer näher kennenzulernen, die über alle Wahrscheinlichkeit, allen Wohlstand hinauszuschreiten scheinen”.
- ⁷ Para o maior teórico do classicismo francês, Boileau-Despréaux (1979, p. 42), os princípios que deve seguir o gênero trágico versam sobre agradar ao público, despertar o terror e a compaixão; obedecer às regras da exposição concisa e clara e a submissão às três unidades, à verossimilhança, à conveniência e à progressão dramática. “Nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato”. Evidentemente, tais regras não servem para definir a dramaturgia de Shakespeare.
- ⁸ No original: “Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespear ein weit grösserer tragischer Dichter als Corneille;. [...] Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespear in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt mehr über unsre Leidenschaften haben, als Othello, als König Leer, als Hamlet etc. [...] Daß aber unsre alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläufig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen; Doctor Faust hat eine Menge Scenen, die nur ein Shakespearsches Genie zu denken vermögend gewesen!”.
- ⁹ No original: “In der Lehrbüchern [...] sondre man die Gattungen so genau ab, als möglich: aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen, mehre derselben in einem und demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloß, os es diese Absichten erreicht hat”
- ¹⁰ Refletindo sobre Lessing, Paula (2008), traz importante contribuição sobre o estágio social da Alemanha do período: “No caso da Alemanha na primeira metade do século XVIII, ainda perfeitamente fragmentada e, por isto, diminuída diante de Estados Nacionais já constituídos, como a França e a Inglaterra,

por exemplo, a estratégia de superação do ‘atraso’, de alcance das potências europeias, mobilizou, entre outros instrumentos, um questionamento à hegemonia cultural francesa. Lessing se colocou esse problema a partir da construção de uma dramaturgia especificamente alemã, o que significou, de pronto, um confronto com a ‘Reforma teatral’ de Johann Christoph Gottsched (1700-1766), crítico e professor grandemente renomado então, que queria introduzir, na cena alemã, as regras do teatro clássico francês, de Pierre Corneille (1606-1684), de Jean Racine (1639-1699). Lessing vai combater o projeto de Gottsched opondo à tragédia clássica francesa o ‘gênio’ de Shakespeare, as demasias, o furor, a enciclopédia dos sentimentos humanos contidos em seu teatro” (Paula, 2008, p. 219-220).

- ¹¹ No original: “Ich müßte mich sehr irren”, rief er aus, ‘wenn ich nicht gefunden hätte, wie dem Ganzen zu helfen ist; ja ich bin überzeugt, daß Shakespeare es selbst so würde gemacht haben [...] Ich unterscheide nach der genauesten Untersuchung, nach der reiflichsten Überlegung in der Komposition dieses Stücks zweierlei: das erste sind die großen innern Verhältnisse der Personen und der Begebenheiten, die mächtigen Wirkungen, die aus den Charakteren und Handlungen der Hauptfiguren entstehen, [...] Sie können durch keine Art von Behandlung zerstört, ja kaum verunstaltet werden. [...] Nur hat man, wie ich glaube, darin gefehlt, daß man das zweite, was bei diesem Stück zu bemerken ist, ich meine die äußern Verhältnisse der Personen, wodurch sie von einem Orte zum andern gebracht oder auf diese und jene Weise durch gewisse zufällige Begebenheiten verbunden werden, für allzu unbedeutend angesehen, nur im Vorbeigehen davon gesprochen oder sie gar weggelassen hat. Freilich sind diese Fäden nur dünn und lose, aber sie gehen doch durch’s ganze Stück und halten zusammen, was sonst auseinanderfiel, auch wirklich auseinanderfällt, wenn man sie wegschneidet und ein übriges getan zu haben glaubt, daß man die Enden stehenläßt”.
- ¹² No original: “ich die Unruhen in Norwegen, den Krieg mit dem jungen Fortinbras, die Gesandtschaft an den alten Oheim, den geschlichteten Zwist, den Zug des jungen Fortinbras nach Polen und seine Rückkehr am Ende; ingleichen die Rückkehr des Horatio von Wittenberg, die Lust Hamlets, dahin zu gehen, die Reise des Laertes nach Frankreich, seine Rückkunft, die Verschickung Hamlets nach England” .
- ¹³ No capítulo chamado *De uma espécie de drama filosófico*, Diderot (1986, p. 45) procura precisar o papel desse dramaturgo-filósofo: “Há uma espécie de drama

em que a moral seria apresentada diretamente com êxito. [...] Prestai atenção no que dirão nossos juízes: se o considerarem frio, podeis acreditar que não têm energia na alma, nem ideia da verdadeira eloquência, nem sensibilidade, nem estranhas”. O modelo citado para um drama desse tipo seria a morte de Sócrates, narrada em três diálogos de Platão: *Apologia de Sócrates, Critão e Fédon*.

- ¹⁴ No original: “Diese Fehler sind wie flüchtige Stützen eines Gebäudes, die man nicht wegnehmen darf, ohne vorher eine feste Mauer unterzuziehen. Mein Vorschlag ist also, an jenen ersten, großen Situationen gar nicht zu rühren, sondern sie sowohl im ganzen als einzelnen möglichst zu schonen, aber diese äußern, einzelnen, zerstreuten und zerstreuernden Motive alle auf einmal wegzuerwerfen und ihnen ein einziges zu substituieren. ‘Und das wäre?’ fragte Serlo, indem er sich aus seiner ruhigen Stellung erhob. ‘Es liegt auch schon im Stücke’, erwiderte Wilhelm, ‘nur mache ich den rechten Gebrauch davon. Es sind die Unruhen in Norwegen’”.
- ¹⁵ No original: “Sie haben’, sagte er unter anderm, ‘sehr richtig empfunden, daß äußere Umstände dieses Stück begleiten, aber einfacher sein müssen, als sie uns der große Dichter gegeben hat. Was außer dem Theater vorgeht, was der Zuschauer nicht sieht, was er sich vorstellen muß, ist wie ein Hintergrund, vor dem die spielenden Figuren sich bewegen. Die große, einfache Aussicht auf die Flotte und Norwegen wird dem Stücke sehr gut tun; nähme man sie ganz weg, so ist es nur eine Familienszene, und der große Begriff, daß hier ein ganzes königliches Haus durch innere Verbrechen und Ungeschicklichkeiten zugrunde geht, wird nicht in seiner ganzen Würde dargestellt”.
- ¹⁶ No original: “Wilhelm nahm nun wieder die Partie Shakespeares und zeigte, daß er für Insulaner geschrieben habe, für Engländer, die selbst im Hintergrunde nur Schiffe und Seereisen, die Küste von Frankreich und Kaper zu sehen gewohnt sind, und daß, was jenen etwas ganz Gewöhnliches sei, uns schon zerstreue und verwirre”.
- ¹⁷ No original: “Einen Abend tritt die Gesellschaft, ob der Roman oder das Drama den Vorzug verdiene. [...] Sie sprachen viel herüber und hinüber, und endlich war folgendes ungefähr das Resultat ihrer Unterhaltung: Im Roman wie im Drama sehen wir menschliche Natur und Handlung [...] im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen,

und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen und nur aufgehalten werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat.

- ¹⁸ No original: “Diese Betrachtungen führten wieder auf den wunderlichen *Hamlet* und auf die Eigenheiten dieses Stücks. Der Held, sagte man, hat eigentlich auch nur Gesinnungen; es sind nur Begebenheiten, die zu ihm stoßen, und deswegen hat das Stück etwas von dem Gedehnten des Romans; weil aber das Schicksal den Plan gezeichnet hat, weil das Stück von einer fürchterlichen Tat ausgeht und der Held immer vorwärts zu einer fürchterlichen Tat gedrängt wird, so ist es im höchsten Sinne tragisch und leidet keinen andern als einen tragischen Ausgang” (Goethe, 2015, p. 4173).
- ¹⁹ O conceito de *aufhebung*, utilizado na filosofia dialética de Hegel, é geralmente vertido por “superção”, quando não por “suprassunção”, termo criado por Paulo Menezes ao traduzir a *Fenomenologia do Espírito*. A difícil tentativa se dá em reproduzir numa única palavra a junção entre abolir, elevar e conservar, presente em *aufhebung*. Seguindo Leandro Konder, Jorge de Almeida e Gabriel Cohn, optei por adotar “suspende” na tradução do conceito.
- ²⁰ Para Lukács, o grande impasse enfrentado por Goethe e pelos românticos alemães se deu em enfrentar “a oposição mecânica entre razão e sentimento. [...] Nisto se expressa sem nenhuma dúvida uma crise da tendência filosófica predominante na Ilustração, a transição a um estágio superior do pensamento. Mas também essa é uma tendência internacional de toda a Ilustração, ainda que com uma função corretora precisamente da última corrente que entra em ação, a alemã (Lukács, 1972, p. 64).
- ²¹ No original: “Nun sollte Leseprobe gehalten werden, welche Wilhelm eigentlich als ein Fest ansah. Er hatte die Rollen vorher kollationiert, daß also von dieser Seite kein Anstoß sein konnte. Die sämtlichen Schauspieler waren mit dem Stücke bekannt, und er suchte sie nur, ehe sie anfangen, von der Wichtigkeit einer Leseprobe zu überzeugen. Wie man von jedem Musikus verlange, daß er bis auf einen gewissen Grad vom Blatte spielen könne, so solle auch jeder Schauspieler, ja jeder wohlgezogene Mensch sich üben, vom Blatte zu lesen, einem Drama, einem Gedicht, einer Erzählung sogleich ihren Charakter abzugewinnen und sie mit Fertigkeit vorzutragen. Alles Memorieren helfe nichts, wenn der Schauspieler nicht vorher in den Geist und Sinn des guten Schriftstellers eingedrungen sei; der Buchstabe könne nichts wirken”.

- ²² No original: “Es ist nicht genug”, sagte er zu ihnen, als sie des andern Tages wieder zusammenkamen, “daß der Schauspieler ein Stück nur so obenhin ansehe, dasselbe nach dem ersten Eindruck beurteile und ohne Prüfung sein Gefallen oder Mißfallen daran zu erkennen gebe. [...] Der Schauspieler dagegen soll von dem Stücke und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht? [...] Ich habe den Fehler, ein Stück aus einer Rolle zu beurteilen, eine Rolle nur an sich und nicht im Zusammenhange mit dem Stück zu betrachten”.
- ²³ No original: “Aber mit Lebhaftigkeit zu umfassen, was sich der Autor beim Stück gedacht hat, was man von seiner Individualität hingeben müsse, um einer Rolle genutzutun, wie man durch eigene Überzeugung, man sei ein ganz anderer Mensch, den Zuschauer gleichfalls zur Überzeugung hinreißt, wie man durch eine innere Wahrheit der Darstellungskraft diese Bretter in Tempel, diese Pappen in Wälder verwandelt, ist wenigen gegeben. Diese innere Stärke des Geistes, wodurch ganz allein der Zuschauer getäuscht wird, diese erlogene Wahrheit, die ganz allein Wirkung hervorbringt, wodurch ganz allein die Illusion erzielt wird, wer hat davon einen Begriff? [...] Das sicherste Mittel ist, wenn wir unsern Freunden mit Gelassenheit zuerst den Sinn des Buchstabens erklären und ihnen den Verstand eröffnen”.
- ²⁴ No original: “Denken Sie sich”, rief er aus, “diesen Jüngling, diesen Fürstensohn recht lebhaft, vergegenwärtigen Sie sich seine Lage, und dann beobachten Sie ihn, wenn er erfährt, die Gestalt seines Vaters erscheine; stehen Sie ihm bei in der schrecklichen Nacht, wenn der ehrwürdige Geist selbst vor ihm auftritt. Ein ungeheures Entsetzen ergreift ihn; er redet die Wundergestalt an, sieht sie winken, folgt und hört. – Die schreckliche Anklage wider seinen Oheim ertönt in seinen Ohren, Aufforderung zur Rache und die dringende, wiederholte Bitte: ‘Erinnere dich meiner!’ Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen jungen Helden, der nach Rache schnaubt? Einen gebornen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefördert zu werden? Nein! Staunen und Trübsinn überfällt den Einsamen; er wird bitter gegen die lächelnden Bösewichter, schwört, den Abgeschiedenen nicht zu vergessen, und schließt mit dem bedeutenden Seufzer: “Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten” (Goethe, 2015, p. 4087).

- ²⁵ No original: “Er liebte die Musik sehr und behauptete, daß ein Schauspieler ohne diese Liebe niemals zu einem deutlichen Begriff und Gefühl seiner eigenen Kunst gelangen könne. So wie man viel leichter und anständiger agiere, wenn die Gebärden durch eine Melodie begleitet und geleitet werden, so müsse der Schauspieler sich auch seine prosaische Rolle gleichsam im Sinne komponieren, daß er sie nicht etwa eintönig nach seiner individuellen Art und Weise hinsudele, sondern sie in gehöriger Abwechslung nach Takt und Maß behandle”.
- ²⁶ No original: “Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne; da der Deutsche kaum Bühnen hat. Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen großen Hauptstadt; da in den Hauptstädten des Deutschen, die Bude der Spott des Pöbels ist. Der Franzose kann sich doch wenigstens rühmen, oft seinen Monarchen, einen ganzen prächtigen Hof, die größten und würdigsten Männer des Reichs, die feinste Welt zu unterhalten; da der Deutsche sehr zufrieden sein muß, wenn ihm ein Paar Dutzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen”.
- ²⁷ No original: “Betrachten wir die Gebirge näher oder ferner und sehen ihre Gipfel bald im Sonnenschein glänzen, bald vom Nebel umzogen, von stürmenden Wolken umsaust, von Regenstrichen gepeitscht, mit Schnee bedeckt, so schreiben wir das alles der Atmosphäre zu, da wir mit Augen ihre Bewegungen und Veränderungen gar wohl sehen und fassen. Die Gebirge hingegen liegen vor unserm äußeren Sinn in ihrer herkömmlichen Gestalt unbeweglich da. Wir halten sie für tot, weil sie erstarrt sind, wir glauben sie untätig, weil sie ruhen. Ich aber kann mich schon seit längerer Zeit nicht entbrechen, einer innern, stillen, geheimen Wirkung derselben die Veränderungen, die sich in der Atmosphäre zeigen, zum großen Teile zuzuschreiben” (Goethe, 1948, p. 20).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARLSON, Marvin. **Goethe and the Weimar Theatre**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Brasília: Brasiliense, 1986.
- DIDEROT, Denis. **Obras V: O Filho Natural ou As Provações da Virtude: Conversas sobre O Filho Natural**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- FUGITA, Natália Giosa. **Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister**, de August-Wilhelm Schlegel; “Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister’, de August-Wilhelm Schlegel”, de Friedrich Schlegel; “Sobre o Meister de Goethe”, de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. 2006. 147 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Italienische Reise**. Hamburg: Verlag, 1948. (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden).
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Tag- und Jahreshefte**. Hamburg: Verlag, 1959. (Hamburger Ausgabe in 8 Bänden).
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Schriften zur Morphologie**. München; Wien: Carl Hanser Verlages, 1989. (Werke. Band 12).
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Ensaio, 1994.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Viagem à Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Gesammelte Werke**: Dramen, Gedichte, Romane, Novellen, Essays, Autobiografische Schriften. (Digital Bibliothek). E-artnow, 2015.
- HÖHNE, Steffen. Das Theaterpublikum Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. **Jahrbuch Kulturmanagement**, v. 1, p. 29-52, 2012.
- HUBER, Peter. Goethes praktische Theaterarbeit. In: BUCK, Theo (Ed.). **Goethe Handbuch**. J.B. Metzler: Stuttgart, 1996.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Briefe, die neueste Literatur betreffend**. Berlin: Aufbau, 1955. (Gesammelte Werke, 4).
- LUKÁCS, Gyorg. **Goethe y su epoca**. Madrid: Grijalbo, 1972.
- LUKÁCS, Gyorg. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MACHADO, Vinícius Gomes. **Viagem Inacabada**: Goethe e Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. 2012. 191 f. Dissertação – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MARX, Karl. **A burguesia e a contra-revolução**. São Paulo: Ensaio, 1991. (Cadernos Ensaio Pequeno Formato I).



MAZZARI, Marcos Vinícius. Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister: “um magnífico arco-íris” na história do romance. **Literatura e Sociedade**, n. 27, p. 12-30, jan./jun. 2018.

PAULA, João Antônio de. A ideia de nação no século XIX e o marxismo. **Estudos Avançados**, v. 22, n. 62, p. 219-235, 2008.

PORTICH, Ana. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVII**. Da comédia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. **Instituição oratória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

SCHILLER, Friedrich. Carta a Goethe de 26/12/1797. In: GOETHE, Johann Wolfgang. **Obra completa**. v. 1. Madrid: Aguilar, 1957.

SCHLEGEL, Friedrich. **Über Lessing**. 1975. (Friedrich Schlegel kritische Ausgabe, vol. II).

WERLE, Marco Aurélio. Teatro, formación y vida en el Wilhelm Meister de Goethe. **Estudios filosóficos**, Universidade de Antioquia, n. 47, jun. 2013. P. 107-119.

Ivan Delmanto é dramaturgo, encenador e professor de teoria teatral na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5964-2962>

E-mail: ivandelmanto@yahoo.com.br

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 17 de julho de 2023
Aceito em 08 de dezembro de 2023*

Editora responsável: Celina Nunes de Alcântara

