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

“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.

Natália Giosa Fujita

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Márcio Suzuki

Agência financiadora: CNPq/CAPES

São Paulo

2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

“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.

Natália Giosa Fujita

São Paulo
2006

ÍNDICE

Resumos e palavras-chave (português e inglês).....	4
Agradecimentos.....	5
Introdução.....	6
Apêndice 1	77
Apêndice 2	80
“Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do <i>Wilhelm Meister</i> ”.....	83
“Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do <i>Wilhelm Meister</i> ’, de August-Wilhelm Schlegel”	119
“Sobre o <i>Meister</i> de Goethe”	125
Bibliografia	145

Resumo: O presente trabalho compreende traduções anotadas dos seguintes textos: “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 e “Sobre o *Meister* de Goethe”, de Friedrich Schlegel, além de uma dissertação introdutória em que se procura alinhar as principais características da teoria do drama e do romance dos autores, tais como se depreendem dos textos traduzidos, e fazê-la contrastar com a doutrina neoclássica em vigência até então.

Abstract: The present work was presented as a Master’s degree dissertation, and comprises the annotated translation of the following texts into Portuguese: “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit *Wilhelm Meisters*”, by August-Wilhelm Schlegel; “Review of ‘Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit *Wilhelm Meisters*’, by August-Wilhelm Schlegel”, by Friedrich Schlegel, and “Über Goethes *Meister*”, by Friedrich Schlegel, beyond an introductory dissertation, in which the main features of the authors’ theories of drama and novel are sketched such as they might be deprehended from the translated texts, and contrasted to the neoclassicist doctrine so far dominant.

Palavras-chave: romantismo, história da recepção de Shakespeare, teoria do romance, neoclassicismo, crítica literária

Keywords: romanticism, Shakespeare’s reception, theory of the novel, neoclassicism, literary criticism

Agradecimentos

A realização deste trabalho teria sido impossível sem a contribuição das seguintes pessoas e instituições: Maria Lúcia Cacciola, Samuel Titan Jr., Ana Portrich, Marco Aurélio Werle, Fernando Franklin de Mattos, CNPq, DAAD, funcionárias da secretaria do Departamento de Filosofia, Mechtild e Gunther Rausch, Biblioteca do Instituto de Romanística de Maarburg.

Agradeço especialmente ao professor Márcio Suzuki, que soube me orientar na pesquisa e na tradução com respeito, maestria e bom humor infalíveis.

Introdução

Ambos “Goethes Meister”, de Friedrich Schlegel, e “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters”, de August Wilhelm Schlegel, foram escritos por ocasião da publicação do romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe¹. Para além do ponto de partida comum, e em que pesem diferenças óbvias sob vários aspectos, esses escritos compartilham uma característica mais geral para a qual gostaríamos de chamar a atenção: há neles algo que podemos chamar provisoriamente de uma multiplicidade de registros. O texto de August sobre Shakespeare é uma crítica, mas também tem elementos de uma filosofia da arte, o esboço de um método crítico, sem deixar de ser sobretudo manifesto ou programa poético, história da literatura e crônica das letras germânicas. Também na resenha de Friedrich Schlegel sobre o *Meister* fazem-se presentes, além da própria crítica, elementos de uma teoria da crítica e considerações sobre métodos críticos, bem como sobre a natureza da poesia.

Longe de serem uma mistura das disciplinas que refletem sobre a arte, esses textos produzem um verdadeiro amálgama delas. Basta pensar nos objetivos mais gerais do texto de August Schlegel para que percebê-lo – como o título esclarece, o romance de Goethe fornecia o ensejo para discorrer sobre Shakespeare, mas com isso a crítica da obra nova subordinava-se a uma outra tarefa, a reavaliação de um autor cuja antiguidade faria pressupor que já tivesse encontrado lugar nos *rankings* da história da literatura. Em última instância, esta tarefa historiográfica é indissociável de uma operação teórica; a crítica, ao reavaliar um autor da forma fez com Shakespeare, tem de mostrar que suas marcas características implicam uma nova formulação teórica dos conceitos gerais segundo os quais se assinalam autores ou formas artísticas numa perspectiva de longa duração e mais, implicam também uma nova visão do

¹ O romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* foi publicado em quatro partes de dois livros cada, de 1795 a 1796, em Berlim, por Unger.

“Über Goethes Meister” foi publicado pela primeira vez em 1798 na segunda edição do primeiro número da *Athenaeum*. Reeditado no primeiro volume de *Charakteristiken und Kritiken* (textos críticos de August-Wilhelm e Friedrich Schlegel) e republicado com modificações em *Friedrich Schlegels Sämtliche Werke*, tomo X, Viena, 1825, pp. 123-152. Fonte *standard*: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1975).

“Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters” foi publicado no quarto número de 1796 das *Hören*, editadas por Schiller. Nossa biblioteca o tem em *Kritische Schriften und Briefe*, Hg. Edgar Lohner, falta o nome do volume (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963), pp. 88 a 122, notas pp. 272 a 276. Uma edição crítica está em andamento pela editora Ferdinand Schöningh, mas o volume que contém esse texto ainda não está disponível. Na internet: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/horen/1796/04/02.htm>

que seja a poesia: da crítica radical, que muda a história da arte, deve terminar por surgir também uma nova filosofia da arte. Reciprocamente, toda nova compreensão geral do que seja a arte implica uma alteração do cânon histórico, uma vez que a realização de uma outra idéia da arte não pode ser encontrada senão noutras obras que aquelas anteriormente valorizadas.

Essa natureza múltipla dos textos não é irrefletida, mas antes sinal de uma nova concepção da relação fundante entre teoria, história e crítica de arte. Certamente a continuidade histórica entre as formas anteriores de considerar a arte e a obra desses autores que vieram a ser conhecidos como os românticos é assinalável para o estudioso da filosofia da arte, mas igualmente há que se reconhecer que se trata aqui de uma rearticulação tão ampla e radical dos termos fundamentais da teoria precedente que efetivamente se configura uma nova teoria estética, subjacente a cada passo da reflexão dos Schlegel e seu círculo. Se por um lado a continuidade entre o romantismo e o senso estético comum contemporâneo pode muitas vezes ser menos linear e consistente do que parece à primeira vista, por outro, hoje estamos tão distantes da teoria da arte anterior ao romantismo que parece absolutamente necessário examinar brevemente os fundamentos da crítica contra que August-Wilhelm e Friedrich se voltam tão consistentemente ao longo de seus textos. Poderíamos designá-la genericamente como crítica neoclássica, pois embora entre seus autores houvesse uma disputa quanto à interpretação dos seus fundamentos estes eram sempre admitidos como legítimos – contra tal consenso universal, a posição dos românticos representou por sua vez não mais uma disputa exegética, mas a contestação radical da base sobre a qual ela se assentava, de forma a tornar possível a oposição em bloco.

A partir da difusão da *Poética*, desde fins do século XV, e sobretudo a partir da importância que o texto adquiriu, a princípio na Itália, depois na França e a seguir, sob a sua influência, na Inglaterra e na Alemanha, passou-se a considerar que as observações feitas por Aristóteles das tragédias gregas continham não apenas o que havia de comum entre elas mas o que deveria haver de comum em toda e qualquer boa tragédia: a lei poética. Na verdade, não se pode absolutamente falar de uma interpretação única das regras particulares, nem sequer de um conjunto bem estabelecido dessas regras, mas sim, nos séculos XVII e XVIII, de um acordo quase universal quanto à importância e função do texto aristotélico: ele seria a

doutrina da arte, um conjunto de regras preceptivas, fundamento de uma didática do gosto que emanaria dos críticos para os leigos e os artistas.

Afirma-se que os intérpretes de Aristóteles o transformaram numa doutrina porque o viam como que através da poética clássica latina². Nesta última, os conceitos de tradição, decoro, emulação e invenção eram centrais; concebia-se a sucessão dos poetas e oradores como transmissão (*traditio*) de certos modelos, na qual cada autor procurava igualar e, se possível, superar (emular) seus antecessores, repetindo-os, certamente, mas também modificando seus modelos (inventado, chegando a uma nova tópica) dentro do decoro, quer dizer, dentro dos limites formais e de conteúdo impostos pelo gênero. Isso permite ao mesmo tempo formar um *corpus* de obras em que um público reconhece uma tradição, mas também dar espaço às inovações. Talvez se pudesse dizer que nessa tradição a formação do gosto se dá primordialmente pela frequência de um certo repertório, que, conquanto fosse ao menos supostamente partilhado por todos no seu lugar de origem, uma vez transposto, quer para o mundo latino, quer para a renascença, só é integralmente compreendido por aqueles que *estudaram* os modelos antigos, apenas em contraste com os quais é possível apreciar devidamente as inovações propostas por um novo autor ou julgar onde falha, ou seja, fica aquém dos modelos o mau autor. É interessante notar que, embora seja incontestável que a poética latina tenha marcado a interpretação neoclássica da *Poética*, ela não era estranha ao espírito do próprio sistema aristotélico, ao menos quando se pensa que nele a dialética e a retórica, *nessa ordem*, parecem ter tido um lugar privilegiado.

No que concerne ao teatro, então provavelmente a arte letrada que abrangia o maior público (porque os espectadores não precisavam ser alfabetizados para ter acesso ao texto), a adoção das regras aristotélicas significou muitas vezes a condenação ao ostracismo da tradição teatral local, iniciada em festivais religiosos ou feiras anuais e realizada por grupos itinerantes, e cujos temas eram tirados certamente não dos gregos, mas das histórias populares de origem medieval. Na França, muito mais continuamente latina que Inglaterra e Alemanha, o aristotelismo aplicado à estética significou a instauração de uma ordem muito mais rígida que aquela que vigia até o início do XVII. Poetas que haviam se inspirado em Malherbe para

² A passagem de uma poética mais latina, adotada por Malherbe, para outra, baseada no filósofo grego e de caráter mais marcadamente crítico, é especialmente instrutiva sobre as continuidades e descontinuidades da reflexão estética na França. Cf. Formação da doutrina neoclássica.

imitar os antigos se viram desautorizados como “falsos antigos”, enquanto a lírica recuava diante do teatro como a arte em que tal imitação deveria ser o mais perfeitamente levada à cabo. A crônica que mais ajuda a imaginar o que fosse esse regime estético é talvez a polêmica do Cid; nela a recém fundada Académie Française – integrada por uma maioria de religiosos-escritores, cujo líder convencera o cardeal Richilieu a promover a *Poética* como *codex* do gosto – exarou nada menos que uma condenação *oficial* de uma tragédia extremamente bem sucedida nos teatros, com base nas regras aristotélicas. Corneille se defendeu reivindicando uma outra interpretação das mesmas regras, em nome do teatro moderno, e houve uma série interminável de cartas e panfletos, assinados ou anônimos, em todos os quais se discutia a justiça da crítica, sempre segundo Aristóteles ou de algo que parecia sê-lo³. Anos depois Corneille era um clássico que Racine se esforçava para tornar mais clássico, pelo bem do que chamavam de *bienséance*, correlato do decoro da doutrina latina, costumeiramente traduzido como “correção”.

Na Inglaterra, embora Shakespeare fosse desde sempre censurado por ter “poucas luzes”, de saber pouco latim e menos grego⁴, essa crítica tinha aparecido num contexto ainda muito semelhante ao da primeira onda de poetas “antigos” da modernidade, mais ao estilo latino que ao escolástico que a seguiu. Durante essa primeira fase da recepção, a obra de Shakespeare pode ter sido criticada, mas não condenada e certamente não esquecida; em vida suas peças foram extremamente populares e assim continuaram, embora evidentemente menos após sua morte em 1616. Contudo, quando a segunda onda do classicismo, cujo marco inicial é considerado a Restauração de 1660, atingiu a Inglaterra, começou o que August-Wilhelm chamou de “tempo do gosto bárbaro”, em que o autor simplesmente não era encenado e quem lhe fizesse elogios tinha de justificá-los com esprituosidade para não passar por grosseiro. Os poucos que ainda o conhecem em meados do XVII e adiante têm de se referir a ele como a um autor esquecido a ser redescoberto pelo público, desde que assumisse forma mais polida; John Dryden, em especial, desempenhou um tal papel de ‘intérprete’ de Shakespeare, como fariam Voltaire e depois Goethe, entre muitos outros, *adaptando* as peças ao novo gosto. Todas essas

³ Para uma história menos incompleta da polêmica, ver René... *doctrine neoclassique en France* (o da biblioteca) e *la vie littéraire au xviii^em*... (o q o fanto emprestou)

⁴ Ben Jonson, poema prefacial da primeira edição 1628 (checar a data)

tentativas são guiadas por um intento de refinamento, polimento, suavização, conformação, na medida do possível, de Shakespeare ao cânon neoclássico aristotélico.

A Alemanha seguiu a França, nesse como noutros assuntos. Aqui, a crônica exemplar talvez seja a passagem de *Poesia e Verdade*, as memórias de Goethe, em que ele descreve a ocupação francesa de Frankfurt durante a Guerra dos sete anos com a Prússia. Um oficial de alta patente acomodado na casa da família pinta temas clássicos no tempo livre, enquanto transformam a sala municipal de concerto num teatro – que toma à música, portanto, o lugar de diversão pública oficial. O jovem Goethe faz amizade com o filho de um casal de atores franceses, que comprova sua superioridade de menino mais velho levando-o espiar as atrizes no camarim improvisado enquanto o instrui com longas e, provavelmente, incompreensíveis explicações das três unidades de Aristóteles.

Já no que diz respeito ao romance moderno, o neoclassicismo significou sobretudo uma ausência de lugar teórico, o quê, sugere Antonio Candido, ter-lhe-ia condicionado a “timidez” dos primeiros anos. A *Poética* trata apenas da tragédia e da epopéia, e o romance evidentemente não era nem uma coisa nem outra, apesar das tentativas – posteriores – de aproximá-lo da épica, bem como não era nenhum dos gêneros da lírica, posteriormente sistematizados e redivivos a partir da primeira renascença, nem cabia na divisão retórica entre registros altos, medíocres e baixos, já que não assentava nos gêneros que constituíam cada um deles. A forma logo tomou funções e lugares inéditos para os gregos e os romanos – um gênero autenticamente burguês, como antes a representação teatral de histórias folclóricas e religiosas teria sido, ao lado do romance e da canção-romance (que aliás a primeira forma incorpora), a forma literária predominante. Por isso, como conta Candido, o romance moderno em parte simplesmente ignorou a doutrina estética vigente, em parte porque não precisava dela para ganhar público, mas também porque nela não podia encontrar lugar. As tentativas engenhosas de criar um tal lugar podem, com justiça, quando não são ironizações da doutrina, ser chamadas de incipientes: era preciso uma “manobra” para conseguir aproximar aquela literatura tão mal vista da epopéia, do gênero didático, da tragédia ou dos gêneros baixos, farsescos, que ficavam nas fronteiras daquela doutrina. Por outro lado, a simples possibilidade de que todas esses caminhos tenham sido aventados nos diz algo importante sobre a natureza dessa forma, uma essência devoradora de formas que Friedrich

Schlegel pôde descrever, não para justificar o romance nos termos da velha doutrina, mas para mostrar o limite dela e fazer sentir a possibilidade de um ponto de vista mais abrangente, de onde a ordem subordinante tornava-se ela mesma um elemento analisado.

Tanto o incipiente teatro, como vimos, quanto o incipiente romance alemães do século XVIII encontravam-se mais ou menos nos limites dos problemas desenhados pela adoção, especialmente na França, da *Poética* como texto base de toda crítica e preceptiva num universo literário em que ela tinha de dar conta de formas estranhas àquelas cujo estudo a conformara. Em toda parte a primeira decisão dessa crítica foi, compreensivelmente, rejeitar tudo que não pudesse ser comparado aos modelos gregos e latinos como fruto da barbaridade e ignorância, mas posteriormente surgiu uma outra vertente, que procurava, a custo, assimilar as formas estranhas e novas às antigas, porque uma sensibilidade mais moderna enxergava que o banimento era uma forma de cegueira tão grave – não ver a diferença essencial do presente – quanto não ver a regra da razão expressa em Aristóteles. Na Alemanha não foi diferente.

Nas palavras de August-Wilhelm, foi Lessing que pela primeira vez mostrou aos alemães “a arte trágica dos franceses em sua inanidade” e que, especialmente com a *Emilia Galotti*, mas também como teórico e crítico do teatro, despertou a sensibilidade alemã para um novo tipo de obra dramática e assim inaugurou uma nova época do teatro alemão. entre outras coisas, coube a Lessing o papel de introduzir Shakespeare a um círculo mais amplo na Alemanha, não como poeta de poetas, não como uma curiosidade ou em conexão com Voltaire, mas 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 outras mais gerais, em especial a interpretação dos princípios críticos utilizados para negar-lhe tal valor. Assim, a história da polêmica da recepção crítica do poeta na Alemanha começa com ele. Cabe portanto alongarmos-nos sobre o papel de Lessing porque ele é fundamental, mas também porque a posição dos Schlegel em relação a esse autor é complexa: ao mesmo tempo em que expressam seu reconhecimento, inclusive absorvendo muitos de seus argumentos, opõe-se a ele em muitos pontos.

O primeiro documento polêmico 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 feito prevalecer sobre os velhos costumes teatrais, ao gosto inglês, segundo ele muito mais afim às inclinações nacionais. Estas tenderiam não ao “amaneirado, delicado, apaixonado” dos dramas franceses, mas muito mais ao “grande, terrível e melancólico” do teatro inglês, cujo maior autor é Shakespeare. Lessing prossegue seu elogio afirmando que Shakespeare é tão adequado aos alemães quanto semelhante aos grandes autores da Antiguidade, sobretudo a Sófocles, enquanto os franceses pareceriam na comparação imitações fracas, pouco tocantes. Nessa carta já se expressa a opinião de que o gênio de Shakespeare vem diretamente da Natureza, repetida na Inglaterra desde o poema de Jonson no prefácio da primeira recolha das obras, logo após a morte do autor, e a opinião de que um gênio só pode ser abordado por um outro gênio, que seja por ele inflamado.

Esses argumentos ressurgem, agora opondo quase sempre Voltaire a Shakespeare, em diversas seções da Dramaturgia de Hamburgo (*Hamburgische Dramaturgie*), nos anos de

1767 e 1768⁵. Na seção 80, o autor afirma que não apenas a Alemanha, mas também a França não possuem um teatro, na seção seguinte explica-se que a França tem teatro justamente porque acredita possuí-lo. O teatro francês seria frio, excessivamente mental e muito pouco realmente estético; Shakespeare, pelo contrário, é o gênio que revela o verdadeiro sentido do humor (seção 93), do amor (seção 15), da arte da interpretação (seção 5), do sobrenatural (discussão sobre os fantasmas em Hamlet e em Semíramis, de Voltaire, nas seções 11 e 12)⁶. Lessing já comenta, em termos extremamente elogiosos e muito parecidos com os depois empregados por August-Wilhelm, a tradução de Wieland, de que os alemães teriam muito rapidamente se esquecido.

Contudo é a fundamentação empregada na *Dramaturgia* que separa os autores: apoiando-se inteiramente em Aristóteles, Lessing sustenta que o teatro francês não existe porque não atinge os fins trágicos preconizados pelo filósofo, a saber, o terror e a compaixão, plenamente atingidos por Shakespeare e pelos gregos. Ele certamente produziu um argumento fundamental quando formulou a possibilidade de uma grande obra em desacordo com as regras formuladas pelos franceses a partir de Aristóteles, mas em nome de uma outra interpretação de Aristóteles. Numa passagem exemplar nesse sentido, citada por Friedrich Schlegel em sua característica de Lessing, este afirma “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, ob es diese Absichten erreicht hat”⁷.

Portanto é provavelmente ao conjunto de argumentos formulados por Lessing (no diálogo com Herder e Nicolai) que August-Wilhelm se refere quando diz que “... foi inculcada a verdade de que o amontoado de regras do refinamento em voga simplesmente não serve como medida para suas [de Shakespeare] criações”. Nesse sentido é antes o desenvolvimento particular da proposta de tomar as regras aristotélicas num sentido mais “teatral” e menos “acadêmico” (se quiséssemos ser fiéis à história, teríamos de dizer também menos “carola”) que separa Lessing de Corneille. A propósito, não é o estudo de Aristóteles que de crítica

⁵ Shakespeare é diretamente mencionado nas seções 5, 11, 12, 13, 15, 69, 73, 80, 81 e 93.

⁶ Em duas oportunidades Lessing critica elogiosamente peças de Johann Elias Schlegel, discípulo de Gottsched e tio de August-Wilhelm e Friedrich Schlegel.

⁷ Über Lessing, KA Bd. II, p. 119.

duramente neste último, mas a interpretação absurda das regras. Numa palavra, Lessing defendia claramente que o gênio poético não precisa seguir nenhuma regra – mas isso porque ele adivinha os meios de obter os efeitos que Aristóteles já apontava como propriamente trágicos.

O argumento de August-Wilhelm certamente vai além disso, bem como além dos argumentos formulados pelo círculo de Goethe. Ele e seus amigos eliminam o caráter estritamente modelar do clássico, encontrando entre a nova e a velha poesia um fundamento comum desconhecido das doutrinas preceptivas da arte. Na medida em que Lessing ainda atribuía um papel fundamental às regras aristotélicas, conquanto discordasse da interpretação francesa, ele tinha necessariamente de ser um precursor mas não um mestre para August e Friedrich: como discípulo crítico de Aristóteles, Lessing é para os românticos ao mesmo tempo um pioneiro ao qual deve-se reconhecer o mérito de haver pela primeira vez rompido com as regras que limitavam artificialmente a arte, mas também alguém que se deve superar no sentido de estabelecer uma nova doutrina da arte.

A característica de Lessing por Friedrich Schlegel é clara a esse respeito. Friedrich estima em Lessing o mesmo que o irmão, a saber, a coragem de romper com os preconceitos, o espírito pronto para o combate, o amor à verdade. Por outro lado, Friedrich nega que Lessing tenha sido um poeta, apoiando-se no testemunho do próprio Lessing para comprová-lo. Em primeiro lugar, ele cita os escritos privados do autor sobre suas obras e mostra com quanta reserva ele se exprime, detendo-se na *Emilia Galotti*, chamada de “eine *prosaische* Tragödie”, em que apenas se sente atuar o entendimento, e à qual “fehlt doch an jenem *poetischen* Verstande, der sich in einem Guarini, Gozzi, Shakespeare so groß zeigt”. A variante desse trecho é ainda mais significativa: “...*poetischen* Verstande eines Shakespeares, Goethe oder Tieck”⁸. Em seguida, Friedrich faz uma crítica demorada de *Nathan*, a obra de que o próprio autor fala mais entusiasticamente; mas a despeito do entusiasmo inédito, Lessing ainda tem reservas, dentre as quais ressalta principalmente a inadequação da peça para o palco. Esta seria uma obra votada sobretudo à polêmica e cujos objetivos realmente determinantes, como também em verdade o assunto e a forma de expressão, seriam apoéticos ou inestéticos. O gênio de Lessing – pois Friedrich deixa claro que o considera genial – não é

⁸ Über Lessing, KA Bd. II, p. 117.

poético, mas polêmico, e sobretudo moral; suas energias foram empenhadas em lutas contra a mediocridade e a estupidez. Mas se o gênio de Lessing não foi também poético, parece ser a conclusão necessária, ele não pode também ter sentido a limitação que as regras aristotélicas impunham à imaginação – e assim não pode senão liberar caminho para uma filosofia da crítica.

A filosofia da crítica por sua vez tomou impulso inicial na tentativa mais radical de encontrar princípios da poesia através do estudo das formas literárias antigas, liberadas da armadura aristotélica, mas, por outro lado, a certeza da necessidade de uma tal revolução alimentou-se das críticas de obras contemporâneas, como o *Meister*, nas quais a antiguidade não deixava de estar presente, mas de uma forma tal que tornou imperativa afinal a inclusão da mediação entre modernidade e antiguidade – de uma filosofia da história – na filosofia da poesia e da crítica. Nesse sentido, as duas críticas do *Meister*, a de August e a de Friedrich Schlegel apresentam-se como uma etapa anterior à exposição de uma filosofia pura da arte – que por motivos internos, visíveis talvez desde sua origem, tampouco podia chegar a uma forma ortodoxa – porém etapa na qual já está o índice de um desejo de uma filosofia da crítica em sentido estrito (e não, como no caso anterior, tradição crítica fundada numa filosofia).

“Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*”

Um aspecto especial das polêmicas de Lessing coloca os Schlegel numa relação ambígua em relação a ele, a saber, a defesa da forma prosaica. É fácil perceber que a discussão sobre a tradução do Hamlet constitui o trecho mais extenso do ensaio de August sobre Shakespeare; no adendo de 1827, o autor antes de mais nada explica que o texto havia sido escrito para “embora sem mencionar meu nome ainda desconhecido”, comunicar “por um rodeio” o seu “projeto de traduzir Shakespeare”, deixando claro que aqui, insuspeito, residia o núcleo do texto. O “rodeio” era então necessário, segundo August-Wilhelm, pois naquele tempo uma tradução em versos enfrentaria resistência do público porque “o preconceito de Lessing contra o uso do metro no teatro”, que era “inteiramente pessoal, pois seus fundamentos valiam apenas para o exemplo falho da tragédia francesa, tinha (...) deitado raízes muito fundas na Alemanha”.

Nesse passo, como em todos os outros, a discussão é colocada através do *Meister*: “A partir de ‘um par de pequenas pinceladas’, vê-se que a tradução de Wilhelm Meister do Hamlet era prosaica.” Goethe informa o leitor de que “já há algum tempo Wilhelm vinha-se dedicando a uma tradução de *Hamlet*; para tanto, servia-se do engenhoso trabalho de Wieland, graças ao qual tomara contato pela primeira vez com Shakespeare. O que fora omitido naquele trabalho acrescentou ele, e deste modo conseguiu ter um exemplar completo...”⁹ Mas evidentemente só lemos umas poucas linhas dessa suposta tradução, primeiro quando Wilhelm recita um trecho em que Hamlet fala sobre o monólogo de Pirro que o ator havia apresentado e depois, na estréia da peça, quando um desconhecido (o familiar desconhecido de que August-Wilhelm fala no começo do texto) aparece para desempenhar o papel do espectro¹⁰.

Como contudo não pudemos encontrar nenhuma instância na Dramaturgia de Hamburgo ou nas Cartas em que o autor expressasse uma tese *geral* contra o uso dos versos no teatro, é preciso supor que essa posição foi deduzida pelo público tanto das formas dos dramas de Lessing quanto pela generalização talvez indevida de algumas de suas teses. Se por um lado o autor de fato critica duramente traduções em versos de obras francesas, é também

⁹ Livro V, cap. 5. Edição brasileira p. 300.

¹⁰ Para as traduções, ver o apêndice.

verdade que ele postula que a deficiência na língua de chegada se deve à pouca poesia da língua francesa original¹¹; ou seja, Lessing mesmo não torna a deficiência dos dramas franceses regra universal contra os versos. Ele parece afirmar apenas que uma tradução em boa prosa é preferível a uma má tradução em versos, mostrando-se especialmente cético quanto à possibilidade de traduções em hexâmetros (que parecem ter sido uma mania nacional, a julgar pela firmeza da crítica). Numa resenha sobre o *Idomeneu*, pelo contrário, Lessing afirma que o argumento que o tradutor usou para traduzir em prosa o que no original eram versos – que os versos destruiriam a ilusão teatral pois lembrariam os espectadores de que estavam no teatro, já que a linguagem natural é prosaica – é inteiramente absurdo, e que os versos constituem uma importante ajuda para a memória dos atores¹². Na segunda carta, critica uma tradução em prosa de Pope argumentando que o escritor era essencialmente um poeta, mas adiante, na carta 31, o vemos autorizar uma tradução em prosa de Píndaro¹³.

Duas seções da *Dramaturgia* de Hamburgo parecem especialmente significativas para decidir o tema, a de número 19 e a de número 59. Na primeira, Lessing critica a tradução em versos de dramas franceses e a tradução em prosa de poetas ingleses, acrescentando que não partilha a opinião de que o metro seja uma sujeição infantil e desnecessária, e que na verdade o alemão poderia ser tão poético e expressar tão bem as paixões pelo simples ritmo quanto o grego antigo. Já na segunda, o autor parece apoiar enfaticamente a tese de Diderot de que um erro do drama moderno (francês) teria sido manter a versificação das obras antigas, deixando contudo escapar a simplicidade dos diálogos e do desenrolar da ação¹⁴. Lessing acrescenta ao argumento de Diderot um outro, mais histórico: a versificação antiga teria muito mais sentido na presença do coro, diante do qual as personagens queriam manter sua dignidade, que nos dramas modernos, dos quais o coro havia sido banido. Ele prossegue dizendo que, ao contrário do que se sustentava, a linguagem simples e natural não fere a dignidade das personagens dramáticas, praticamente reproduzindo a argumentação do romance *Les bijoux*

¹¹ Opinião expressa por exemplo nas seções 19 e 32

¹² Resenha “*Idomeneus, ein Trauerspiel des Hrn. Crebillon. Stralsund und Leipzig bei Joh. Jacob Weitbrecht*”.

¹³ Cartas 2 e 31, in *Briefe, über die neueste Literatur betreffend*.

¹⁴ Tradução de Diderot, citado por Lessing na seção 59, que dá como fonte a “*Zweite Unterredung hinter dem natürlichen Sohne*”.

indiscretos, que Lessing traduziu, citou e comentou longamente nas seções 84 e 85 da *Dramaturgia*¹⁵.

Não se poderia, portanto, atribuir a Lessing ignorância quanto ao caráter essencialmente linguajeiro da obra dramática e da poesia em geral e à especificidade da poesia como forma, nem uma tese simplista a favor da prosa fundada num argumento realista; tanto a tentativa de trazer conteúdo (quer dizer, o enredo e as personagens) e forma para perto do espectador quanto o reconhecimento da maior dificuldade da forma poética ensejam a defesa da forma prosaica.

A resenha de Friedrich do texto de seu irmão sobre o *Meister* lança mão exatamente de Lessing para comprovar a mais alta adequação de uma tradução *métrica* de Shakespeare. “ – Sobre as traduções prosaicas de Shakespeare vale especialmente aquilo que *Lessing* diz de todas as traduções prosaicas de poetas ingleses: ‘Que o uso dos *tropos* e figuras mais ousados sem ligação com um arranjo cadenciado de palavras faz pensar em bêbados que dançam sem música.’ Talvez no adendo de 1827 August-Wilhelm já não enxergasse que também a idéia de uma correspondência entre forma e conteúdo estava em Lessing, ainda que ao lado de outras idéias que a limitassem ou mesmo contradissem, talvez em 1796 tivesse outra visão que seu irmão sobre a posição de Lessing ou talvez discutisse não com o próprio Lessing, mas com o que o público deduzira como regra de alguns trechos de sua obra polêmica... Como quer que seja, August-Wilhelm diz em 1827 que anos antes estivera discutindo com um senso comum estético, que ele cria pelo menos apoiado nos argumentos de Lessing, para cujos defensores “o essencial dependeria sobretudo da ação, da caracterização, dos diálogos dos personagens, e o tradutor que o transportasse para a prosa tirar-lhe-ia no máximo um ornamento acidental...”

¹⁵ Na seção 59, Lessing escreve: “Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etiquette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektiert sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen.” Na seção 85, Lessing traduz assim uma longa fala de Mirzoa, a preferida do sultão no romance de Diderot: “... hat man wohl jemals so gesprochen wie wir deklamieren? Pflegen die Prinzen und Könige wohl anders zu gehen, als sonst ein Mensch, der gut geht? Gestikulieren sie wohl jemals, wie Besessene und Rasende? Und wenn Prinzessinnen sprechen, sprechen sie wohl in so einem heulenden Tone?”

Um dos argumentos mais ricos que August-Wilhelm usa na defesa da métrica e da rima parte da observação aparentemente disparatada de que os dramas indianos são constituídos pela mistura de vários tipos de linguagens, que se alternam segundo o gênero e a situação social dos personagens que falam. Ora, continua o autor, embora não haja diferentes dialetos em Shakespeare, a mudança de tom, a variedade do linguajar dos personagens é equivalente àquela alternância observada entre os indianos. As variações seguiriam antes aquelas de educação e sobretudo as diferenças de caráter e de situação. Um mesmo personagem pode em diferentes estados de espírito ou em companhias variadas falar quase duas línguas, e de novo entre os dramas europeus é o exemplo do Hamlet que sobressai.

August-Wilhelm tira dessa coincidência das formas ou, nas suas palavras, da ‘poesia do estilo’ numa duração histórica tão longa um sinal de algo como um espírito universal da poesia: “A gente tem de admitir que eles coincidem não devido a um jogo cego do arbítrio, mas antes que ambos criaram a partir de uma fonte comum que flui em todas as zonas e épocas desde que a perversidade humana não a obstrua”. Friedrich parece corroborar suas conclusões na resenha já mencionada: “Se ... se a vê [a poesia] como uma bela arte, como o meio necessário para cumprir o imperativo incondicionado da beleza, então a necessidade do metro e seu uso generalizado pertencem às poucas verdades sobre as quais não resta mais nenhuma dúvida na própria ciência, não importa quão incipiente seja nas cabeças de raciocinadores particulares.”

Tal conformação poética naturalmente variada consistiria antes na variedade que na uniformidade – outro golpe dirigido aos dramas franceses, inteiramente rimados em alexandrinos, mas também contra as novas teorias realistas que pregavam uma linguagem uniformemente simples – já que assim é possível expressar a variedade dos ânimos e dos caracteres que é a própria realidade. Em Shakespeare alternam-se não apenas prosa e verso, mas também diferentes metros. Não se pode traduzir tudo em prosa porque essas diferenças são essenciais à poesia, ou seja, porque há uma relação entre a linguagem poética e o conteúdo dramático que se perde se a forma é considerada secundária; nas palavras de August-Wilhelm, “as diferenças do tratamento métrico reincidentem muito essencialmente sobre o conteúdo”. O que se perde é tão difícil de apreender conceitualmente quanto essencial para a arte: a expressão. Ela é designada de inúmeras maneiras, por exemplo como “cor”,

“espírito”, suas nuances são comparadas a diferentes regiões de um território, e assim por diante.

Um outro argumento contra a uniformidade da linguagem dramática faz referência direta ao teatro francês: a “mistura tão colorida de estilos” será “uma feia calamidade” apenas para “quem está acostumado a ver os alexandrinos da tragédia francesa moderna, todos no mesmo metro ... arrastarem-se”; é algo que desagrade antes “o olho, que vê essas desigualdades uma ao lado da outra ... que... o ouvido”. Parecem a princípio descosidos a referência aos franceses e aquela ao ouvido, mas podemos bem pensar que August-Wilhelm enfatiza na obra dramática antes o aspecto propriamente poético, ligado à audição e, como ele também lembra, mais próximo da tragédia antiga, que o aspecto visual do teatro. Insinua-se que os franceses estariam mais preocupados com o aspecto espetacular do teatro que com a poesia da obra dramática, e de tal forma que mesmo ao ler a obsessão pela regularidade como simetria visual não os abandonasse. Para August-Wilhelm, uma peça de teatro seria antes algo que se ouve, e portanto indissociável da sua forma poética, que um espetáculo que se vê, em que de fato vale mais o enredo como história roteirizada para aparecer aos olhos. Numa observação posterior, das *Vorlesungen*, August-Wilhelm comenta justamente que o ouvido é um sentido mais interior que a visão, mais, se quisermos, imaterial, justamente porque pura linguagem. É justamente pela sua linguagem que cada personagem expressa seu ser, faz-se presente como uma pessoa real, quer seja um espírito nobre, quer seja um louco ou um vagabundo.

Finalmente, August-Wilhelm não deixa de notar que no drama grego também havia alternância entre metros e entre trechos falados e canções. Assim, entram em questão a semelhança e dessemelhança entre o antigo e o moderno; porém esse é um auxílio perigoso: não é justamente a elevação do teatro grego a um modelo eterno e imutável que conduziu os franceses à mais antiartística das artes? A solução é relativizar o uso do metro entre os gregos, para que não se caia no extremo oposto, exigir que tudo seja versificado. O ponto não escapou a Friedrich, que reclama de que August tivesse a certa altura dito que o uso do verso entre os antigos era um artifício para que todos os espectadores chegassem a ouvir os atores nos grandes teatros de então, e portanto uma característica não-essencial de sua poesia. Friedrich reclama que o metro tem de ser característica *essencial da arte clássica*, não *acaso e artifício*.

Reclama também que August aparentemente se recusasse a aceitar como necessário todo expediente antigo que não estivesse justificado: pois “os antigos poetas em certo sentido faziam tudo por necessidade e nada por escolha”, diz Friedrich, não tendo desenvolvido uma ciência poética.

Talvez se possa dizer que a forma antiga em si não era o centro da discussão aqui, de modo que os argumentos são trazidos para convencer o leitor, não se harmonizando necessariamente. O que August-Wilhelm procura desenvolver mais são as consequências da notável diferença entre os gregos e Shakespeare, pela qual o último havia sido bastante recriminado, a saber, pela linguagem vulgar de algumas personagens, que não aparece nas obras antigas. Ora, diz o autor, os antigos representavam em seus dramas um mundo ainda mais antigo, um “mundo ancestral divinizado”, onde “também o mensageiro, o servo, a serviçal ou guardiã portavam sua modesta parcela da gravidade do mito representado”, ao passo que Shakespeare “é tão exatamente ilimitadamente múltiplo em seus aspectos quanto o mundo real: ele não deixa de fora nada que de alguma forma ocorra na natureza humana e na sociedade burguesa”. O efeito imediato desta tese é justificar o linguajar vulgar ou mesmo grosseiro e obsceno de algumas personagens shakespearianas, mas evidentemente seu peso é muito maior. De alguma forma a arte moderna ou, mais precisamente, a arte romântica de que Shakespeare é o mestre, é mais *real* que a arte antiga; ao invés de retratar o mito, o mundo ancestral divinizado, ela se dirige à realidade, é o próprio mundo reposto.

E isso nos conduz certamente a uma outra objeção contra a forma poética estrito senso, aquela formulada pelas novas teorias de Lessing e Diderot, mas que encontra também uma formulação mais geral (uma espécie de bom senso ao rés-do-chão aplicado às artes) que se pode resumir a ‘se o objetivo é retratar a realidade, há que se escrever em prosa, pois ninguém fala em versos’.

August-Wilhelm começa por mostrar que o argumento da realidade tem pouco fôlego; em primeiro, porque não se deseja de fato ver homens comuns no teatro; para isso seria suficiente sair à rua, depois, porque o teatro simplesmente não tem como mostrar os homens como se exige, já porque uma peça dura umas poucas horas. O argumento pode parecer trivial, mas o que está em questão é a própria artificialidade da representação: o teatro, e a arte em

geral, são uma exposição privilegiada mas também limitada, não uma reprodução do mundo, e por isso há uma forma artística que não se pode contornar. Desse ponto de vista, o papel da forma artística é potencializar a representação, trazendo para luz apenas os aspectos essenciais que importam ao “efeito”. Isso certamente se reflete na seleção dos atos que se fará o personagem representar diante do público, mas, acrescenta August-Wilhelm, não deixa de condicionar também uma forma de linguagem especial. Esta inclui dois aspectos: o diálogo e a versificação. “No fim”, escreve o autor, “toda representação dos caracteres tem de ser feita simplesmente através do diálogo”. Porém o mesmo desejo de naturalidade objetaria a que um diálogo pudesse ser escrito em versos.

Novamente August-Wilhelm relativiza o que seja uma linguagem natural: “não há homens que expõe tão cerimoniosa e comedidamente o que entretanto está se desenvolvendo neles ... enquanto outros nos surpreendem com rompantes sobre aquilo que tinham concebido três dias antes?” Contudo o núcleo do argumento está novamente na artificialidade da arte: “no drama já se subentende que a impressão de espontaneidade no falar é pura aparência”. O que importa, dirá ele, é menos a aparência natural como reprodução da linguagem comum, que implicaria, no limite, numa pesquisa de campo sobre como se fala e com que frequência, que a expressão de uma verdade mais profunda da linguagem, que novamente podemos designar como uma verdade expressiva. É como se tivesse havido um deslocamento do metro da verdade: ao invés de referir a verossimilhança, no caso da linguagem, à verdade factual ou provavelmente factual, há que se remetê-la antes à verdade do que se deveria dizer. A verossimilhança é estabelecida antes pela verdade da expressão que pela possibilidade real das sentenças, o que faz pensar, quando pensamos na “verdade do ser” ao invés da “verdade da palavra”, que o verso que encontra a sua forma excelente corresponde a algo de mais profundo que o fenômeno.

Não parece ser outra coisa que August-Wilhelm diz quando argumenta que a poesia é na verdade mais essencial à natureza humana que a prosa, lembrando que as atividades de improvisação em verso como torneios ou cantos improvisados fazem parte das sociedades mais ingênuas e que os próprios metros tem já desde sua origem em tais práticas um caráter expressivo determinado. Shakespeare serve então como o exemplo de que uma tal forma poética dialógica e expressiva é não apenas possível na infância da arte como também é o seu

ápice. Uma tradução que eliminasse a riqueza da forma de sua linguagem poria a perder, portanto, sua mais alta realização artística. Que August-Wilhelm estivesse profundamente convencido e, mais, imbuído de sua tese, prova sua tradução de Shakespeare, aquela que no alemão primeiro atingiu um nível literário duradouro, suficiente para que alguns considerem-na como a principal realização literária do romantismo alemão, enquanto outros a tomam ainda hoje como uma versão mais ou menos definitiva do poeta para a língua alemã, aquela em que, a despeito de eventuais incorreções, seu espírito foi o mais perfeitamente transposto.

Sem pensar agora nas traduções, mas apenas no princípio que governa todos os argumentos a favor do metro, pode-se dizer que o texto gira em torno da consideração sobre a necessidade da forma específica da representação artística. A opção até então usual pela prosa havia sido razoável em vista do acesso precário à língua inglesa na Alemanha e também da conhecida dificuldade dos textos, que já então fazia necessário comentário erudito, mesmo na Inglaterra. Só seria possível argumentar com base num princípio que impedisse a conveniência da prosa porque diria respeito a uma característica essencial da obra de arte. Os argumentos que examinamos acima podem ser unificados num princípio geral que associa a poesia à verdade expressiva, ou seja, aquilo que se costuma designar como forma àquilo que se costuma designar como conteúdo. Para enunciá-lo da maneira mais singela, a forma da obra de arte é indissociável de seus conteúdos e por isso seria preciso manter em verso o que foi escrito em verso; a forma da representação é conteúdo da representação, que deixa de existir ou fica falseado se lhe faltar qualquer dos elementos. August, naquele momento, apresentou tal princípio pela imagem do organismo. Mas esta imagem tão importante, mais uma vez, ele buscou no *Meister*.

Cabe um parêntese. Na verdade, não apenas no que toca à tradução o romance serve como primeira referência para o desenvolvimento que August-Wilhelm dá a questões shakespearianas; ao contrário, ele é considerado sempre tanto como obra – objeto da crítica – quanto como texto crítico em si. Noutras palavras, o *Meister* não funciona como pretexto para tratar de Shakespeare, mas se espera criticá-lo como obra de arte ao mesmo tempo em que se o toma como interlocutor crítico na interpretação dos problemas shakespearianos. Tanto é assim que a primeira conclusão de August-Wilhelm é que “A introdução de Shakespeare, o exame e a interpretação do seu Hamlet (...) não podem ser encaradas de forma alguma como um episódio nesse romance.” Essa primeira conclusão mostra ao leitor que entre o ensaio e o romance há uma relação tal que justifica o movimento do primeiro: August-Wilhelm comenta os problemas que pertencem à toda história da recepção de Shakespeare sempre a partir das formas específicas em que eles surgem no romance, ampliando apenas depois a discussão em termos mais gerais, justamente porque leva à sério as discussões que os personagens sustentam sobre aqueles problemas.

Isso não constitui nenhuma violação do texto para fins alheios. O conflito sobre Hamlet funciona no *Meister* como prova decisiva do projeto do personagem central do romance, a interpretação do caráter de Hamlet é a escola de interpretação de texto de Wilhelm, a discussão da unidade dramática é toda travada em torno desta peça e com vistas à sua adaptação, para não mencionar o fato de que a arte da interpretação do ator é exposta de acordo com os seus personagens; de um outro ponto de vista, tanto a comicidade das situações em que Wilhelm entra quanto a dignidade do seu destino ao final são realçadas respectivamente pelo contraste com Hamlet ou pela aproximação dos dois – numa palavra, no primeiro parágrafo de seu texto August-Wilhelm não enuncia senão algo que salta aos olhos do leitor no romance: que Goethe o escrevera não apenas como uma história, mas como história em que a filosofia da arte e crítica da história da literatura (mais um manifesto shakespeariano!) são elementos indispensáveis. Se é assim, se o que se diz no romance sobre a arte é parte – não episódio –, é possível criticá-lo apreciando seu conteúdo crítico, embora este não seja o único modo de abordá-lo, como veremos com Friedrich.

O ponto de partida de August-Wilhelm são quase sempre os diálogos que os personagens teatrais (Wilhelm, Serlo e Aurelie) têm a propósito da adaptação de Hamlet feita por Wilhelm. Ele resiste à idéia de fazer qualquer modificação no texto, mas Serlo, o diretor da companhia, diz que esse é um mal necessário: “Conheço bem demais o horror desse costume, que talvez ainda (sic) não se pratique em nenhum teatro do mundo. Mas, também, onde há algum tão miserável quanto o nosso? A estas repulsivas mutilações nos obrigam os autores e as consente o público. Quantas peças temos que não ultrapassam a medida do pessoal, da direção e da mecânica teatral, do tempo, do diálogo e das forças físicas do ator?”¹⁶ Mais tarde, durante uma discussão sobre o enredo simplificado, Serlo diz que a peça está melhor pois se tivessem mantido “aquele pano de fundo múltiplo, móvel e confuso, ele traria prejuízo à impressão das personagens”; Wilhelm, por sua vez, defende que o “pano de fundo” não é de fato tão complexo, pois Shakespeare “escrevia para insulanos, 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 confunde”. A adaptação se justifica, portanto, pela precariedade das companhias alemãs, que as impede de montar a peça

¹⁶ Livro 5, cap. 4. Edição brasileira, pp. 296, 297.

tal como é, mas também pela dificuldade que o público alemão teria para compreendê-la como é.

É quando estão discutindo, Serlo a favor de cortar, Wilhelm de não cortar a peça, que este último diz: “– Não confunda joio e trigo (...) com uma árvore, com seu tronco, seus galhos e ramos, suas folhas e seus botões, suas flores e seus frutos. Acaso uma coisa não está ligada a outra e pela outra?”, ao que o outro responde “que não se leva à mesa toda a árvore; o artista devia oferecer a seus convidados maçãs de ouro em salvas de prata”¹⁷. August-Wilhelm concede, mas com reticências. Ele sugere que comparar o poema a uma árvore, que pode ser podada sem que se desfigure é inadequado: “e se um poema dramático desse tipo tivesse ainda mais semelhança com organismos mais altos, nos quais às vezes a má-formação congênita de um único membro não pode ser remediada sem que o todo pereça?”

A pergunta evidentemente expressa uma tese – veremos adiante que a obra de arte é equiparada ao organismo vivo e o poeta ao criador ou à natureza. O ponto que August procura mostrar é que Goethe dificilmente permitiria uma interpretação literal da imagem; ela significa que a identidade entre poema e organismo é de *princípio*, e mesmo no romance essa comparação não convence quando se tenta usá-la para tirar algo maior à peça. Wilhelm e Serlo “Consumiam-se ... em parábolas”¹⁸, escreve Goethe, sem chegar a um acordo. August-Wilhelm também admite que “contudo o palco tem seus direitos”, atribuindo enfim as perdas à própria representação teatral e afirmando que Shakespeare só pode ser inteiramente apreciado na leitura “uma vez que ele é tão rico em belezas profundas e refinadas, que facilmente se perdem no rápido progresso e na inevitável dispersão de uma representação pública e que, para serem inteiramente sentidas, exigem o mais silencioso recolhimento do leitor solitário”.

Esse ponto é interessante porque talvez nele fique mais visível uma certa tensão, interna à reflexão de August sobre Shakespeare, entre Shakespeare como dramaturgo e como romancista. Sim, por um lado, August lamenta a forma em que se costumava encenar o drama : “se enquanto isso o Hamlet for representado entre nós alterado, como quase sempre aconteceu...” Por outro, preconiza que para apreciar “uma devastação tão sublime” quanto a

¹⁷ “levava” por “leva”, para ajustar-se à frase. Edição brasileira, p. 295.

¹⁸ Ibidem.

que se dá ao final da peça, é preciso um “espectador sublime”; na peça, como veremos, esse espectador é Fortinbras, mas este é como um símbolo de um outro espectador sublime, *fora* dela: o leitor reflexivo, solitário, ou seja, o leitor de romances.

Ora, é claro que uma peça na íntegra é preferível a uma adaptação, mas acima da representação fiel August parece colocar a leitura “à romance” das peças, indicando o sentido mais geral que Shakespeare viria a ter para o romantismo – contudo tampouco se pode afirmar que o texto tende a analisar Shakespeare de fato como romancista. Só uma forma de sobreposição entre Shakespeare e romance pode justificar que August, ao invés de por mais ênfase nas perdas que o espetáculo, integral ou não, impõe ao texto, “finja” por um instante tomar como se fosse real e de Goethe o trabalho de adaptação, fictício, de Wilhelm Meister e afirme que “ninguém pode ter mais vocação para poetizar no sentido de Shakespeare que o criador do *Götz...*”, para em seguida usar a adaptação romanceada para falar efetivamente de encenação teatral.

A discussão sobre as propostas de Wilhelm (ou Goethe, segundo August) engloba pelo menos três aspectos: a encenação propriamente dita, o enredo da peça e a forma poética da tradução. Quanto à primeira o autor se detém apenas a diferença entre a cena entre Hamlet e o fantasma, que na peça traz a viseira da armadura levantada e no romance, ao contrário, esconde o rosto, e a cena entre Hamlet e a mãe, em que, segundo ele, Goethe propõe uma inovação na maneira de encenar. Não vamos discutir isso em detalhes, mas apenas observar que August-Wilhelm parece seguir aqui o princípio de que toda interpretação ou modificação deve ser feita em vista da beleza artística, de acordo com o objetivo da obra e referido ao seu todo. Assim, ele justifica a diferença sobre a viseira da armadura dizendo que “...na peça, Hamlet tinha de ver os traços fisionômicos do pai para se convencer inteiramente de que lhe aparecia de fato o fantasma dele, aqui no romance era essencial para preparar para as mais encantadoras aventuras que Wilhelm não reconhecesse o farsante na armadura...”, e recomenda que se encene segundo o original, pois “somente para um poeta é adequado tomar licenças poéticas com os propósitos evidentes de um outro”. Depois, comenta brevemente a cena dos retratos entre Hamlet e a mãe, concluindo que o maior efeito teatral “prevalece” sobre a objeção de inverossimilhança contra a solução que Goethe propõe no romance.

A mesma preocupação com o conjunto e com o fim artístico guia a apreciação sobre a adaptação de Wilhelm; a princípio o autor parece suspender o juízo, certamente, diz ele, se houver alguém capaz de poetizar como Shakespeare, esse será Goethe, mas “para enxergar corretamente o ganho para o progresso da peça que é de se esperar da simplificação das relações exteriores, dever-se-ia ter diante de si a adaptação em conjunto terminada” – ou seja, uma instância particular da regra de que só se faz crítica de obra, não de projetos, de que não é a concepção, mas a obra mesma que conta. Poderíamos imaginar, portanto, que August está se recusando a considerar uma adaptação imaginária. Contudo, apesar da frase anterior, que afinal é apenas uma reserva quanto ao alcance de suas observações, ele se põe a discutir as vantagens e desvantagens das supostas mudanças¹⁹.

Fortinbras, assim, considerado no romance como mais uma dentre as “relações exteriores” que se pode dispensar, opera na verdade como um ponto de fuga que eleva toda a narração, pois “uma devastação tão extraordinária demanda um espectador sublime, e somente um herói é digno de prestar as últimas honras a um mundo arruinado”.

De todas as conjecturas de August sobre a adaptação de Wilhelm Meister do Hamlet, guiadas sempre pela idéia de um todo em que as partes não podem ser modificadas apenas em função delas mesmas, mas sobretudo da harmonia com as outras e em vista de do objetivo do texto como obra, de todas essas observações, aquela sobre Fortinbrás parece a mais clara. A função desse personagem é ser o espectador sublime que eleva a história a uma tragédia no sentido mais estrito; ele representa portanto a condição interna de sentido da tragédia de Shakespeare. No romance, embora ela não passe em branco – pois Serlo comenta que a adaptação fez bem em não descartar inteiramente a grande vista exterior, uma vez que “se a suprimíssemos completamente, só restaria uma cena de família, e a grade idéia de que toda uma dinastia real se aniquila aqui em virtude dos crimes e das torpezas íntimas não estaria representada em toda sua dignidade” –, prevalecem de longe as explicações de Wilhelm, centradas no caráter do príncipe reflexivo posto numa situação em que uma ação terrível lhe é exigida. Em contraste, para August-Wilhelm, ao menos dentre as teses expressas, a chave de interpretação da peça é o olhar que o herói guerreiro vencedor lança na direção do herói morto, que ele reconhece como um seu igual. A interpretação de Wilhelm é uma psicologia do

¹⁹ Para um roteiro detalhado, ver o apêndice 2.

personagem, da qual toda a ação decorre, a interpretação de August-Wilhelm se dirige ao efeito trágico propriamente dito, ao infinito da desolação.

Se não fosse por qualquer outra observação, essa única, sobre o herói que testemunha a devastação e investe o espectador do sentimento da tragédia, da ruína, seria suficiente para que pudéssemos dizer que August-Wilhelm cumpre a promessa de levar o espectador a um “ponto de vista correto” em que a conexão interna entre cada elemento da obra se revela e o seu sentido se amplia. E nesse sentido também *Wilhelm* – mas não o romance – encontra sua crítica: pois fica claro que algo lhe escapa na tragédia. Não seria coerente com a idéia de obra de arte de que falávamos acima esgotar uma obra na psicologia de um personagem, ainda que fosse o mais nobre e heróico jamais visto; vale antes destacar o ponto de vista de onde o mistério da ação que leva ao caos é mais intensamente sentido.

Considerado agora em si, o movimento geral de tomar o romance como interlocutor preferido numa discussão dos princípios da poesia coloca o problema da relação entre texto e crítica, ou, em última instância, o problema de definir a crítica – pois se, tal como o fantasma do velho Hamlet, Shakespeare enfrentou um “purgatório”, no romance de Goethe, pelo contrário, ele “ressuscita e caminha entre os vivos, não à força de alguma invocação sofrível, mas, como força e beleza renovadas, apresenta-se voluntária e alegremente à palavra de um amigo e confidente”, é Wilhelm Meister que faz justiça a Shakespeare, não os críticos (quer invistam furiosos contra ele, como Voltaire, quer sejam entusiastas inaptos, como Warburton). August-Wilhelm parece perguntar: que tipo de texto deve ser uma crítica, se um romance pode dar melhor conta de um autor que aquilo que normalmente se chama de crítica?

Se os juízes do gosto cumpriram apenas muito raramente a tarefa da crítica, diz August-Wilhelm, é porque não perceberam ou não extraíram consequências do fato de que ela seria mais próxima da “faculdade divina de criar por si mesmo, que lida antes com os objetos que com seus conceitos, ... meios auxiliares de um conhecimento imperfeito, através do qual o seu próprio nada pode ganhar em clareza”. Ou seja, o romance de Goethe, ao contrário da crítica comum, triunfava *como crítica* porque seu princípio seria o mesmo da poesia, a “faculdade divina de criar” espontaneamente, enquanto a crítica até então corrente teria fracassado porque procurava produzir explicações das obras através dos conceitos, dirigindo-se equivocadamente a uma outra faculdade, diferente daquela que produz a poesia.

A essência da crítica neoclássica, talvez apenas uma possibilidade de crítica de base aristotélica, estava em considerar o drama (bem como as outras formas de arte) como uma *imitação* que, realizada à perfeição, passava pelo modelo, a realidade, e por isso despertava certas paixões; nesse sentido, por ser um simulacro, a arte seria sempre secundária em relação à razão que descobre e demonstra a verdade. A imagem só é eficaz se conseguir passar por verdade, donde todas as regras da verossimilhança que posteriormente (nos autores mais afeccionados à doutrina) se autonomizariam como leis dos gêneros – as três unidades e os seus corolários. Daí também todas as disputas, que podem ser consideradas internas a essa forma de crítica, em torno da efetividade das regras dos gêneros na produção da ilusão teatral (e,

menos frequentemente, da excitação das paixões trágicas)²⁰. É preciso dizer, ainda que de passagem, que a natureza, portanto, ao contrário do que às vezes se acredita, tem um lugar nesse sistema; em primeiro lugar, ela é o modelo último de toda imitação, portanto um “parâmetro” importante (embora não o único) da verossimilhança; em segundo, e talvez mais importante, a natureza interna ao artista é quase unanimemente apontada como elemento necessário para composição de obras de arte. (Quanto a isso, a época continua fiel à doutrina antiga, que dizia que o orador se faz, mas o poeta deve nascer poeta. Contudo, com exceção de Balzac, ninguém subordina a arte à natureza, mas pelo contrário faz desta última uma condição que sem a primeira não leva a nada.)

Embora escritas muitos anos mais tarde, as *Vorlesungen* trazem uma opinião em harmonia com aquelas expressas no texto sobre Shakespeare e com as consequências que delas se podem extrair; o trecho dedicado a Aristóteles o identifica ao entendimento, e sua brevidade nos instrui sobre o papel que August estava disposto a conceder ao entendimento na estética: “jene [die Rhetorik] betrachtete er [Aristóteles] durchaus nicht als eine freie Kunst, sondern als eine Kunst des Verstandes und Schwester der Dialektik, mit der sie den gemeinschaftlichen Zweck habe zu überzeugen. Sie unterscheide sich nur dadurch von ihr, daß die Dialektik streng wissenschaftlich verfähre, die Rhetorik aber die faßlichsten Beweise auswähle und sie auf populäre Art behandle”. Assim, o primeiro posto é ocupado pela razão, que se convence com argumentos lógicos perfeitos; o convencimento pela retórica só cabe quando nem todos tenham sido treinados para a dialética, caso em que se legitima o uso de técnicas para comover a audiência. August-Wilhelm continua sua caracterização de Aristóteles: “er verlangt, daß die Menschen reine Vernunftwesen sein sollen, auf die bei einem ernsten Geschäft Wohlgefallen und Mißfallen gar keinen Einfluß haben müsse”.

Seguindo essa linha de raciocínio, as peças dramáticas cairiam também sob esse domínio subordinado, regido pelas paixões, e, da mesma forma que é possível mobilizá-las por meio da retórica, poder-se-ia apontar pelo menos alguns elementos fundamentais dos dramas que mais despertaram as paixões trágicas, que naturalmente haveriam de estar sempre

²⁰ Os discursos sobre a arte dramática de Corneille são exemplares nesse sentido. O autor argumenta que os críticos se prendem cegamente às regras aristotélicas sem atentar para a efetividade de certos dramas que aparentemente as descumprem. Afirmar que o que vale é o efeito, e nega, ou pelo menos duvida que haja algo como a catarse. Sua conclusão não é que as regras de Aristóteles devem ser rejeitadas, mas que a interpretação deve mudar para dar conta dos dramas que o filósofo não conheceu.

presentes se o poeta quisesse ser bem sucedido, quer dizer, se quisesse arrastar os espectadores consigo: comovê-los.

Essa forma de pensar parece à primeira vista absolutamente razoável pois, como , observa August-Wilhelm, quanto mais excitação a obra provoca na imaginação dos espectadores, mais a linguagem comum indica abandono à impressão, quer dizer, passividade: “man sagt: gerührt, erschüttert, entzückt, bezaubert, hingerissen, außer sich sein”²¹. Apenas quando se reflete sobre a produção desse efeito tremendo, é que se descobre que o espectador não apenas recebe – o que no máximo implica em adquirir o conhecimento de uma história – , mas que, para se comover, ele *põe* algo ali. E apenas em vista das consequências dessa atividade do sujeito envolvido na experiência estética pode-se refutar a teoria da arte como imitação eficaz da realidade.

Tal permutabilidade entre imaginação e produção, sensibilidade e criação que permite falar na atividade da imaginação do espectador só é inteiramente justificada pela epistemologia que subjaz a todas as variações da doutrina crítica elaborada pelos Schlegel e amigos. Para a teoria do conhecimento na qual expressamente se fundam esses autores, a imaginação como faculdade ativa está presente na própria intuição sensível, mas num grau tal que ela se conserva como que atrás do evento perceptivo, de forma que ninguém percebe qualquer atividade na percepção; sua base é inequivocamente a filosofia crítica kantiana, que primeiro permitiu uma separação clara entre as funções do entendimento, da razão e da imaginação, abrindo caminho para a reivindicação de autonomia de aspectos da vida intelectual, particularmente a criação e apreciação da arte, até então subordinados ao uso lógico da razão. Então, a imaginação se torna uma faculdade, aquela a que August se referia como “a faculdade divina de criar por si”, em *sentido estrito*.

Desse ponto de vista, o pecado original dos aristotélicos seria ignorar as consequências da autonomia da imaginação, tratando a arte como coisa do entendimento obscurecido, ainda carente das muletas da sensibilidade. Como vimos acima, Aristóteles, com quem se identifica a crítica baseada nos conceitos, é qualificado nas *Vorlesungen* de A-W como o filósofo de uma arte do entendimento [Kunst des Verstandes] – a dialética –, que preferiria que todos

²¹ Ibidem.

fossem seres puramente racionais [reine Vernunftwesen]. Por oposição a essa concepção estreita da arte, o autor afirma que a arte se funda na imaginação *sem* a interferência do entendimento, ou seja, como faculdade autônoma.

A imaginação se torna então a faculdade da arte: da fruição, produção e crítica da obra de arte. Vamos examinar essas suas três instâncias.

É mais difícil conceber como a fruição pode ser entendida assim, como produto da imaginação, porque isso pressupõe aceitar integralmente a sua espontaneidade, o que, como vimos, contraria a impressão criada pelo uso, também espontâneo, da linguagem. Não por acaso, a visão e a luz são usadas como metáforas ao longo de todo o texto: poder-se-ia entender isso como uma maneira de acentuar especialmente que também a natureza espontânea da imaginação foi contemplada na forma não-especulativa de falar da arte. Assim, ao comentar o acerto das observações que Wilhelm faz sobre o *Hamlet*, o texto fala de um “olhar clarividente”; esse olhar de Wilhelm é ao mesmo tempo obra da imaginação de Goethe, representação do olhar do espectador Wilhelm diante de Shakespeare e do personagem-crítico que o comenta. E o espectador comum igualmente possui um olhar produtivo, ainda que não consiga, como o autor dramático, reapresentar o que “vê”; August-Wilhelm comenta um pouco adiante, numa passagem sobre a arte do ator, que basta que ele não destrua a “conexão maior, interna”, que os espectadores hão de sentir “mais ou menos obscuramente, segundo a medida da sua capacidade, até que um espírito superior os ajude a trazer o pressentimento à luz do conhecimento”.

Comentando nas suas *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* a comparação entre a impressão sensível e a impressão provocada pela obra de arte, August-Wilhelm afirma que “Dies Empfinden des Schönen ist von vielen mißverstanden und so weit ausgedehnt worden, als wenn sich die Seele dabei ebenso leidend verhielte wie bei den Eindrücken auf die äußere Sinne, da doch erst durch ein wunderbares Spiel der Gemütskräfte das Kunstwerk, welches weder ein Gegenstand der äußeren Sinne noch auch des bloßen Verstandes ist, zu seiner poetischen Existenz in uns gebracht wird. Zwar ist der Geist auch bei den Sinnesempfindungen nicht eigentlich und wahrhaft leidend: eine höhere Philosophie zeigt uns, daß nie etwas von außen in ihn hineinkommt, daß er nicht als reine Tätigkeit ist und daß er

sich nur dann leidend erscheinen muß, wenn sich seine Tätigkeit nach notwendigen Gesetzen beschränkt”²².

A impressão provocada pela obra de arte é da mesma natureza que aquela provocada pelos objetos reais não apenas no sentido óbvio de que vemos um ator como vemos uma pessoa na rua, mas porque a arte compartilha com a natureza seu princípio formador e porque a percepção da arte compartilha com aquela da realidade o fundamento na imaginação e, ao menos como possibilidade, a intuição de um sentido maior, de uma conexão interna. Nesse último ponto a impressão deixada pela obra de arte tem de fato uma vantagem sobre a impressão sensível, ela pode levar mais facilmente a um sentido, porque nela o papel da imaginação não é tão imperceptível quanto naquela. Quando August-Wilhelm assegura que “a fruição das nobres obras do espírito” é autônoma em relação à crítica, isso não quer dizer que essa fruição seja uma atividade meramente sensível, seja simplesmente deixar-se impressionar pelo aspecto visual, sonoro, e qualquer outro da obra, já que ele também afirma, como vimos, que o espectador intui vagamente uma conexão maior. Assim, a sensibilidade para a arte é espontaneamente ativa, exatamente como a sensibilidade estrita, aquela dos órgãos dos sentidos, mas como nela a imaginação trabalha mais à tona, é uma instância privilegiada da reflexão.

A primeira consequência é que a crítica não pode pretender instruir a fruição. Não se abandona apenas a idéia de que a crítica deveria informar ao espectador “leigo” o que ele deve achar belo, mas também a idéia de que poesia, fruição e crítica teriam princípios diferentes, somente a partir da qual era possível afirmar a superioridade da crítica (como instância das regras gerais) sobre a fruição. É contra a concepção de crítica como uma didática do gosto ou, o que vem a dar no mesmo, uma pedagogia do sentido de realidade, que August-Wilhelm investe ao afirmar secamente que “a crítica autêntica ... não pertence às coisas mais prazerosas desta terra... A fruição das nobres obras do espírito independe dela, pois deve precedê-la; ela não pode aumentá-la, mas no máximo pode tirar muito dela, analisá-la e esclarecê-la”. A crítica é desinvestida de poder doutrinário na mesma medida em que a fruição ganha autonomia e se torna o lugar originário de um indispensável pressentimento de

²² Schlegel, August-Wilhelm. “Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst”, in *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. II (Stuttgart: Kohlhammer, 1963), p. 26

sentido que a crítica só pode desenvolver, mas nunca fornecer por si própria. Não há propriamente uma didática do gosto, e nenhum rol de regras pode instruir a fruição; a razão que abstrai não pode instruir a fruição porque esta se funda na imaginação, que é uma atividade primordial do espírito humano ou, numa formulação mais fiel, o entendimento não pode interferir, muito menos reger a atividade da imaginação, pois ela é uma faculdade autônoma.

Em duas passagens August-Wilhelm parece descrever como que uma escala de atividade da imaginação e da representação – análoga à distinção kantiana entre sensibilidade, entendimento e imaginação – reservando o grau mais alto de atividade desta última faculdade ao artista e, implicitamente, ao crítico. O “observador de homens”, diz ele, liga as ações e as opiniões externadas pelas pessoas à “constituição essencial do espírito humano”, o “conhecedor de homens”, por sua vez, constrói a partir desses sinais um “todo coeso”, “segundo razões de verossimilhança” - são dois observadores, como se vê, um que apenas liga as manifestações isoladas a movimentos internos, outro que constrói uma imagem, que deduz um temperamento -, mas o poeta dramático, acrescenta August-Wilhelm, abrange ou antes supera ambos, pois há nele uma virtude mais ativa: “um olhar, um maravilhoso olhar que penetra nas almas, diante do qual o invisível se revela visível, aliado ainda ao dom de, graças a um poder de visão tão extraordinário, poder devolver à superfície dos olhos do espírito imagens completas *e fazer outras ali aparecerem*, como num claro espelho”.

Enquanto os dois primeiros deduzem, ligando sinais a mudanças psicológicas apenas por experiência e segundo a verossimilhança, o terceiro penetra nas almas intuitivamente, como se visse dentro do homem, e produz imagens novamente não por dedução ou segundo a verossimilhança, mas porque possui intuitivamente o segredo de criar pessoas. Em termos da filosofia crítica, os dois primeiros usam sobretudo o entendimento, enquanto o último possui uma imaginação prodigiosa que não se restringe ao papel de auxiliar, mas se torna a faculdade dominante. Se algumas obras ensejam um grande efeito, “acorrentam” a multidão ao palco, e outras não, isso não se deve à falta de semelhança com a realidade “objetiva”, mas à falta de realidade interior. “Abundância de vida interior”, como dirá Friedrich.

Ambos recusaram a tese de que a verossimilhança ou a série de regras dela derivadas pelos aristotélicos propicia o efeito da arte: essa tese é inaceitável desde que se adote a filosofia kantiana como referência, já porque a “realidade” foge inteiramente ao nosso alcance ou, o que vem a dar no mesmo, está inteiramente *no* sujeito. Numa outra formulação ainda, a realidade não pode ser medida pelas faculdades humanas de conhecimento, porque não há garantia de acordo entre estas e aquela. Ela é tanto mais inaceitável se, agora no âmbito da filosofia fichteana, assume-se que a realidade é posta *pelo* eu.

Ao se perguntar se afinal é possível conciliar a aparente passividade da recepção, em que o objeto “toma” o sujeito, e o contrário, o juízo, em que o sujeito se assenhora do objeto – e essa conciliação não é outra coisa que a própria crítica – August-Wilhelm conclui em termos agora fichteanos: “Wir müssen uns hier an das fanze Geheimnis unseres geistigen Daseins erinnern, welches nichts anderes ist als ein beständiges Pulsieren zwischen einer nach außen hin sich verbreitenden und einer in sich selbst zurückkehrenden Tätigkeit. Schon in der bloßen Sinnesempfindung ist das Gemüt ursprünglich verloren, daß sie zum Bewußtsein kommt, heißt eben, daß der Geist mit freier Tätigkeit über sie hinausgeht und über sein eigenes Verlorensein in der Empfindung reflektiert. Eben dieser Akt wird nun bei der Betrachtung des Schönen nur nach einem größeren Maßstabe, gleichsam in einer höheren Potenz erneuert”²³.

A expansão da tese kantiana sobre a atividade da imaginação era obrigatória na medida em que se procurasse responder à pergunta sobre que princípio garante a algumas obras um efeito maior que o de outras: além da imaginação “geral”, presente em cada experiência, era preciso explorar as consequências de uma forma de imaginação mais potente, que se manifesta nos criadores, aqueles indivíduos que fazem do exercício dessa faculdade uma atividade consciente, embora não raciocinada. A certa altura do ensaio sobre Shakespeare, August-Wilhelm explica que o ator *observa* o homem o mais detalhadamente possível, o filósofo o *conhece*: é como se um fosse o artista mímico, literalmente, aquele que observa e repõe fielmente a realidade, trabalhando portanto primordialmente com a sensibilidade, com a observação. O filósofo é evidentemente o homem do entendimento, da razão se quisermos, mas que, novamente, conhece.

²³ Ibidem.

O poeta, por sua vez, é comparado à natureza criadora, ao aspecto dinâmico do mundo: o autor dramático cria homens, tal como a natureza se cria a cada novo indivíduo; ele não repete a aparência exterior, como o ator, ele não trabalha classificando, conceituando, mas cria, age por assim dizer, de dentro para fora. É somente por isso que a arte fala diretamente à intuição dos espectadores: conquanto não se deva identificar ingenuamente arte e realidade, como os classicistas, a arte se funda no mesmo princípio ativo, produtivo, inesgotável, que a própria realidade.

Sendo assim, contudo, era de se esperar que não sobrasse qualquer função para a crítica – pois a imaginação, inata, daria conta de toda impressão e criação estética. Mas se pensamos que existe uma possibilidade da crítica operar também por meio da imaginação, seu espaço ressurgue, transformado, e o problema agora é saber como ou se distinguir obra de arte e crítica de arte. Certamente o ponto de partida está (ainda) nos fins: August-Wilhelm diz que a crítica deveria “indicar pura, completamente, com nítida determinidade, o grande sentido que um gênio criador deposita em sua obra, que ele sempre guarda no mais íntimo de sua composição, e dessa maneira elevar os espectadores menos independentes, mas receptivos, ao ponto de vista correto”.

Aqui se torna mais claro em que sentido a crítica procede como a arte: porque funda-se na atividade da faculdade criadora; mas também fica claro que seu fim não é o mesmo que o da arte, que ela busca antes em alçar o espectador a um ponto de vista a partir do qual a criação original revela seu “grande sentido”. Já vimos que a crítica não era concebida pelo autor como subsunção dos produtos da imaginação às categorias – no caso: os gêneros, o verossímil etc. – do entendimento: August-Wilhelm diz o quanto é estranho ao filósofo que deduz cuidadosamente “adivinhar com êxito e ousadia, e agarrar, rápido e certo, todas as relações que se entrecruzam de formas variadas e se afastam a perder de vista no único ponto comum em que se tocam.” Admitamos então que o “ponto de vista correto” seja esse, aquele em que todas as relações “se tocam”: agora, só podemos conciliar a imaginação com a exposição da obra se consideramos que a exposição é mais que simples repetição ou rearranjo mecânicos. Como já deixava claro a metáfora do fantasma, trata-se de um ressurgimento em que o reposto aparece transfigurado. A segunda aparição não repõe o original literalmente, mas expõe o “grande sentido” – pois ao elevar o espectador a um outro ponto de vista, todo o

resto deve aparecer transformado. Esse ponto de vista é resultado de uma atividade criadora da *imaginação crítica*, que responde a – recria – aquilo que a imaginação do artista depositou na obra.

Mas se é assim, se o conteúdo, o “grande sentido” da obra de arte é algo que se intui, como uma visão, ele obviamente não pode ser descrito de antemão, mas também não pode ser completamente esgotado. Uma grande obra é como uma pessoa real, diz August-Wilhelm, um grande amigo cujo caráter é complexo, como o de toda pessoa interessante; não se sabe dizer o que ele fará, mas ao mesmo tempo não nos surpreendemos com suas reações. Mesmo os atos mais inesperados acabam coadunando com uma intuição indefinível mas precisa daquilo que chamamos de caráter ou temperamento. Se o sentido unificador da obra é tantas vezes comparado àquilo que se vê ou intui, nem por isso ele é mais fixável, ou talvez fosse mais preciso dizer mais “conceituável” – a imagem mais significativa da grande obra é a que a compara a “águas puras e claras, de imensurável profundidade” nas quais “nenhum olho penetra até o fundo”, mas onde “cada um encontra satisfação para seu poder de visão”. A “conexão interna” entrevista pelo espectador não parece ser outra coisa que pressentimento do “grande sentido” que o artista deposita na composição da obra. O crítico, evidentemente, seria um espectador que vê bastante longe, e ajuda os outros a repor o sentido, dando-lhes a chave para o “ponto de vista correto”. Porém o crítico também não pode dizer que “viu tudo”, simplesmente porque isso é por princípio impossível.

Ou seja, tanto a crítica tem uma tarefa, quanto não pode realizá-la inteiramente, devido à própria natureza da obra de arte. Em primeiro lugar porque, como vimos acima, cada obra de arte realiza de maneira única a idéia da arte, quer dizer, de uma forma que não é possível deduzir aquela desta, em segundo, porque aquele “grande sentido” pode ser repostado indefinidamente, novo e o mesmo a cada configuração, pois ninguém jamais atingiu o fundo. Em última instância, ele é o sentido do próprio gênio ou sua própria vida e, tal como a vida, a arte é o desdobrar-se de um princípio infinitamente ativo, que se forma e se repõe noutra forma, e noutra ainda. Uma obra sobre a qual se disse a última palavra está morta; o sentido, se não pode gerar outro, está paralisado, perdeu sua potência. Não há, portanto, crítica definitiva de uma grande obra. Não há limite para o aprofundamento do sentido ou, como

explica Walter Benjamin, a crítica constitui para o romantismo uma reflexão potencialmente infinita, tal como a arte.

Mas se o resultado da crítica só pode ser definido na própria crítica, e mesmo assim provisoriamente, porque o que importa na arte é a reposição do princípio unificador ou, o que vem a dar no mesmo, do princípio formador, resta examinar esse princípio e tirar dele, na medida do possível, uma idéia da atividade crítica.

Não poderia se tratar de fazer compreender melhor, de explicar a obra ao espectador, pois o que a obra tem a oferecer ela deve ter sido capaz de fazer sentir, e o que ela não fez sentir não será o entendimento a produzir. Se existe então algo como um método crítico, sua condição primeira consistiria em saber deixar-se impressionar, cultivar a sensibilidade pelo maior número e pela maior variedade possível da beleza e, o que pode surpreender, desenvolver para o belo uma sensibilidade cada vez menos pessoal – pois trata-se de identificar em cada obra o quanto de vida ela encerra, coisa que pode se apresentar de inúmeras formas, mesmo naquelas que nos são a princípio estranhas. O crítico deve conhecer a técnica para não se impressionar com o virtuosismo, deve conhecer seu próprio gosto, para não se deixar pender apenas para o que lhe apetece, deve observar seu humor, para não obter uma falsa impressão. Tudo isso para que a crítica expresse algo como a impressão pura sublimada em linguagem, livre o mais possível de idiossincrasias pessoais, locais, temporais.

Finalmente, poderíamos perguntar se não teria se instaurado pura e simplesmente uma confusão entre crítica e imaginação. Por um lado, tal como a arte, a crítica se funda na imaginação, mas, ao mesmo tempo, dá-se a entender que ela não é idêntica à representação artística, mesmo porque não sabemos se o sentido exposto criticamente já está na obra de arte ou se ele é afinal algo de novo. Se o *Meister* é melhor crítica de Shakespeare que tantos juízos críticos, a distinção possível se embaralha, e já não se sabe se afinal a crítica não seria arte, ou a arte crítica.

Com efeito, as fronteiras já não são fixas. Shakespeare, como poeta, cria mundos, conforme a expressão então usual, Goethe, como poeta, vê aquele núcleo essencial em Shakespeare e o reapresenta, transformado, através de Wilhelm Meister. “Se um grande poeta dramático examina as obras de um espírito a ele irmanado segundo teor e essência, também

aqui ele não renega sua natureza, e mais apresenta o que vê que demonstra o que pensa. (...) o que ele diz parecerá pertencer muito mais à arte que à sua teoria”. Nesse passo o romance é arte sobre arte, e, portanto, é crítica, sim: ele não repõe o existente nem cria a partir dele, mas de um mundo já criado.

Os românticos escreveriam que a crítica é outra “potência” da arte ou da escritura, tanto quanto, como vimos acima, a crítica era uma outra potência da própria recepção da arte. Trata-se tanto de acentuar a mudança de ordem quanto de mostrar que a crítica é um retorno, uma reposição de um núcleo que, transformado, deve também ser reconhecível, ou melhor, que deve tornar-se mais reconhecível numa nova forma, como se a potenciação acentuasse seus traços mais marcantes. Tal como numa potência superior está “contida” a inferior, algumas obras de arte podem ser críticas se contém em si outras obras de arte, tal como o *Meister* em algum sentido contém o Hamlet. No limite, poder-se-ia imaginar quer uma obra de arte que fosse inteiramente crítica, quer uma crítica que fosse integralmente artística; na primeira as posições críticas se transformam totalmente em obra de arte, como ocorre na *Iphigenia* de Goethe ou em qualquer outra reescritura em que a peça original é tão reconhecível quanto o resultado lhe altera radicalmente o caráter; noutro sentido, como uma obra de arte integralmente crítica, tal como o *Meister* seria, se os anos de aprendizado não se afastassem do teatro.

Como se vê, a crítica está disseminada em *todos* os textos que cumprirem a tarefa crítica, conseqüentemente, ela não tem uma forma obrigatória: não é um gênero, pode estar sob quase todas as formas da arte. No que tange ao *Meister*, as primeiras páginas do ensaio de August-Wilhelm tratam-no tanto como de obra de arte quanto como crítica, pois elas ao mesmo tempo são crítica, discutindo a verossimilhança do que diz o personagem principal, e discussão teórica, quando se preocupam com a validade crítica do que ele diz e estabelecem com traços nítidos uma definição da crítica segundo o problema levantado pelo conteúdo teórico do que é dito. Na verdade, as duas coisas são indissociáveis: provar que é não apenas verossímil quanto artisticamente excelente o que Wilhelm diz sobre Hamlet, e no geral sobre o teatro, implica necessariamente discutir o que é crítica e qual o caráter crítico possível de um romance, o que por sua vez só é possível se prova que o fundamento da crítica é o mesmo que o da arte, embora não necessariamente implique na identificação entre crítica e arte.

Esses desdobramentos de que falamos acima não estão literalmente no texto de August-Wilhelm. Em sentido amplo, tentamos projetar o que seriam as teses mais gerais, os fundamentos da forma crítica específica em formação no texto. Ora, até certo ponto não é preciso conjecturar, pois as *Conferências sobre as belas artes e literatura* de August Wilhelm Schlegel, escritas alguns anos mais tarde, são especialmente claras quanto aos pressupostos da filosofia da arte, porque são a transcrição de palestras que haviam sido concebidas como uma apresentação enciclopédica das idéias estéticas do círculo; significativamente, elas começam justamente pela indissociabilidade das instâncias reflexivas da arte: “Teoria, História e Crítica das belas artes são os objetos destas preleções, e contudo eu não vou tratar de cada uma delas em separado e particular ... porque elas simplesmente não podem subsistir uma sem a outra, e uma só pode ser elaborada e perfeccionada por meio das outras”²⁴.

A história da arte depende da teoria. August Wilhelm compara uma história da arte em que toda obra fosse registrada à crônica: uma tal história seria infundável e ao mesmo tempo inútil. Há, portanto, que se eleger um princípio para cuja realização certas obras apontem: estas serão parte da história da arte. Esse princípio, contudo, só pode por sua vez ser indicado pela teoria: “... só se pode assinalar a verdadeira posição de cada uma das obras de arte particulares relacionando-a com a idéia da arte, cujo desenvolvimento é um problema da teoria...”²⁵. Mas se à teoria cabe expor o princípio da arte, torna-se claro que ela necessita ainda de um apoio – como poderia ela fundar-se naquilo que quer investigar? –; se é verdade que a história da arte só encontra seu critério na teoria, não é menos verdadeiro dizer, segundo August Wilhelm, que a teoria só se constitui pela elaboração da história da arte. Obviamente, a existência de uma teoria da arte em geral só é plausível dado o fenômeno da arte, mas a simples constatação do fenômeno ainda é insuficiente para a sua constituição; talvez ela envolva necessariamente a abstração dos caracteres particulares, porém nunca será extraída a partir da existência da arte em geral, pois seus objetos não são de um tipo tal que seja possível deduzi-los de princípios (não são como os objetos da matemática); as obras de arte, pelo

²⁴ Cf. August Wilhelm Schlegel, “Einleitung” in *Die Kunstlehre*, ed. por Edgar Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1963, p. 9: “Theorie, Geschichte und Kritik der schönen Künste sind die Gegenstände dieser Vorlesungen, und zwar werde ich jedes von diesen Dreien getrennt und einzeln abhandeln (...) weil sie schlechthin nicht ohne einander bestehen können, und eins immer nur durch Vermittlung des andern bearbeitet und vervollkommt werden kann”

²⁵ Ibidem, p. 18: “... jeder einzelnen Kunsterscheinung läßt sich nur durch Beziehung auf die Idee der Kunst ihre wahre Stelle anweisen, welche zu entfalten das Geschäft der Theorie ist...”

contrário, realizam a tarefa do belo unicamente com o seu aparecer e por isso a teoria da arte não pode senão ser o esforço para indicar com clareza a realização do princípio nas obras. A história da arte permanece para a teoria “o eterno codex, cuja revelação ela só se ocupa de indicar e expor cada vez mais perfeitamente”²⁶.

Nesse ponto é importante notar que não se trata de abstrair dos caracteres particulares das obras excelentes para chegar a uma idéia geral do belo, através de uma espécie de indução estética, no caso da dependência da teoria em relação à história da arte, nem, por outro lado, de identificar a realização de um princípio nos objetos dados, por dedução, no caso da relação da história da arte com a teoria, mas de um esforço de aproximação pela reflexão contínua, pela projeção, se quisermos, de uma na outra. Isso tem como consequência determinar uma posição realmente fundamental para a crítica. Se, como August Wilhelm escreve, história e teoria tendem uma para a outra – pois a teoria busca ligar ao princípio cada vez mais determinações, esforçando-se para atingir os fenômenos, enquanto a história parte destes e tenta mostrar a presença dos princípios na determinação dos fenômenos –, é também verdade que elas jamais se tocam, pois a teoria não é capaz, como vimos, de deduzir a realidade daquilo que pelo princípio deveria ser real, nem a história consegue demonstrar nos fenômenos o todo que no entanto intui neles e é critério de sua eleição como seus objetos: “a teoria demonstra o que deve acontecer, nisso ela parte do postulado mais alto e geral e chega cada vez mais perto do específico, sem jamais poder atingir o totalmente individual. A história é conduzida de um fenômeno individual ao outro, nos quais contudo o mais geral e elevado sempre está presente mas invisível: ele só faria uma aparição plena no todo, que ela nunca pode expor completamente”²⁷.

Se, portanto, as obras reais não são nem dedutíveis de princípios nem “sublimáveis” em princípios, mas se, ao mesmo tempo, princípios e obras guardam uma relação – não contínua, mas fundamental – então ela só pode se dar reflexivamente, e o trabalho da reflexão

²⁶ Ibidem, p. 19: “der ewige Kodex, dessen Offenbarungen sie nur immer vollkommener zu deuten und zu enthüllen bemüht ist”

²⁷ Ibidem, p. 18: “Die Theorie beweist, was geschehen soll, sie geht dabei von der allgemeinsten und höchsten Forderung aus und kommt von da immer mehr aufs Besondere, ohne je ganz zum Individuellen gelangen zu können. Die Historie wird von einer individuellen Erscheinung zur anderen fortgeleitet, wobei aber das Allgemeine und Höchste immer unsichtbar gegenwärtig ist: zur vollständigen Erscheinung würde es nur in dem Ganzen kommen, welches sie nie vollständig aufstellen kann”

só pode acontecer por meio dos fenômenos, ou seja, neles. A crítica, assim, só pode ser, nas palavras de August, o “órgão indispensável” e o “meio de ligação” entre teoria e história da arte²⁸. Somente a crítica pode tornar realmente visíveis as qualidades de um autor, portanto somente através dela uma obra pode se tornar um elemento para a construção da história da arte e, dada a correlação entre esta e a teoria, é ainda somente através da crítica que as obras fornecem o ensejo para a teorização. August escreve que “a reflexão crítica é na verdade uma constante experimentação para chegar a sentenças teóricas. Por outro lado, é através dela que aquilo que está à mão numa arte se torna objeto para a história da arte e assim, por meio disso, também é elaborado para a teoria”²⁹.

Finalmente, a crítica não pode ser entendida como o fundamento nem da história nem da teoria da arte, pois também depende delas. A sensibilidade pura e primeira não está disponível na relação com a arte, pois o impacto bruto de uma obra sobre o espectador sempre é filtrado por uma compreensão anterior, teórica, do que a arte seja e, o que é mais importante, o que eventualmente resta como juízo da experiência estética só pode ser expresso em palavras, em termos que remetem a conceitos, por um lado, e ao sistema dos conceitos, por outro: “... o juízo pode ser esclarecido e expresso somente por conceitos, que obtêm sua determinação completa através de sua posição num sistema previamente posto (quer se o possua expressamente ou não)”³⁰. Por outro lado, antes de esperar expressar seu juízo através de conceitos, o espectador tem de constituir alguma experiência “balanceada” da obra, e por isso a compara, a princípio espontânea e inconscientemente, ao repertório de obras já experimentadas.

A filosofia como que provê, assim, as condições de inteligibilidade, conquanto ela não possa substituir a sensibilidade; a história da arte, como limite do repertório estético do espectador, circunda cada nova experiência da arte e é condição para que a crítica alcance legitimidade, ou seja, para que o juízo estético possa pretender dizer algo que ultrapasse o

²⁸ Ibidem, p. 25.

²⁹ Ibidem, p. 29: “die kritische Reflexion ist eigentlich ein beständiges Experimentieren, um auf theoretische Sätze zu kommen. Auf der anderen Seite wird durch sie das, was in einer Kunst vorhanden ist, erst zum Objekte für die Kunstgeschichte und dadurch mittelbar auch für die Theorie verarbeitet...”

³⁰ Ibidem, pp. 28 e 29: “... das Urteil kann nur durch Begriffe klargemacht und ausgesprochen werden, die erst durch ihre Stelle in einem vorausgesetzten System (man mag es nun ausdrücklich besitzen oder nicht) ihre volle Bestimmtheit erhalten”

gosto idiossincrático, inteiramente pessoal: “enquanto os objetos da comparação com o objeto presente forem apenas aqueles com que já se topou,... o juízo permanece sempre simplesmente subjetivo, só pode ser tornar objetivo... se a comparação for estabelecida com objetos tais que sejam realmente pertinentes e possam dar uma verdadeira medida da perfeição, e estes não outros senão as obras mais excelentes da mesma arte em gêneros aparentados. Como estas... sempre tem de ser procuradas em épocas e nações afastadas, vê-se facilmente que para uma crítica fundamentada... será essencial o conhecimento da história da arte”³¹.

Assim, a crítica, como expressão refletida de cada experiência, é conformada tanto pela teoria quanto pela história da arte. Os três termos são indissociáveis, embora não identificáveis entre si. O ensaio de August-Wilhelm sobre Shakespeare pode ser entendido quer como exemplar de crítica, quer como manifesto shakespeariano (justiçamento histórico), quer, ainda, como esforço teorizador que afinal inclui tanto um programa poético, voltado portanto para o futuro, quanto um ponto de vista a partir do qual se pôde reescrever a história da literatura local. Ou melhor, o ensaio deveria antes ser entendido como todas essas coisas, uma forma crítico-histórico-filosófica.

Não podemos, contudo, identificar completamente a posição expressa nas *Vorlesungen* com a suma da teoria implícita no texto de 1796 sobre William Shakespeare, justamente porque a recepção desse texto e das traduções reincide sobre a teoria da crítica de August-Wilhelm e foi incorporada às *Vorlesungen*. Um caso particularmente importante concerne à tarefa da crítica.

Na mesma revista em que o texto de August-Wilhelm sobre o *Meister* e Shakespeare foi publicado, apareceu também a sua resenha, por Friedrich³². De todas as observações, a

³¹ Ibidem, p. 28: “So lange also die Gegenstände der Vergleichung mit dem vorliegenden nur diejenige sind, die sich gerade vorfinden,... bleibt das Urteil immer bloß subjektiv, objektiv, ... kann es nur dadurch werden, daß die Vergleichung mit solchen Gegenstände angestellt worden, die wirklich dazu gehören und einen Maßstab der Vollkommenheit abgeben können, welches denn keine andere sind als die vortrefflichsten Werke derselben Kunst in verwandten Gattungen. Da diese... oft in entfernten Zeitaltern und Nationen aufgesucht werden müssen, so sieht man leicht ein, daß zu einer gründlichen Kritik ... Kenntnis der Kunstgeschichte wesentlich erfordert wird”.

³² Ver nota 1. Resenha “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister” in Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe, vol. 2, pp. 13 e ss. Conforme notícia nesse volume, originalmente publicada em “Horen”, revista editada por Schiller, em 1796.

primeira parece ser a mais abrangente e importante, porque concerne à natureza da crítica: “A crítica é muito mais que a simples arte da exposição estética a que aqui ela se vê reduzida”. Isso se refere, sem dúvida, àquela definição da crítica como exposição do grande sentido oculto na obra de arte que discutimos anteriormente. Friedrich não nega que a interpretação ou exposição daquilo que o espectador não vê com clareza seja parte da tarefa crítica, mas sim que essa seja a essência da crítica; em sua opinião, a crítica seria antes de mais nada a atividade de ajuizar sobre obras de arte. “... a arte da exposição estética é apenas uma, e não a mais importante ou incomum (ainda que bastante rara) parte constitutiva do *gênio crítico*, cuja única ocupação é determinar o valor ou desvalor de obras poéticas.” Por exemplo, ele comenta sobre uma carta publicada em “*die Horen*” que há muitas boas observações, que contudo “para um *ajuizamento*, seriam ainda muito superficiais e imaturas”³³.

A objeção que fecha o longo parágrafo é a seguinte: “... esclarecer os efeitos das obras de arte é coisa de psicólogo, e em absoluto toca ao crítico”³⁴. A proposta de “elevar o espectador menos privilegiado ao ponto de vista correto” aqui parece ser associada à tentativa de explicar psicologicamente como as obras chegam a impressioná-lo. Na resenha sobre o *Meister*, Friedrich é bastante claro: “Uma simples representação da impressão, se não devesse ser também uma das piores obras do gênero descritivo, seria, além disso, supérflua e necessariamente estaria em desvantagem, não apenas contra o poeta, mas até mesmo contra o leitor que tivesse o sentido para o mais alto, que pode venerar o que ele deve venerar, sem saber nem arte nem ciência, pois o certo o encontra como um raio.” É como se a posição do crítico descrita por August-Wilhelm fosse uma posição ainda ‘doutrinária’ ou ‘professoral’ e, assim, ferisse a autonomia do espectador mais sensível ao tentar explicar-lhe o que ele já entendeu ou ao tentar dar um sentido para sua intuição que por sua vez barra-lhe a produção livre do sentido.

Contudo, o fragmento L117 permite divisar uma outra função da crítica, para além da representação da impressão (má obra do “gênero descritivo”): “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como

³³ KA, vol. 2, p. 46: “Es finden hier, besonders unter den Bemerkungen über die Eigentümlichkeit der verschiedenen Personen, einige sehr feine, die einen echten Kunstfreund verraten, und weitere Entwicklung verdienen. Für eine *Beurteilung*, wäre allerdings vieles zu oberflächlich und unreif, und wir wünschten nicht, daß man glaubte, wie man doch das Ende mißverstehen könnte, jenseits dieses Brief sei im MEISTER alles unergründlich, tief und ewig geheim.”

³⁴ Na resenha de “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister”.

exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte”. Embora tal “exposição da impressão necessária em seu devir” evidentemente não possa servir como prescrição para o crítico, já que é novamente apenas o sentido crítico que permite distinguir entre uma e outra coisas, ela reintroduz alguma forma de discurso crítico como reapresentação da sensibilidade, ao lado do juízo. Mas justamente por isso não se elimina o duplo caráter da crítica: juízo e arte – ou arte do juízo, que teria de se basear numa sensibilidade já crítica, na medida em que se exige dela que apresente suas impressões como “necessárias em seu devir” e *portanto* como fundamentos de um juízo que, se não pode reivindicar a neutralidade dos juízos de conhecimento, é contudo mais que a impressão individual idiossincrática.

Poder-se-ia, certamente, argumentar que a passagem entre a postulação de um ponto de vista desde o qual a obra aparece como todo articulado em redor de um centro de sentido e a ênfase na explicação psicológica do efeito das obras que Friedrich parece deduzir dela não parece óbvia. Ora, ainda que a passagem entre o que August diz e aquilo Friedrich imputa não seja clara, o efeito da objeção a uma definição de crítica como arte da explicação, com uma possível inflexão psicologizante – e portanto potencialmente “mecanizante” e prescritiva – levou August, nas *Vorlesungen*, a defini-la exclusivamente como ajuizamento, reservando a reflexão sobre as impressões provocadas pela obra para o método, a distinguir, portanto, entre o método e o fim da crítica.

Porém, a um exame mais atento, descobrimos que a correção não atingiu o fundo da questão. O método crítico permanece em aberto em August-Wilhelm, na resenha do *Meister* bem como nas *Vorlesungen*: a proposta de uma educação do gosto como flexibilização da sensibilidade por meio da frequência de um repertório estético o mais amplo possível ainda se parece com a antiga formação do gosto pela tradição, *especialmente* porque não há em August uma descrição do método crítico em si, quer dizer, de como a crítica se confronta com uma obra *particular* para chegar a um juízo. Se não quisermos admitir a afinidade com a escola clássica do gosto porque o autor estende o repertório estético praticamente ao infinito, a obras que jamais teriam sido admitidas em qualquer cânone clássico, ainda assim há que se conceder que o método vale mais para o crítico que para a crítica – ele diz como alguém se

forma para criticar, não como efetivamente crítica. E tampouco nesse passo August se separa de Friedrich, que leva a proposta de ampliação erudita e artística da sensibilidade à máxima abrangência; num outro fragmento do Lyceu, este último escreve que “um homem verdadeiramente livre e culto teria de poder se afinar a seu bel-prazer ao tom filosófico ou filológico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo ou moderno, de modo inteiramente arbitrário, como se afina um instrumento, em qualquer tempo e em qualquer escala.”³⁵

Que o crítico não deixe de perceber por estreiteza de gosto o valor de uma obra, é apenas um pressuposto da crítica, que de forma alguma deixa vislumbrar como ele pode pretender “elevar o espectador sensível ao ponto de vista correto” ou chegar a um juízo sobre uma dada obra, não a partir da comparação dela com as outras de sua família espiritual, mas pelo que ela é como obra. Isso de forma alguma suprime o mérito de August tanto como crítico quanto como historiador e tradutor, mas a ênfase nessas duas últimas atividades tornou seus achados críticos (como o papel estrutural de Fortinbras) como que “incidentais” e, por isso, quando procuramos por uma reflexão mais extensa sobre a crítica e seu método, especialmente no que se refere ao romance (um gênero praticamente sem história oficial³⁶), temos de perguntar antes a Friedrich. Ainda que os conteúdos de uma obra, como vimos, não sejam *a priori* dedutíveis, certamente este último acreditava ao menos que se podia ser mais claro quanto a um método crítico não apenas propedêutico, mas de fato abordável em ato.

³⁵ *O dialeto dos fragmentos*, L55.

³⁶ A tentativa de criar uma genealogia do romance sempre está sujeita ao risco de ignorar a especificidade da forma moderna ao aproximá-lo de outras, tão distintas quanto o épico e o gênero baixo e o picaresco medieval ou renascentista, e dar-se por contente com isso, quer dizer, achar que a tarefa teórica está completa e a crítica preparada com tais manobras, cujo virtuosismo contudo não se pode deixar de reconhecer.

Da observação de Friedrich Schlegel sobre a finalidade primeira da crítica, conclui-se que o objetivo da resenha “Über Goethes Meister” seria obrigatoriamente o de chegar a um juízo sobre o livro. Mas logo lemos que “Talvez deva-se ao mesmo tempo julgá-lo [o *Meister*] e não julgá-lo, o que não parece ser uma tarefa fácil. Afortunadamente, este é justamente um daqueles livros que se julgam a si mesmos, aliviando assim o juiz de arte de todo esforço. Ele não apenas se julga a si próprio, como também representa-se a si próprio”, o que é certamente mais um enigma que um esclarecimento. Noutras palavras, o juízo que esperamos da resenha é tão difícil de desentranhar de suas idas e vindas a propósito da estranheza do livro, que se corre o risco de terminá-la em pior condição que a do leitor do *Meister*, numa perplexidade redobrada.

A falta de um juízo claro é tanto mais problemática se lembrarmos do que o fragmento 120 do Lyceu diz: “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” – pois se é assim, o juízo sobre uma tal obra é também juízo sobre aquilo de que seria tempo na crítica. O inacabamento do texto certamente contribui muito para que o leitor se sinta desapontado, mas diante desta e de outras manifestações claríssimas a respeito da importância do romance para a história da literatura³⁷, e portanto para o exercício de uma crítica *contemporânea* (a Schlegel) efetiva, não seria possível ao menos presumir um juízo, que não é claro porque não apreendemos corretamente seu ponto de vista, e pensar que seria antes necessário precisar em que consiste a dificuldade de descobri-lo?

Lendo sobre as circunstâncias de concepção do texto, descobre-se, em primeiro lugar, que a opinião ali expressa não representa uma expressão imediata do impacto da obra sobre o crítico. Segundo o editor das obras completas de Friedrich Schlegel, Hans Eichner, chama atenção a discrepância entre o tom com que o autor comenta o romance de Goethe em sua correspondência, em geral bastante negativo ou pelo menos restritivo, e aquele outro, muito elevado, entusiástico mesmo, que impera em tantas passagens da resenha: “Goethe, ele [Schlegel] diz ... teria uma ‘má idéia de romance, que a intriga analítica pertence essencialmente a ele, que o herói tem de ser um covarde, que o Tom Jones é um bom

³⁷ Cf. “Conversa sobre a poesia”, última parte, sobre Goethe e a resenha das obras completas de Goethe no terceiro volume da Friedrich Schlegel kritische Ausgabe.

romance'; Goethe iria 'às obras empiricamente sobretudo à procura do espírito das formas poéticas', mas 'o justamente o caráter desta forma poética' não se deixa 'descobrir de forma completa e correta empiricamente'³⁸; logo depois ele cita também um apontamento para a teoria do romance, do fim do verão de 1997: "Todo romance sintético deve terminar misticamente... *Meister* já por isso imperfeito porque não é inteiramente místico"³⁹ e, da mesma época, "um romance mais perfeito teria também de ser uma obra de arte muito mais romântica que o *Wilhelm Meister*, mais moderna e mais antiga, mais filosófica e mais ética e mais poética, mais política, mais liberal, mais universal, mais social"⁴⁰. A crítica parece não poder redimir um livro do qual se diz que tem "apenas a forma da significatividade, mas nenhum significado poético efetivo"⁴¹ e que representaria "a decadência da poesia"⁴².

A resenha, pelo contrário, parece esforçar-se por justificar a impressão de estranheza ou incompletude que o livro possa causar. Ela reconhece que "esse romance frustra, exatamente tanto quanto satisfaz, a costumeira expectativa de unidade e conexão", apenas para em seguida aduzir que "quem no entanto tem instinto sistemático, sentido para o universo, aquele pressentimento do mundo todo que torna Wilhelm tão interessante, sente igualmente por toda parte a personalidade e viva individualidade da obra, e quanto mais fundo investiga, descobre nela tanto mais afinidades e relações internas, tanto mais conexões espirituais". E que juízo poderia ser mais claro e irrevogável que "se algum livro tem um gênio, é esse"?

Para a diferença entre as notas privadas de Friedrich e o tom da resenha, há motivos circunstanciais, apontados por Eichner: os irmãos Schlegel haviam concordado em não publicar na *Athenäum* textos que pudessem ofender Goethe⁴³; além disso, Friedrich desejava promover a simpatia do público para com um autor que, inobstante todas as críticas que se lhe

³⁸ "Goethe, heißt es (...) habe die 'schlechte Idee vom Roman, daß analytische Intrigue wesentlich dazu gehört, daß der Held ein Schwachmatikus sein muß, daß der TOM JONES ein guter Roman sei'; Goethe gehe 'überhaupt bei Aufsuchung des Geistes der Dichtarten *empirisch* zu Werke', aber 'der Charakter grade dieser Dichtart' lasse sich 'empirisch nicht vollständig und richtig auffinden'

³⁹ "Jeder synthetische Roman muß mystisch schließen... *Meister* schon desfalls unvollkommen weil er nich ganz mystisch ist"

⁴⁰ "Ein vollkommener Roman müßte auch weit romantisches Kunstwerk sein als *Wilhelm Meister*, moderner und antiker, philosophischer und ethischer und poetischer, politischer, liberaler, universeller, gesellschaftlicher"

⁴¹ "nur die Form der Bedeutsamkeit, aber keine wirkliche poetische Bedeutung"

⁴² "den Untergang der Poesie"

⁴³ Eichner, Hans. "Einleitung", KA, vol. II, p. LXXVI.

pudessem fazer, ele entendia como infinitamente superior aos então mais populares. Esta última razão já não é tão circunstancial, mas histórica, e poderia ser parte de uma estratégia de influenciar o gosto do público para o que for menos faltoso – e portanto situar-se naquele campo de esclarecimento que, como vimos, constitui para Friedrich uma tarefa secundária da crítica. Na verdade, a tarefa de formar os leitores aparece como uma falsa missão da arte: “Pessoas que escrevem livros e então imaginam que seus leitores sejam o público, e que tenham de formar o público: estas logo acabam não somente desprezando, mas também odiando aquilo que chamam de público; o que não pode levar a nada”⁴⁴. Mas há que distinguir leitores e público: “... – Público não é uma coisa, mas um pensamento, um postulado, como a Igreja”.⁴⁵ Talvez nesse sentido a crítica entusiástica do *Meister* se colocasse a serviço da formação do público ideal – a questão de como um tal público ainda precisava de orientação para apreciar o melhor autor disponível se confunde com uma argumentação que a resenha leva bastante longe, a saber, o espaço que sobra para a crítica que dialoga apenas com o leitor ideal, que tem o sentido para a arte etc.

Ora, esse espaço se deve justamente a algo na obra que a torna opaca mesmo ao leitor mais sensível; no parágrafo que justifica toda a segunda metade da resenha, o que parece definitivo é que “apesar daquele sentimento o começo e do fim da obra são considerados quase geralmente estranhos e insatisfatórios, e, no meio, isso e aquilo supérfluo e desconexo, e mesmo quem sabe distinguir e prezar o divino da vontade formada sente na primeira e na última leitura algo isolado, como se na mais bela e íntima concordância e unidade faltasse apenas a última laçada do pensamento e do sentimento”. Ou seja, não é apenas falta de formação para a obra que impede o leitor de senti-la como perfeita e acabada, mas parece que há algo nela de que de fato resiste a unificar-se. Apesar das passagens entusiasmadas que já citamos, o texto se refere repetidamente ao justificado sentimento de leitores cultivados de que o romance seria incômodo. Trechos como estes, bem como aqueles apontados por Eichner em sua introdução, fazem ver que o tom entusiástico de Schlegel é indissociável da ironia que expressa a reserva das anotações pessoais e que duplica a distância irônica do próprio narrador em relação ao herói do romance.

⁴⁴ *O dialeto...* L70.

⁴⁵ *O dialeto...* L35.

Há que notar que Eichner invoca sobretudo uma razão fundada num problema interno e fundamental para o pensamento crítico de Friedrich: o tom ainda tão positivo da resenha dever-se-ia à posição que o romance de Goethe ocupa para ele no “mapa geral” da poesia: “A revolução francesa, a doutrina da ciência de Fichte e o *Meister* de Goethe são as maiores tendências da época”⁴⁶. A variante não-publicada, que seria de fato chave, diz: “As três maiores tendências da nossa época são a doutrina da ciência, o Wilhelm Meister e a revolução francesa. Todos os três são no entanto apenas tendências sem uma realização completa”⁴⁷. No que tange ao *Meister*, parece que considerá-lo uma “tendência sem realização completa” ilumina muito do caráter aparentemente inconclusivo do texto e da franca contradição este e entre notas privadas de Friedrich. Mas isso está ao mesmo tempo além e aquém do que se poderia esperar. Está aquém, porque não é um juízo sobre a obra: as notas mais ácidas citadas por Eichner não parecem espelhadas na resenha ou não justificadas assim. E além, porque a tendência é algo que está presumivelmente fora da obra, para não mencionar o fato de que ela não é explicitamente invocada em momento algum do texto de Friedrich. Impõe-se a pergunta: onde a tendência foi descoberta, neste romance, noutras obras, ou numa teoria por assim dizer profética, ainda sem exemplos?

Ora, a ironia não pode simplesmente sugerir que a integridade do juízo está fora do texto nem que o valor da obra está inteiramente fora dela – nesse caso, ela seria veículo de uma espécie de humor que aponta a obra como objeto ridículo, algo que lemos apenas como inversão ou ausência do que tem valor – por isso nós temos de presumir que a tendência é ao menos em parte legível no próprio romance. Como o romance é poesia, a expressão da tendência tem de contar como uma virtude estética da obra. Mas mesmo assim, afinal, como seria possível coadunar a afirmação de que o romance não tem “nenhum significado poético” com aquela de que ele tem algum valor estético?

Parece, então, que a incompletude da resenha corresponde à impossibilidade da explicitação de um juízo final sobre o *Meister*. Sem levar em conta os conteúdos do texto, se o percorremos uma vez do início ao fim comparando-o com a obra de Goethe, vemos que na

⁴⁶ KA, vol. II, p. 198, fragmento n. 216: “Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters” (tradução de Victor-Pierre Stirnmann).

⁴⁷ KA, ibidem, nota ao fragmento 216, indica ainda KA XVIII 85 [662]: “Die drei größten Tendenzen unsres Zeitalters sind die Wissenschaftslehre, Wilhelm Meister und die Französische Revolution. Aber alle drei sind doch nur Tendenzen ohne gründliche Ausführung”

verdade a crítica “cobre” todo o livro, quer dizer, vai do primeiro momento ao último e depois volta um pouco. Quer dizer, não é a análise que está incompleta; Friedrich de fato comenta muitas vezes e detalhadamente uma infinidade de personagens e passagens e de fato repõe as impressões do leitor, o que falta é outra coisa, que podemos chamar de juízo condensador e explícito, cujo conteúdo, que certamente tem uma estreita relação com o que Eichner chama de tendência incompleta, pode ser investigado, e não somente sob o modo da especulação. Se é assim, cabe apenas uma última observação sobre as “cercanias” da resenha: a *Conversa sobre a poesia* a retoma num outro tom e complementa, os fragmentos críticos, chamados Fragmentos do Lyceu, de 1797, esmiuçam-na e por vezes a matizam. Numa carta do fim de 1800, Friedrich escreveu: “O que eu a princípio tinha a intenção de fazer numa continuação já aconteceu na *Conversa sobre a poesia* de uma outra forma”⁴⁸. Ambos esses textos parecem afirmar certas coisas da forma geral em vista da obra de Goethe e, por outra, visar esta última com a intenção de confirmar uma teoria mais ampla sobre o romance. Eventualmente serão invocados também os fragmentos do Athenäum, embora escritos um pouco depois, em 1800 e a resenha das obras completas de Goethe, escritas em 1808 ⁴⁹ .

⁴⁸ Eichner, ibidem, p. LXXVI, que cita como fonte Walzel, p. 448. *Fr. Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Hrsg. v. Oskar Walzel. Berlin 1890: “Was ich erst die Absicht hatte in einer Fortsetzung zu geben ist ja in dem Gespräch über die Poesie auf eine andre Art geschehen”

⁴⁹ Todos os fragmentos serão citados pela edição brasileira: *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo: Iluminuras, 1997. A resenha das obras de Goethe, na *Friedrich Schlegel kritische Neuausgabe*, München, Paderborn, Wien: Ferdinand Schöningh Verlag, volume III: „Charakteristiken und Kritiken II“, pp. 109-144.

As primeiras linhas da resenha falam de um início calmo e despretensioso, em que a história se desenrola numa escala íntima, tematizando a infância do herói e o amor juvenil. Na verdade, o texto *expressa* a calma de que fala, basta observar a inversão sintática da primeira frase, cuja oração principal está no final, como a ponta de uma espiral, ou as longas sentenças do segundo parágrafo, que falam do encadeamento de várias pequenas sensações a formar uma imagem agradável, vaga e esperançosa. É como se o autor procurasse recuperar no leitor os sentimentos despertados pelo romance e o levasse a vê-los sucedendo-se, essa atualização, como já vimos, era central na crítica para Friedrich: a “exposição da impressão necessária em seu devir”⁵⁰.

À medida que a leitura avança, percebemos que duas artes apóiam a exposição: por um lado, quando se fala da caracterização das cenas e dos personagens, o autor invoca o senso plástico do leitor – bem como anteriormente August-Wilhelm – ao falar, por exemplo, de “contornos” “genéricos e leves, mas precisos, nítidos e seguros”, ou ainda, que “o menor traço é significativo, cada linha é um leve aceno, e tudo é destacado por meio de claros e vívidos contrastes”. Por outro lado, a caracterização das cenas e personagens é englobada numa perspectiva mais ampla, que o autor trata nos termos da descrição dos primeiros temas e do andamento de um desenvolvimento musical, seguindo o método de repor a impressão dominante de cada livro e depois analisar sua relação com o anterior e o seguinte em termos de harmonia (reforçando um sentimento) ou dissonância (aguçando o sentimento novo que surge pelo contraste). É difícil imaginar uma metáfora mais adequada para dar conta de uma forma tão heterogênea, mas a comparação não é exterior à obra, pois no próprio romance a música já está presente; no momento de espera, ela é a única coisa que pode levar o herói harmoniosamente de um pensamento a outro; quando ela cessa, a inquietação o domina⁵¹. Comparando o *Meister* a uma peça em que as atmosferas sonoras dependem de contrastes tanto quanto do aprofundamento do caráter de cada uma dos movimentos, Friedrich tenta mostrar que cada livro constitui o romance como parte de um todo que se realiza por choques também, e por interrupções e descontinuidades, como o aprendizado do seu herói.

⁵⁰ L117.

⁵¹ Livro I, cap. 17, pp. 66 e 67.

Fica claro que se trata do desenvolvimento de uma peça sinfônica, quer dizer, de grande extensão e complexidade – a idéia de retorno de uma imagem, como de um tema musical em tons harmônicos diversos, liga o romance de Goethe aos ritmos da poesia, em razão da própria natureza rítmica “circular” do verso, mas também, por via dela, ao ressurgimento trágico, e especificamente à sua forma shakesperiana: “Também no interior e no todo dos maiores poemas modernos há rima, retorno simétrico do mesmo. Isso não proporciona apenas um notável arredondamento, mas também pode ter um efeito altamente trágico. Por exemplo, a garrafa de champanhe e os três copos que a velha Bárbara põe de noite à mesa, na presença de Wilhelm. – Gostaria de chamar essa rima de gílgantesca ou shakespeariana. Pois nela Shakespeare é mestre”⁵².

Por sua vez, esse aspecto rítmico liga o drama à música, como se lê em A17: “Pode-se escolher a forma dramática por pendor pela completude sistemática ou não apenas para expor, mas também imitar e contrafazer homens; por comodidade ou *por deferência para com a música*, ou também pela pura alegria de falar e fazer falar”⁵³. Certamente cada um desses aspectos distintivos da forma dramática se relaciona com os outros; por exemplo, a completude sistemática remete ao desenvolvimento das peças musicais, em que não apenas há retorno, como transformação e variação de encadeamento entre os temas, que são assim como que expostos de todos os modos possíveis, como se faria numa investigação especulativa. Porém, ao contrário do que acontece na leitura de filosofia, os diversos modos de exposição são diferentes “tons” e “andamentos”, quer dizer, provocam sensações, dão suporte ao movimento do espírito todo, não apenas de sua porção intelectual. Veja-se, por exemplo, como Friedrich descreve o fim do primeiro livro: “Com essa dissonância tão dura termina o primeiro livro, cujo final se assemelha a uma música espiritual na qual as mais diversas vozes, como outras tantas ressonâncias convidativas do novo mundo cujas maravilhas devem se abrir diante de nós, alternam-se rápida e violentamente; e o golpe cortante tempera saudavelmente o tenso suspense...”, e o início do segundo: “O segundo livro começa repetindo musicalmente

⁵² *O dialeto...* L124.

⁵³ A relação entre repetição e música aparece ainda no fragmento A322, dessa vez a propósito da filosofia e com fim jocoso: “A repetição constante do tema na filosofia surge de duas causas diferentes. Ou o autor descobriu algo, mas ainda não sabe ele mesmo exatamente o quê; e, nesse sentido, os escritos de Kant são bastante musicais. Ou escutou algo novo sem o ouvir convenientemente e, nesse sentido, os kantianos são os maiores músicos da literatura.”

os resultados do primeiro de forma a ao mesmo tempo condensá-los em poucos pontos e levá-los o mais longe possível”⁵⁴.

Tal ênfase na música como metáfora do desenvolvimento romanesco implica uma concepção da relação entre elementos da obra que difere notavelmente daquela subjacente a uma crítica que procede por análise, na confiança de que as partes podem ser separadas e conservar seu princípio ativo. Justamente, na música é impossível separar as partes e ainda assim explicar seu efeito, pois este depende sempre de relações e estas, por sua vez, não operam linearmente, não podem portanto ser descritas nos termos de algo que leva de A a B e deste a C; na música, o tema se relaciona a harmonia e os outros temas, com todos os seus próprios desenvolvimentos e com os dos outros, e todos estes entre si, de forma que ela é praticamente inextrincável para análise ou descrição em sentido estrito, quer dizer, para o tratamento que considera o texto como sucessão de argumentos ou figuras. Com efeito, lê-se em A111: “Os ensinamentos que um romance pretende dar têm de ser tais que só se deixem comunicar no todo, mas não demonstrar isoladamente nem esgotar por desmembramento. Senão a forma retórica seria incomparavelmente mais vantajosa”.

Tal compreensão das partes pelo efeito total vai no sentido diametralmente oposto ao do método da crítica neo-aristotélica francesa, cuja afinidade com o modo aristotélico de análise do discurso retórico já foi comentada: ela pretende prescrever as formas do discurso através de uma descrição dos seus elementos separados e, portanto, deduz a perfeição do todo daquela das partes. A propósito, Lessing é também aqui reconhecido como protetor e pioneiro – em *„Vom Wesen der Kritik“*, Friedrich comenta que no período inicial da atividade literária de Lessing “... nur über einzelne Stellen wagte man ein Urteil, stritt über ihren Wert oder Unwert bis in ein Detail, wo alles Gefühl aufhört, und suchte den Grund des Vergnügens über solche Stellen nicht sowohl aus der Natur der Seele physikalisch zu erklären, als vielmehr aus einigen ziemlich leeren Abstraktionen darüber, oft nicht ohne die gewaltsamen Spitzfindigkeit herzuteilen. Die erste Bedingung alles Verständnisses, und also auch das Verständnis eines Kunstwerks, ist die Anschauung des Ganzen”.

⁵⁴ Ainda sobre o *Meister* e a música, A380, de August-Wilhelm: “... Entre nós, pelo menos, a poesia permanece muda, e quem, por exemplo, jamais leu ou ouviu ler o *Wilhelm Meister* em voz alta só estudou as notas dessa música.”

Em que pese estar em Aristóteles a idéia de obra como todo, consideradas mais precisamente, tanto a análise de Schlegel quanto a insistência de Lessing no todo se fundam em algo mais que uma inversão do procedimento crítico comum na crítica neoclássica. Na *Poética*, o argumento surge a propósito da extensão da obra, que não pode nem ser pequena demais, nem grande demais, pois, à semelhança do que acontece quando olhamos um animal, no que é pequeno não se distinguem partes e no que é grande só se distinguem partes, mas nenhum todo; pelo menos no que diz respeito a Schlegel, há uma concepção bastante diversa do que fossem as “partes” e o “todo” e de como eles se relacionam. Se a primeira idéia de método que vemos atuar na resenha é a reposição do impacto da leitura no espírito, agora explícita e como que feita apenas sobre os movimentos mais marcantes, logo se vê que ela repousa numa também primeira e fundamental concepção do que seja uma obra: que o romance é um todo em que cada uma das partes, necessariamente heterogêneas e muitas vezes incomensuráveis, dos livros aos menores personagens, atuam musicalmente para criar uma impressão total, pela sua sucessão e superposição, mas ao mesmo tempo possuem um acabamento e individualidade que subsistem para além da sua função na obra, como os elementos plásticos num quadro.

Para propiciar um contraste: em última instância, a doutrina clássica é irmanada à ciência biológica cujo método parte do pressuposto de que a vida é um fenômeno estático, ou seja, que perde justamente a dinâmica que diferencia o organismo vivo do morto⁵⁵. O método dessa ciência é a dissecação. No comentário já citado a uma carta anônima sobre o *Meister*, Friedrich critica a “linnésierende Zerlegung des lebendigen Ganzes”⁵⁶. Não por acaso, a forma classificatória do mundo vivo segue o esquema categorial aristotélico, subsumindo partes a indivíduo, indivíduo à espécie, espécie a família e assim por diante; um método em que tanto o movimento quanto a individualidade em si são ignorados em favor de um projeto de indexação universal que, em sua origem histórica, considerava o próprio mundo vivo como

⁵⁵ Lembremo-nos do trecho de August-Wilhelm em que se diz que ninguém jamais conseguiu criar um átomo ou desvendar o mistério da vida; é daquele algo mais que o acúmulo de partes que se fala. A monstruosidade bem como o patético dessa concepção da vida chegou a uma exposição de fábula por Mary Shelley.

⁵⁶ KA, vol. 2, p. 46. Palavras que remetem à anatomia vêm à baila quando se trata de criticar a crítica, como por exemplo em L57: Se muitos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica como *desmembramento* e todo desmembramento como destruição da fruição, pensassem consequentemente, então “Oh!” seria o melhor juízo artístico sobre a obra de arte mais apreciável. Também há críticos que, não dizendo nada além, o dizem apenas mais demoradamente. E A71: “Sempre se fala da perturbação que a dissecação do belo artístico provoca na fruição do amante. Mas o verdadeiro amante não se deixa perturbar assim!”

uma estrutura estática de elementos fungíveis. A idéia de todo dos românticos compraz tanto o todo do indivíduo quanto o do mundo poético, ressignificando as partes (que continuam contudo visíveis), bem como as semelhanças de família como fenômenos dinâmicos subordinados a um todo.

O todo mais evidente é, certamente, a obra. Do ponto de vista formal, a idéia de romance implicada por uma tal concepção de um todo poético é absolutamente diferente daquela que pressupunha homogeneidade das partes, e expressa o reconhecimento não apenas da legitimidade quanto, em certo sentido, da superioridade de uma obra que incorpora formas poéticas heterogêneas. Não que qualquer mistura de gêneros seja propriamente romance, quer dizer, não que uma mistura garanta a unidade de uma obra; antes, diz Schlegel que “no que concerne à unidade, a maioria dos poemas modernos são alegorias (mistérios, moralidades) ou novelas (aventuras, intrigas); uma mescla ou diluição delas”⁵⁷. Ou seja, o romance fora, até o ponto em que o autor escrevia, um acidente rapsódico, mas não seria voltando à homogeneidade dos gêneros formados que ele ganharia unidade, bem ao contrário. É simplesmente característico do romance que ele incorpore outros gêneros; na *Conversa sobre a poesia*, Antonio diz: “... afinal, quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas. (...) Se num romance não há, nem pode haver, lugar para isso, então nele o romântico reside apenas na individualidade da obra e não na característica do gênero”⁵⁸.

Do ponto de vista dos gêneros poéticos, a tendência do romance a incorporar outras formas significa que ele é um gênero ao qual não se pode prescrever uma forma, nem julgar por um modelo, já que ele se aperfeiçoa num outro tipo de unidade. Na *Conversa*, Friedrich diz: “quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas”. Justifica-se assim a afirmação de que “em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos”⁵⁹. A pretensão da crítica convencional de esgotar um livro averiguando sua pertinência a formas pré-estabelecidas pela tradição como abstração das características das obras historicamente dadas como mais belas torna-se então evidentemente descabida, não apenas porque cada romance é único, mas porque sua

⁵⁷ L53, in *O dialeto dos fragmentos*, op. cit.

⁵⁸ *Conversa sobre a poesia*, op. cit., p. 68.

⁵⁹ L60 in *O dialeto dos fragmentos*

singularidade é equivalente àquela de um universo em que inúmeros elementos mantêm entre si infinitas relações: “... Julgar esse livro simplesmente único”, diz Friedrich do *Meister*, “que só se pode aprender a entender a partir dele mesmo, segundo um conceito de gênero originado e composto a partir do hábito e de crenças, de experiências casuais e exigências arbitrárias é como se uma criança quisesse apanhar a lua e as estrelas com a mão e guardá-las na sua caixinha”.

Essa concepção torna clara uma das razões pelas quais Shakespeare é considerado pelos autores românticos o precursor genial do romance e do romântico: pela mistura, anteriormente qualificada como bárbara, não apenas de formas (canções, monólogos, peças dentro da peça etc.), mas também, como vimos, dos registros mais sublimes (da consciência diante da morte) aos mais baixos (pois a consciência segura o crânio de um bobo da corte) e, conseqüentemente, dos estilos ou da linguagem mais rebuscada à mais vulgar. Aplicada ao *Meister* (ou nele entrevista), a idéia ajuda a entender criticamente a grande variedade de formas, registros e personagens presentes na obra; com efeito, ela contém discursos sobre a poesia, canções, a longa epístola confessional da bela alma; não apenas faz o sublime e a comédia se suceder, mas efetivamente os sobrepõe, ao escolher uma forma cômica para um tema sublime ou o contrário; finalmente, que dizer de seu personagem central, que o autor faz parecer sucessivamente grande e ridículo etc?

Também no ensaio de August-Wilhelm era nítido que Shakespeare ora era tomado como dramaturgo, ora como romancista; o autor lamentava que as peças nunca fossem encenadas na forma original, mas depois afirmava que as belezas do texto só podem ser integralmente apreciadas na leitura solitária – que é evidentemente aquela forma de leitura privada do romance. Na medida em que o *Meister* coloca em Shakespeare um de seus centros – pois ele é talvez o mais autêntico e maior, talvez o único mestre de Wilhelm e do leitor –, o romance alemão avança um passo para o romântico, quer dizer, aproxima-se de sua essência. “Um romance é um livro romântico”, e Shakespeare, “o verdadeiro centro, o âmago da poesia romântica”: então tudo o que for mais essencial a ele será também essencial ao romance e vice-versa. “Shakespeare”, diz ainda Friedrich, “é o verdadeiro fundamento do romance”. Embora isso seja dito a propósito do fundo histórico do romance, o mesmo pensamento é expresso no que concerne a quase todo aspecto fundamental da forma. Veja-se o fragmento

A253: “No sentido mais nobre e original da palavra *correto*, visto que significa cultivo intencional e desenvolvimento complementar do que há de mais íntimo e ínfimo na obra conforme o espírito do todo, reflexão prática do artista, nenhum poeta moderno seria mais correto que Shakespeare. Também é sistemático como nenhum outro: ou pelas antíteses que fazem contrastar indivíduos, massas, mundos, em grupos pictóricos; ou pela simetria musical da mesma grande cadência, pelas repetições e refrões gigantescos; ou, frequentemente, pela paródia da letra e ironia do espírito do drama romântico, e, sempre, pela mais alta e completa individualidade e pela mais variada exposição dela, que unifica todos os níveis da poesia, desde a imitação mais sensível até a característica mais espiritual”⁶⁰.

Parece que especialmente importante é portanto o fato de que em Shakespeare os românticos encontraram o modelo de unidade do heterogêneo, que faz um autor genial – primeiro e perfeito Na sequência da passagem sobre Shakespeare e Cervantes, citada em nota, Friedrich acrescenta que “cada uma de suas obras é um novo indivíduo e cria um gênero para si, são os únicos com os quais a universalidade de Goethe permite comparação”. Tal unidade superior, justamente a do romance, é singular, pois na verdade apenas pela mistura das formas e aparente ruptura da unidade o romance pode realizar-se; novamente na *Conversa*: “o contexto dramático da história não faz do romance, de modo algum um todo, uma obra; isto ele se torna através da relação da composição toda com uma unidade superior àquela ... da letra ... através da sequência de idéias, através de um centro espiritual.” Isto é dizer que a unidade da letra (o metro poético, a regularidade da narrativa épica e assim por diante) são substituídas no romance por uma idéia, o “centro espiritual”, que não pode em parte alguma ser indicado, mas apenas intuído. É importante notar que também aqui Friedrich parece desenvolver uma sugestão de Goethe, que faz Wilhelm narrar nos seguintes termos sua experiência de leitura de Shakespeare: “Temos a impressão de que ele nos decifrou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica. Seus homens parecem homens naturais e, no entanto, não o são. Em suas peças, *essas criaturas da natureza*, as mais misteriosas e mais complexas, agem diante de nós como se fossem relógios, com seu mostrador e sua caixa feitos de cristal; assinalam, segundo seu destino, o curso das horas e, ao

⁶⁰ A253, in O dialeto dos fragmentos, op. cit. Cf. também as notas do tradutor, que referenciam termos-chave a outros textos do autor. Especialmente importante parece a passagem aduzida dos Anos de aprendizado filosófico que diz: “A *paródia* da forma dramática em Shakespeare surge de sua impropriedade para a obra de arte romântica.”

mesmo tempo, podemos distinguir a engrenagem e o mecanismo que as movem”⁶¹. Também toda a discussão sobre a adaptação da peça, já discutida por August, faz ver como os autores, aqui em plena concordância com o romance, parecem julgar o *Hamlet* como algo cuja identidade inclui cada uma de suas partes, um verdadeiro indivíduo.

No *Meister*, essa tendência formal de absorver outras formas num novo todo – o indivíduo-obra –, de modo a constituir a “unidade superior” do espírito em contraste com a fragmentação da letra, encontra-se em todos os níveis de unidade, a de cada figura, a de cada capítulo, livro, a da obra, a da idéia de romance, a da poesia. Friedrich fala, na *Conversa*, d’“a individualidade, que irrompe em diferentes raios e é partilhada entre muitos personagens.” Assim, a bela alma “desempenha, num único, toda coleção de papéis que no castelo do conde (...) estavam divididos entre muitas figuras”. Por sua vez, como se sabe, ela é uma personagem cuja individualidade é absorvida por outros personagens, ainda mais universais, especialmente o tio e as duas mulheres, Therese e Nathalie. Mas já antes da bela alma, o livro absorvia o teatro, principalmente por meio de Wilhelm, e também a crítica, na medida em que desempenhava poeticamente e para fins poéticos uma de suas funções – a de expor uma obra. De modo geral, a resenha expressa um movimento ascendente em que, em cada nível de unidade, as formas posteriores se magnificam, *transformando-se assim noutras*, até que “vemos claramente que ela [a obra] 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”. Do ponto de vista das artes, o livro I, como vimos, introduz o elemento musical do desenvolvimento e da recepção “total” da obra pelo leitor. O livro II é uma espécie de rapsódia, em que são apresentadas “as idéias mais simples sobre a bela arte, os fatos primordiais e as mais cruas experiências, numa palavra, os elementos da poesia”; nesse livro o romance entra no teatro pelo princípio, inclusive, aponta Friedrich, por uma observação poetizante (desconcertante) de tudo que é atividade humana: “ele se compraz em estranhas metáforas, que se empenham por aproximar do mais elevado e delicado uma peculiaridade própria desta ou daquela ocupação econômica...” Já o seguinte, o terceiro, é já puro teatro, fez a passagem completa da estranheza à comédia. A arquitetura dá a tônica das

⁶¹ *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 188.

imagens empregadas para a caracterização do último livro, tanto no que se refere aos personagens quanto à estrutura.

Sucessivamente, o texto aponta para a incorporação de outros domínios do saber – tradicionalmente mais graves – à poesia, para um estado que, como vimos nos fragmentos, era na verdade o fim último da síntese poética, aquele passo em que ela se tornaria algo mais que poesia, ciência, filosofia e arte: “Da mesma forma como nas “Confissões” nos vimos repentinamente transportados para fora da poesia no domínio da moral, assim apresenta-se diante de nós o sólido resultado de uma filosofia que se fundamenta sobre um espírito e ânimo elevados e que igualmente luta muito por uma diferenciação mais estrita e uma generalidade mais elevada de todas as forças e artes humanas”. Portanto a forma romance em geral e o *Meister* em particular têm um especial interesse para a crítica não porque sejam simplesmente a novidade ainda inexplorada pela teoria de sempre, mas como forma que, em razão de uma tendência interna, idealmente absorve não apenas todas as outras formas estéticas, mas aponta para a unificação de todas as esferas do espírito humano. Na Conversa sobre a poesia, Friedrich faz Marcus dizer que o *Meister* extrapolou espontaneamente os limites originais do plano (desígnio) do autor: “A primeira [idéia] era apenas a de fazer um romance de artista; mas então, subitamente, a obra tornou-se, *surpreendida pela tendência de seu gênero*, muito maior que seu propósito inicial: imiscuiu-se nela a doutrina do cultivo da arte de viver, que se tornou o gênio do todo”⁶².

Por um lado, tudo repousaria, em última instância, num instinto unificador, num impulso para conformar dinamicamente as mais diferentes coisas em uma, dar-lhes uma única vida, que é como que anterior à obra ou ao plano e mesmo à vontade ou ao desígnio. Há inúmeras instâncias que o provam, por exemplo: “Em todo bom poema, tudo tem de ser criação e tudo tem de ser instinto. Com isso, se torna ideal”⁶³; ou: “Não são a arte e as obras que fazem o artista, mas o sentido e o entusiasmo e o impulso”⁶⁴, e ainda: “*O impulso de unidade é, porém, tão poderoso no homem*, que frequentemente, já durante a composição, o

⁶² Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a Poesia*, trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 76. A sequência do texto confirma mais uma vez o vínculo do gênero com a dramaturgia de Shakespeare: “Uma duplicidade tão acentuada quanto esta é visível nas duas obras de arte mais abrangentes – artística e intelectualmente – no terreno da arte romântica, o *Hamlet* e o *Dom Quixote*.”

⁶³ L23, no *Dialeto dos fragmentos*.

⁶⁴ L63.

próprio criador complementa ao menos aquilo que não pode absolutamente perfazer ou unificar; e frequentemente o faz com grande riqueza de sentido, mas de modo inteiramente antinatural”⁶⁵. Esta última passagem é interessante por explicitar que o impulso de unidade, embora seja natural, ou justamente por isso, não está em poder do escritor, ou melhor, não está em poder da sua mera vontade de forma ou da sua consciência da forma, que afinal domina apenas a técnica e pode conferir apenas um nível muito superficial de unidade à poesia. Longe de ser apenas uma declaração mistificante, parece-nos que ela pode dar conta tanto da crítica ao racionalismo artístico quanto de uma espécie de conceitualismo que faz de todo agenciamento explícito de meios artísticos reflexão sobre a arte e desta, em seguida, arte. É preciso antes, como se viu noutras passagens, que tanto obra quanto, primeiro, o artista que se empenha nela tenham um espírito ativo, apenas uma outra maneira de designar o impulso para conferir unidade ao que aparentemente não pode se unificar.

Por outro lado, há uma relação estreita entre ter individualidade e haver limites claros entre o que faz e o que não faz parte de si, um contorno claro, somente através do que é possível que um elemento incorpore outros sem se confundir com eles e que seja incorporado a outros sem perder nada. Isso quer dizer que apenas de indivíduos podem advir indivíduos e vice-versa: a condição *sine qua non* da unidade do livro é a unidade de cada uma de suas partes, que devem todas, em si, possuir coesão interna. Essa parece uma das idéias do fragmento L65: “A poesia é um discurso republicano; um discurso que é sua própria lei e seu próprio fim, onde todas as partes são cidadãos livres e têm direito a voto”: a liberdade do discurso depende da liberdade de cada uma de suas partes ou a autonomia das partes dá o caráter republicano à poesia, faz com que ela encontre em si mesma seu fim e lei, ou seja, seja livre.

Sobre os personagens, se diz que “... mesmo o mais limitado parece ser ao mesmo tempo um ente único e subsistente por si, e ainda assim, apenas um outro lado, uma nova mutação da natureza humana universal e sob todas as mudanças uma, uma pequena parte do mundo infinito”. A ironia advinda do distanciamento que está na própria forma compósita do todo, em que a unidade de cada parte reforça por contraste ou estranhamento a unidade da anterior, obriga tanto o leitor quanto a crítica a desfazer também toda impressão estabelecida

⁶⁵ L103.

como dado de juízo, pois é como se a unidade das partes maiores (dos livros, por exemplo) absorvesse, sem dissolver, as precedentes, assim, cada elemento conserva seu significado original, mas também e ao mesmo tempo um outro, que pode ser inclusive o oposto do primeiro, na sua transfiguração num outro elemento.

Também a individualidade do livro mantém uma relação dinâmica por um lado com a da idéia da forma romance e, por outro, com a individualidade do próprio leitor; o seu retorno, na perfeição do indivíduo mais abrangente, deve interferir na percepção que temos dele sem anular sua singularidade. A uma segunda reflexão, também a individualidade é recíproca, quer dizer, a de um decorre e sustenta a do outro, e isso vale para a obra, suas partes, os personagens e assim por diante em todos os níveis imagináveis de unificação. Isso quer dizer que, inesperadamente, parte da individualidade está fora do indivíduo, na integridade das relações entre ele e os outros. É como se entre um nível e outro houvesse uma efetiva correlação, não a subsunção clássica. Cada novo romance, desde que seja genial, modifica a idéia de romance. Cada idéia de romance gestada na teoria ou alhures deve influir sobre os romances, o que não é senão uma forma mais precisa e radical daquela dependência entre crítica, teoria e obras que vimos antes. É por isso que não faz sentido, a rigor, falar de romance como um gênero estrito senso, a individualidade de cada romance pode ser absorvida apenas numa idéia de romance, mas não num gênero, porque então se exigiria que cada obra fosse instância de um modelo, não elemento realmente independente numa cadeia ou num movimento reflexivo potencialmente infinito. Conforme se lê na resenha das obras completas de Goethe: “Es besteht dieses Mißverständnis darin, daß man den *Roman* zu einer *Gattung* der Poesie macht, und sich dadurch zu *Vergleichungen* verführen läßt, die immer unstatthaft sind, und den wahren Gesichtspunkt durchaus verrücken, weil jeder Roman ein Individuum für sich ist, und grade darin das Wesen desselben besteht”⁶⁶.

Porém, justamente por causa da abertura imanente à individualidade, a análise, que está entre aquelas relações que a absorvem e transformam, pode se perder, e por conseguinte deve estabelecer um limite para si própria, do mesmo modo que apenas o limite podia estabelecer contornos individualizantes para um personagem ou para a obra: “a observação e a

⁶⁶ KA, volume III, p. 134. A variante diz “... ein ganz eigentümliches und so zu sagen persönliches Werk, ja eigentlich ein abgesondertes Individuum...”

análise... não devem se perder no infinitamente pequeno... elas devem antes deixar-se ficar naquelas grandes partes, *como se elas fossem* partes absolutamente simples, cuja independência se comprova através da livre manipulação, conformação e transformação daquilo que elas recebem das precedentes⁶⁷. Assim, também o método de repor a impressão musical dos livros sofre uma ruptura e é visto à distância: Friedrich diz que “é belo e necessário entregar-se inteiramente à impressão de um poema ... e confirmar o sentimento através da reflexão apenas em detalhes... mas não é menos necessário poder abstrair de toda singularidade, apanhar flutuante o geral, lançar um olhar por sobre uma parte e apreender o todo, investigar mesmo o mais escondido e ligar o mais remoto”, todo o mundo da poesia, no limite todo o universo vivo.

Uma espécie de “sabedoria crítica” deve estimar a melhor exposição da obra, cortando a análise num certo nível e passando, num salto, ao próximo, embora possa voltar atrás a qualquer momento. Na obra, à série das “totalizações”, ou das individualidades, corresponde uma outra, que poderíamos chamar de série dos distanciamentos ou superações, que ao invés de receber em sua individualidade a essência do outro, opera por ironia, distanciando-se dele. O método da crítica aqui parece ser o de absorver esse movimento de mão dupla: oscilar entre o achado da individualidade e o afastamento para um ponto de vista em que se divisa uma forma de totalidade superior, conquanto aparentemente cada vez mais descontínua, o que não faz mais que espelhar o movimento de constituição das partes como indivíduos. E não podia ser diferente, sob pena de se perder uma dimensão essencial daquilo que torna uma obra perfeita, una, coesa: justamente o que a torna descontínua; há uma correspondência necessária entre a expressão crítica e a expressão poética, e também entre os saltos da obra e os da crítica. Friedrich pergunta: “Quem gostaria de resenhar com todas as formalidades e elaborações costumeiras um banquete da mais fina e requintada espirosidade?” Na verdade, não se trata de uma imitação na crítica do movimento de formação do romance, mas de uma continuação dele, ou seja, a crítica procede necessariamente pelo mesmo princípio da poesia – sob certo aspecto, ela é poesia: “Poesia só pode ser criticada por poesia...”, diz o fragmento L117, já citado.

⁶⁷ Grifo nosso.

A poesia, portanto, não se restringe aos textos que usam de certa linguagem ou nos quais se tematizam certos acontecimentos, mas é tudo que se funda no movimento de síntese da individualidade e do todo, de autoposição e autolimitação que descrevemos até agora. Se não fosse assim, a unificação entre ciência, vida e arte seria apenas um desejo; sendo assim, é a meta que as atividades múltiplas que partem de um mesmo princípio devem atingir ao fim – a tendência não só da poesia estrito senso, mas de toda atividade que põe o eu e o mundo. O autor descreve em detalhes, como vimos, a relação entre individualidade e todo (individualidade superior) que se dá em todos os níveis no interior de uma obra particular, mas não faltam passagens que atestam o mesmo jogo noutros campos. Assim, a sensibilidade para o espírito e seus produtos certamente se forma através de um processo idêntico: “Sentido (para uma arte, ciência, um homem particular etc.) é espírito dividido; autolimitação, resultado, portanto, de autocriação e auto-aniquilamento”⁶⁸. No homem ou no artista, é somente a capacidade de dar forma ou limites – a si ou à obra – que preserva a liberdade: “...desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação, que é porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e elevado. O mais necessário: pois em toda parte em que alguém não limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo. O mais elevado: pois só se pode limitar a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e auto-aniquilamento. (...) Um autor que quer e pode se abrir por inteiro, que nada retém para si e se compraz em dizer tudo o que sabe, é no entanto deveras lastimável”⁶⁹. No fundo, o romance não pode ser senão a expressão exteriorizada dessa vida espiritual que se constitui por uma criação de si, tanto por meio de expansões quanto de limitações, guardada a condição de que também no plano das formas estéticas o homem saiba dar forma: “Muitos dos romances mais notáveis são um compêndio, uma enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial; obras que o sejam mesmo numa forma totalmente outra, como o Natã, ganham com isso um aspecto de romance. Todo homem que é culto e se cultiva também contém um romance em seu interior. Não é, porém, necessário que o exteriorize e escreva”⁷⁰.

⁶⁸ L28.

⁶⁹ L37.

⁷⁰ L78. Também L89: Não seria supérfluo escrever mais de um romance, se o artista não se tornou um novo homem? – Não raro todos os romances de um autor são manifestamente interdependentes uns dos outros e, de certo modo, apenas um romance.

Com vistas ao do *Meister*, parece crucial reconhecer que o movimento que subjaz a todas essas figuras (o artista, o crítico, o homem, a obra) é também o tema declarado do romance: a formação. Na medida em que o romance de Goethe faz da formação seu centro, quer dizer, tematiza o movimento de expansão e limitação do indivíduo, o aprendizado da arte de viver, o princípio de seu conteúdo real coincide com o movimento formal de reflexão (observável na relação entre seus elementos). Parece-nos que é somente porque a formação é dinâmica que o romance pode ser a forma reflexiva que descrevemos anteriormente, ou seja, que Friedrich não propriamente argumenta a favor da tese de uma correspondência necessária entre formação estética de obra e conteúdo, mas a pressupõe: o romance é um indivíduo, bem como cada uma de suas partes, porque afinal se trata da formação de um indivíduo e porque há um outro indivíduo, o autor, a suportar tudo. Não sendo esse o caso, conteúdos ou temas típicos encontrariam gêneros adequados, ou seja, formas fixas apropriadas à sua exposição e o autor não seria mais que um artífice habilidoso, cuja arte consistiria sobretudo em ajustar uma coisa à outra. Não é outro o sentido de dizer que o romance não é um gênero porque cada romance é um indivíduo, logo, incomensurável: a formação, como reflexão dentro do homem, pode ser descrita apenas em termos especulativos ou gerais⁷¹, como alternância entre autoposição e autolimitação e síntese, mas não pode, de forma nenhuma, ser “preenchida” a priori, pois isso equivaleria a dizer que não há individualidade real⁷². A dispersão das formas no romance, bem como a unidade superior das formas heterogêneas numa obra (em sentido estrito) coincidem com o conteúdo individualizado que nela se exprime, como se cada romance fosse a essência de uma experiência real, a redenção dos fenômenos na mimese da reflexão nas formas.

Na resenha do *Meister* Friedrich fala inúmeras vezes de formação; já na primeira sentença do texto se anuncia que o livro espelha a formação de um espírito empenhado, depois que o segundo livro não é “justamente a disciplina morta de uma construção teórica, mas a hierarquia viva de toda história da natureza e doutrina da formação”, e assim por diante. Mas é somente na resenha das obras completas de Goethe, em 1808, que o autor explicita que

⁷¹ Chamar o princípio formador descrito de “reflexão” significa identificar sua matriz fichteana, assentindo à tese de Walter Benjamin (no *Conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão*).

⁷² Esse argumento parece contestar ao menos a vigência geral da afirmação benjaminiana de que faltariam conteúdos propriamente artísticos ao ideal romântico de arte, expressa no *Conceito de crítica de arte*. Enquanto Friedrich Schlegel se dedicou ao romance, a afirmação só seria válida se se confundisse artista e herói.

“*Bildung* ist der Hauptbegriff, wohin alles in dem Werke zielt und wie in einen Mittelpunkt zusammengeht...” Encontramos igualmente alguns fragmentos críticos que sugerem que a formação não seria apenas o tema do *Meister*, mas de alguma forma o tema “oculto” de todo romance: “Os romances são os diálogos socráticos de nossa época. Nessa forma liberal, a sabedoria da vida se refugiou da sabedoria escolar”⁷³.

Contudo, justamente porque o crítico que tivesse em mente a formação como assunto necessário do romance, ele não poderia evitar os sentimentos simultâneos de excitação e desapontamento, dadas tanto a aparente correspondência entre as intenções da obra e da teoria romântica, quanto, tão evidente quanto ela, a falta de correspondência final entre o ideal e a obra realizada. Essa insatisfação com o romance está muitas vezes formulada como problema crítico na resenha, por exemplo na passagem (já citada): “... o começo e o fim da obra são considerados quase geralmente estranhos e insatisfatórios e, no meio, acha-se isso e aquilo supérfluo e desconexo, e mesmo quem sabe distinguir e prezar o divino da vontade cultivada sente na primeira e na última leitura algo isolado, como se à mais bela e íntima concordância e unidade faltasse apenas a última laçada do pensamento e do sentimento”, ou “o leitor desse romance pode se sentir desapontado pelo seu final, ... já que os últimos fios do todo são ligados apenas por meio do arbítrio de um espírito formado até a perfeição!”. No entanto são os juízos particulares que mais revelam em que sentido preciso o leitor se sente frustrado. A razão básica deste desacordo está no conceito de formação, como esclarece a resenha de 1808: “... dieser Begriff [formação] aber ist gerade so wie er sich hier vor uns entfaltet, ein sehr vielsinniger, vieldeutiger und mißverständlicher”⁷⁴.

Evidentemente Wilhelm é o personagem de quem a princípio se deve esperar um modelo de formação, ainda que consideremos, segundo a *Conversa*, que o romance “é um ser infinito, e de modo algum enclausura e fixa seu interesse em pessoas, acontecimentos, situações e inclinações individuais”. Ora, isso é dito de modo a rechaçar um certo modelo de romance em que o herói se torna um centro catalisador da vaidade ou da carência do leitor⁷⁵,

⁷³ L26.

⁷⁴ Resenha das obras de Goethe, KA, vol.III, p. 131.

⁷⁵ Fragmento A118: “Não é sequer uma titilação delicada, mas no fundo uma titilação bem grosseira do egoísmo, se num romance todas as personagens giram em torno de uma só, como os planetas em torno do sol, personagem que é habitualmente o filhinho querido e malcriado do autor e se torna espelho e adulator do deslumbrado leitor.

mas de modo algum dispensa o romance de colocar seu ideal - no máximo o obriga a distribuí-lo entre vários personagens, ou a sugerir-lo como o resultado total das relações entre eles. Diga-se de passagem que aqui parece justificar-se muito da ironia de Friedrich em relação ao herói *schwachmatikus* do romance. É como se a obra se desprendesse do seu herói, como se sua estatura não só ultrapassasse a dele, mas o tornasse ridículo. “*Afinal* também se cuida de Wilhelm, mas quase mais do que seria adequado ou gentil...”, diz a resenha, ele “desaparece da sociedade dos viventes”, seu aprendizado é o da sua limitação, que não aparece apenas para ele, mas principalmente para o leitor. Na resenha de 1808, diz-se que apenas se a continuação do romance fossem *Os anos de aprendizado de Lothario* todo mal-entendido poderia ser dissipado, pois “Wilhelm selbst be aller Liebenswürdigkeit zu schwach und unselbständig” [sei]⁷⁶.

A figura de Lothario em especial parece ter acendido uma esperança que não se realizou e mantido a obra a salvo de um juízo realmente negativo: “Lothario é um grande homem: o tio tem ainda algo de pesado, largo, o abade, algo de magro, mas Lothario é perfeito, sua aparência é simples, seu espírito está sempre em progressão”; mas o autor lamenta que “do homem mais interessante em todo livro quase nada é mencionado senão sua relação com uma filha de arrendatário”⁷⁷. Por outro lado, a bela alma parece ter incomodado Friedrich de maneira especialmente forte⁷⁸, ao ponto de ser preciso justificar sua aparição na obra, não somente porque o livro que contém suas confissões guarda uma “aparente falta de relação com o todo”, mas sobretudo pelo ideal mesmo de sujeito que elas contêm. O crítico diz que a presença da “tia” é uma realização artística suprema pela própria falta de empatia que uma tal figura tem com qualquer um, de modo que o artista deve ser extremamente hábil para poder retratá-la. Diz ainda que sua presença serve para demonstrar a “incrível tolerância” que os grandes homens têm. Finalmente, tampouco os grandes homens são poupados, a comparação deles com pilastras já nos deve alertar para o quanto eles devem ter parecido

Assim como um homem culto não é apenas fim, mas também meio para si e para outros, assim também todos deveriam ser ao mesmo tempo fins e meios no poema culto...”

⁷⁶ Resenha das obras de Goethe, KA, III, p. 134.

⁷⁷ Na resenha de 1808, pp. 133 e 134: „An einem Charakter wie Lothario, würde sichs, wie na einem kraftvollen und reichen Beispiele erst zeigen, ob es neben den Lehrjahren des Künstlers, auch noch *Lehrjahre des Menschen*, eine Kunst zu leben, und eine Bildung zu dieser Kunst geben könne, in dem Sinn, den diese Begriffe bei dem Verfasser haben, welcher sinn an der Bildungsgeschichte der übrigen Personen sich nicht vollständig entwickeln konnte; denn der Charakter der schönen Seele ist teils zu einseitig, tels zu abweichend von dem übrigen Geiste des Buchs; Wilhem selbst aber bei aller Liebenswürdigkeit zu schwach und unselbständig“.

⁷⁸ As notas privadas são especialmente contundentes a esse respeito.

estáticos ao crítico; depois, a sociedade por eles cuidadosamente cultivada é apontada como “o verdadeiro ponto central dessa arbitrariedade (...), a sociedade secreta do entendimento puro, que prega peças em Wilhelm e em si própria, e por fim torna-se apenas legal, útil e econômica”.

É elucidativo comparar as críticas de Friedrich e Novalis. A princípio, este último parece expressar um juízo mais positivo que o do primeiro: “Die Philosophie und Moral des Romans sind *romantisch*. Das Gemeinste wird wie das Wichtigste, mit romantischer Ironie angesehen und dargestellt”⁷⁹. No fragmento [Über Goethe], contudo, o autor formula um tanto mais ambigualmente sua posição sobre o romance: seria um romance prático, obra de um poeta prático, cujo talento consistiria em abstrair e, ao mesmo tempo, construir objetos que correspondessem à sua abstração: “er abstrahirt mit einer seltenen Genauigkeit, aber nie ohne das Object zugleich zu construiren, dem die Abstraction entspricht”. Evidentemente, alguém que procede assim não pode jamais ultrapassar os limites da realidade, pois tudo que se pode fazer é depurar os acidentes inessenciais (abstrair) para em seguida construir um objeto que ilustre apenas os traços realmente característicos de um determinado tipo. Isso adviria do fato de ser o Meister uma obra do entendimento, na qual as outras faculdades são auxiliares: “Der Sitz der eigentlichen Kunst ist lediglich im Verstande. Dieser konstruirt nach einem engenthümlichen Begriff. Fantasie, Witz und Urtheilskraft werden nur von ihm requirirt. So ist Wilhelm Meister ganz ein Kunstproduct – ein Werck des Verstandes”. Abstração e construção de um objeto típico era sem dúvida o método da ciência, da qual o autor fala na primeira parte do fragmento, para mostrar que Goethe é dominado por uma necessidade de “fechar” o objeto, de torná-lo perfeito, mesmo às custas de eliminar aspectos dele, justamente aqueles que porventura deixariam nossa imagem ainda incompleta ou irresolvida: “In seinen physicalischen Studien wird es recht klar, daß es seine Neigung ist eher etwas Unbedeutendes ganz fertig zu machen – ihm die höchste Politur und Bequemlichkeit zu geben, als eine Welt anzufangen und etwas zu thun, wovon man vorauswissen kann, daß man es nicht vollkommen

⁷⁹ Novalis, *Schriften*, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, hrsg. V. Richard Samuel, in Zusammenarbeit mit Hans Joachim Mähl u. Gerhard Schulz, Darmstadt 1983, p. 326. Citado por Hendrick Birus in „Grösste Tendenz des Zeitalters oder ein Candide, gegen die Poesie gerichtet?; Friedrich Schlegels und Novalis’ Kritik des *Wilhelm Meister*“ http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_birus.pdf

ausführen wird, daß es gewiß ungeschickt bleibt, und daß man es nie darinn zu einer meisterhaften Fertigkeit bringt”⁸⁰.

Embora depois a posição de Novalis se distancie mais rápido que a de Friedrich do entusiasmo inicial, ao menos nesse ponto a conclusão que se tira do fragmento corresponde em grande parte ao juízo implícito em Schlegel, qual seja, o de que, em virtude dessa inclinação pela realidade, pelo que se chama de poesia prática, poesia do entendimento, Goethe não consegue nem conseguiria nunca chegar a exprimir um ideal, ainda que aponte para ele. Schlegel, contudo, parece deixar até o final em aberto o juízo sobre o *Meister*, na medida em que mantém uma interpretação que ironiza a ironia de Goethe; Novalis muito antes passa a interpretá-la decididamente como atitude destrutiva em relação ao ideal mais nobre da formação: “Es ist ein fatales und albernes Buch – so pretentiös und pretiös – undichterisch im höchsten Gradem was den Geist betrifft – so poetsich auch die Darstellung ist”, imputando inclusive tal filistinismo à nova posição social do autor: “Das ganze ist ein nobilitirter Roman” e, mais claro impossível: “Wilhelm Meister Lehrjahre, oder die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom”⁸¹. É como se para este último a sociedade da torre fosse o ideal de formação de Goethe, que se torna então o poeta antipoético, enquanto o primeiro apostasse ainda na possibilidade de virar o jogo diante de um oponente que se declara cético, mas não é cínico, que declara que a possibilidade do ideal está negada, mas não a negação como ideal.

Porém considerar a trajetória crítica dos dois autores em relação ao romance nos levaria muito longe. O que importa aqui é perceber que Schlegel tinha uma razão muito sólida para não condenar o *Meister* pela imagem de formação que se depreende dele. Vimos que o centro espiritual de uma obra depende do romance interno do autor, mas também que isso não corresponde de maneira alguma à vontade do autor de dar unidade ou energia à sua obra. O impulso de unidade depende de uma força realizadora que, embora pessoal, é extraconsciente, não no sentido de que se refira, como mais tarde se entendeu, às fantasias primitivas, infantis, oníricas, mas porque guarda uma relação semelhante àquela que forma outras instâncias da individualidade tanto com algo que se designava então como “natureza” no sujeito, quanto com o tempo, a época, o momento histórico da cultura em que se insere um autor.

⁸⁰ p. 413.

⁸¹ Novalis, fragmento 536, in Birus, op. cit, p. 19.

A obra do gênio não é a exposição dos acidentes da personalidade, senão numa época em que há personalidade sem individualidade em sentido próprio. Tome-se o que Friedrich afirma de Richter, Jean-Paul, na *Conversa*. Ele reconhece que os romances do autor são pouco mais que confissões mais ou menos disfarçadas, e que justamente por isso “... são ainda as únicas produções românticas de nossa época pouco romântica”. Confissões e arabescos, contudo, não são propriamente romances; no que se refere às primeiras, porque a fantasia ali expressa é “doentia”. Em suma, enquanto um indivíduo é apenas uma pessoa, sua fantasia é limitada, já que ele pode produzir apenas confissões ou “arabescos”, o que é provisoriamente mais desejável que uma falta absoluta de individualidade; assim, Jean-Paul estaria num “plano superior ao de Sterne, porque sua fantasia é muito mais doentia, e assim também muito mais extravagante e fantástica.” A tese mais ousada é afirmar que uma tal constituição doentia corresponde ao caráter doentio da época moderna: “Não devemos carregar demais ... em nossas exigências aos homens que nos são contemporâneos, pois o que cresceu em circunstâncias tão doentias naturalmente não pode deixar de ser, ele próprio, doentio”⁸². Essa época bem como as fantasias individuais que ela produz não são o ideal, nem de sociedade, nem de homens, logo suas obras não poderiam mesmo expressar mais que a possibilidade de ideal.

O gênio, por outro lado, é alguém em que a reflexão natural não está travada por uma constituição doentia (ou excessivamente saudável, que o leve à sólida estupidez). Pode-se dizer, sem exagero, que o gênio é o homem dentro do homem, que se furta aos limites do entendimento e, dessa forma, deixa de ser apenas *um* indivíduo. Nesse sentido, Goethe é o que mais perto de gênio os românticos conheciam. “Numa nota de 1797”, escreve Eichner, “Schlegel tentava dividir a história da poesia romântica em três ‘ciclos’. O primeiro ciclo compreende uma série de poetas românicos de Dante a Cervantes, Shakespeare é o ‘começo, apogeu e fim’ do segundo ciclo, os ‘romances franceses e ingleses são tendência para o terceiro ciclo, Goethe, o começo’”⁸³. Se é assim, é principalmente porque em Goethe se vê a possibilidade de unir a poesia romântica e a antiga, pois nas suas obras se expressa a

⁸² *Conversa sobre a poesia*, p. 63.

⁸³ Eichner, “Einleitung”, KA vol. II, p. LXXV: “In einer Aufzeichnung vom November 1797 versuchte Schlegel, die Geschichte der romantischen Poesie in drei ‘Zyklen’ einzuteilen. Der erste dieser Zyklen umfaßt eine Reihe romanischer Dichter von Dante bis Cervantes, ‘Anfang, Gipfel und Ende’ des zweiten Zyklus ist Shakespeare, die ‘engländischen und französischen Romane sind Tendenz zum dritten Zyklus; Goethe der Anfang’”

tendência para a união entre o clássico e o moderno, quer dizer, entre o espírito coletivo da antiguidade e o espírito dos espíritos individuais da modernidade: “Goethe purificou-se ... das efusões do ímpeto inicial... até uma elevação da arte que abarca, pela primeira vez, toda a poesia dos antigos e dos modernos e que contém a semente de um eterno progresso”, diz Marcus na *Conversa*. Ora, novamente é o *Meister* a obra em que primeiro se vê “o espírito da antiguidade” “sob os envoltórios modernos”, “essa grande combinação inaugura uma perspectiva inteiramente nova e ilimitada daquela que parece ser a mais alta tarefa de toda arte poética – a harmonia do clássico e do romântico”⁸⁴.

Um aspecto importante dessa união é que, ao contrário dos grandes poetas românticos, Cervantes e Shakespeare, que permaneceram isolados em sua genialidade, Goethe é visto como o possível iniciador de uma posteridade, algo semelhante, mas não idêntico, às escolas poéticas da antiguidade. Novamente na *Conversa*, Marcus encerra sua fala assim: “Se aspirarem [os futuros poetas] incansavelmente pelo melhor, segundo o modelo de Goethe (...); se tentarem fazer suas a tendência universal, as máximas progressivas desse artista (...): então aquela semente não deixará de germinar, Goethe não terá o mesmo destino de Cervantes e Shakespeare, e será o líder e fundador de uma nova poesia”⁸⁵.

Porém Goethe não é ainda o poeta ideal da nova poesia, principalmente por não estar inteiramente livre de uma forma limitada. Se olharmos para o modo como o *Meister* incorpora Shakespeare, surgem também indícios das razões que levam à reserva com que Friedrich julga (e por isso não julga) o romance. Um deles está na resenha já citada de “Etwas über William Shakespeare...”: “O autor [August-Wilhelm] acha os pensamentos de Meister sobre o *Hamlet* inteiramente acertados, e a propósito da passagem do espectro lembra apenas das pequenas licenças poéticas que um poeta pode tomar com os desígnios de um outro. Ele esqueceu porém a grande licença poética: que Goethe em geral suaviza Shakespeare. *Goethe se compraz demais no gozo de seu belo e perfeito eu (...) para poder suportar (...) Shakespeare*”. Como entender essa suavização? Em primeiro, não propriamente como um escamoteamento, mas sobretudo como uma outra ironia que aquela necessária à unidade superior da obra: a ironia com que o autor segura o romance entre seriedade e farsa, tratando o personagem como

⁸⁴ *Conversa sobre a poesia*, p. 76.

⁸⁵ *Conversa*, p. 77.

paródia burguesa do herói shakespeariano, sem jamais colocar noutra parte o que no entanto a todo momento parece prometido, que é a superação dos limites de origem por meio de um impulso de autoformação, sem recaída na dependência, na anarquia ou na rigidez.

A superação da fantasia estritamente individual da modernidade, aquela considerada doentia e que produz apenas confissões ou arabescos, significa portanto que o indivíduo moderno genial deve ser capaz de *tornar-se outro*, capacidade necessária também e essencialmente à crítica, que por isso mesmo não pode ser apenas crítica, mas tem de ser também filosofia e história. Por isso “ninguém entende a si mesmo, enquanto é apenas ele mesmo e não ao mesmo tempo também um outro”⁸⁶. Para ser um outro, é preciso que o sujeito se relacione tanto criticamente quanto artisticamente com seus próprios estados, como já vimos ao discutir o método crítico de August-Wilhelm. O mesmo certamente vale para seu irmão, que colocou contudo uma ênfase especial nesse tema, relacionando-o com o da formação: pois é parte essencial desta que se aprenda a tomar-se artística e criticamente como objeto: “Um homem verdadeiramente livre e culto [gebildet] teria de poder se afinar a seu bel-prazer ao tom filosófico ou filológico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo ou moderno, de modo inteiramente arbitrário, como se afina um instrumento, em qualquer tempo e em qualquer escala”⁸⁷.

Por isso formação aqui tem uma estreita relação com história, não apenas no sentido que já vimos presente em August-Wilhelm, ou seja, como aquisição de um repertório estético que conforma as experiências e os juízos estéticos, mas sobretudo porque Friedrich tem uma concepção mais revolucionária da história. Na base dos movimentos de expansão e diferenciação internas, está a faculdade da reflexão, que fornece por um lado, como discutimos, o elo com o movimento criador da própria natureza e por outro a similitude com o movimento transformador da história humana. “... Num homem que alcançou uma certa altura e universalidade da formação, seu interior é uma cadeia ininterrupta das mais terríveis revoluções”⁸⁸. Novalis identifica Friedrich à revolução, que aqui não podemos deixar de identificar ao mesmo tempo como a revolução real e do espírito: “Você entende os mistérios da época – sobre você a revolução efetuou o que tinha de efetuar ou, antes, você é um

⁸⁶ PhL, II, 651. KA, XVIII, p. 84, citado por Suzuki in *O Gênio Romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 183.

⁸⁷ *Lyceum* 55. KA, II, p. 154, citado por Suzuki, op. cit, p. 184.

⁸⁸ PhL, II, 637. KA, XVIII, pp. 82-83. Citado por Suzuki, op. cit. P. 186.

membro invisível da revolução sagrada que surgiu na terra como um Messias no plural”⁸⁹. Em última instância, o *Meister*, a revolução francesa e a filosofia da reflexão, ou seja, a poesia, a História e a filosofia, só podem mesmo ser tendências porque sua realização completa implica sua fusão numa unidade superior, que a crítica não pode realizar, mas cujos sinais já presentes deve apontar na esperança de propiciá-la.

Se nas obras poéticas essa idéia de formação deve resultar na conciliação entre antigos e modernos ou, mais exatamente, antigos e românticos, se nos indivíduos ela resulta em que cada pessoa se torne outra, preservando contudo uma unidade justamente na capacidade de unificar os opostos internos na ironia, na História a doutrina romântica aponta para uma série de revoluções que venham a realizar a idéia de liberdade. Essa idéia, no entanto, não é propriamente realizável, mas justamente constitui uma meta da qual nos aproximaríamos num processo revolucionário contínuo. Da mesma maneira que a história do mundo aponta para a liberdade sem jamais chegar a realizá-la plenamente, também a arte aponta para uma idéia que só pode ser concebida como infinita e, portanto, tanto irrealizável quanto realizada no próprio movimento em sua direção. Por isso talvez Friedrich dissesse que Goethe escrevia empiricamente, mas que o romance jamais poderia ser determinado inteiramente por um tal método; isso é dizer que o romance é uma forma em que a filosofia da arte desempenha um papel especial, porque é aquela em que se pode expressar inteiramente a busca do infinito, que jamais se apresenta empiricamente, mas só pode ser pensado por ato livre do espírito, ou seja, criado.

Neste último sentido, a união final entre Goethe, Fichte e a Revolução Francesa, aquele estado em que a vida se torna arte e a arte, vida, constitui tanto o ponto de chegada projetado do romantismo quanto *a aposta histórica que o fundamenta*, e recebeu deles o nome de mitologia; a mitologia é o fim da formação (poética e científica) da humanidade. E aqui talvez esteja a localização precisa da discórdia entre os românticos e Goethe, aquele que eles enxergavam como o primeiro gênio da nova era da poesia. Pois a idéia de formação do *Meister* nos parece permeada de ironia com relação às possibilidade de realização humana na modernidade, especialmente no que respeita à vida artística. Pois não é sobretudo a boa-fé do protagonista que o impede de alcançar a maturidade e o *poder de se separar dos outros* que o

⁸⁹ Anotações às *Idéias* de Friedrich Schlegel (1799) in *O dialeto dos fragmentos*, op. Cit., p. 252.

tornariam um artista? Nesse sentido a ironia de Goethe é muito mais sarcástica, muito mais cética, ela não procura abrir o caminho da revolução, mas desdenha de toda profecia como mistificação e de toda mudança como inartística: o prosaico do *Meister* é irônico sobretudo no sentido que o autor expressa seu ceticismo em relação a qualquer formação social ao mesmo tempo bela e prática. É como se Goethe, o herói do romance que os românticos identificavam à história da poesia como parte da história humana, tivesse se recusado a desempenhar sua missão ou, como diz Benjamin, como se ele a tivesse realizado a contragosto, oferecendo aos alemães o germe de seus romances “com o rosto virado”...

Isso se torna especialmente claro quando tomamos como exemplo o seguinte trecho da resenha de “Etwas über William Shakespeare...”: “O desejo insaciável de Fausto, que imediatamente se transforma em ação, quer como que agarrar o infinito no mundo sensível com as mãos, irrompe ainda mais impetuoso depois daquela curta ilusão e arrasta a si próprio e todas as outras forças magníficas de abismo em abismo consigo.” E depois, no mesmo texto, ao comparar Hamlet e Fausto, o autor acrescenta: “A principal impressão, o coração de ambos os poemas é: que toda realidade é indigna, e que tudo que é digno e divino é vazio e sem ser; não apenas como um pensamento ocioso, como uma simples tarefa do entendimento do pesquisador, como germe de observações tranquilas, mas ao mesmo tempo a mais profunda e vívida dor que a representação sensível desses pensamentos pode despertar.” Muito bem, diante do pensamento da indignidade do real, os românticos apostaram que a poesia seria capaz de redimir o real com a beleza e que a liberdade se tornaria real. Em Goethe, não podiam deixar de sentir uma nota dissonante, bem como de tentar interpretá-la não como reserva ou ceticismo quanto ao futuro, mas como sugestão de uma harmonia ideal pelo máximo tensionamento que precede o desfecho final de uma grande peça.

É notável que o romance alemão tenha nascido simultaneamente a uma nova filosofia da arte, que em relação à forma anterior de crítica significou, mais do que o rearranjo superficial dos parâmetros tradicionais – bem ao contrário, a insistência na erudição antiga nos faria pensar mais num programa de reforma da crítica, segundo critérios mais rigorosos –, uma rearticulação total do campo da poesia, ligando-a por um lado à filosofia do conhecimento e, por outro, a uma filosofia da história que representava, por sua vez, também um programa revolucionário do mundo humano. Como se procurou mostrar, a empreitada

esteve desde seu começo marcada por tensões, de um lado, com a melhor poesia, que parece insistir na “indignidade do real” e no “vazio do ideal”, de outro, com a história, que desde os desdobramentos da revolução “parece frustrar, tanto quanto satisfaz”, as exigências da liberdade⁹⁰. E aqui é tão inadequada quanto inevitável a pergunta pela possibilidade de sustentar um projeto crítico cujo enorme poder revolucionário – não apenas para a crítica – se fundou na afirmação de uma esperança tão constantemente renovada quanto frustrada.

⁹⁰ Parece que não é por outro motivo que os autores, e Friedrich Schlegel em especial, tenham posteriormente passado a falar de um necessário “contrapeso espiritual à revolução”. Nas *Idéias*, de 1800, vejam-se os fragmentos 41: “Não há para a época carecimento maior do que um contrapeso espiritual à Revolução e ao despotismo que exerce sobre os espíritos oprimindo o supremo interesse cósmico. Onde devemos buscar e encontrar esse contrapeso? A resposta não é difícil: em nós, indubitavelmente, e quem aí alcançou o centro da humanidade, também terá ao mesmo tempo encontrado aí o centro da formação moderna e a harmonia de todas as ciências e artes até agora isoladas e conflitantes”; e 4: “Religião é a onivivificante alma cósmica da formação, o quarto elemento invisível de filosofia, moral e poesia, que, como o fogo, onde está estabilizado, é ubiquamente benéfico e só irrompe em temível destruição pela violência e excitação externa”, in *O dialeto dos fragmentos*, op. cit., respectivamente pp. 149 e 145.

Apêndice 1

Eis os dois trechos no original em inglês, no alemão de Wieland, no de Goethe, na versão de August-Wilhelm e na tradução brasileira do romance:

Shakespeare, ato II, final da cena II:

“Oh, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his vision wann’d,
Tears in his eyes, distraction in ‘s aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
For Hecuba!
What’s Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her?”

Tradução de Wieland, ato II, cena 8(?):

“- O, was für ein Schurke, für ein nichtswürdiger Slave bin ich! Ist es nicht was ungeheures, daß dieser Comödiant hier, in einer blossen Fabel, im blossen Traum einer Leidenschaft, soviel Gewalt über seine Seele haben soll, daß durch ihre Wirkung sein ganzes Gesicht sich entfärbt, Thränen seine Augen füllen, seine Stimme bricht, jeder Gesichtszug, jedes Gliedmaß, jede Muskel die Heftigkeit der Leidenschaft, die doch bloß in seinem Hirn ist, mit solcher Wahrheit ausdrückt - - und das alles um nichts? Um Hecuba - - Was ist Hecuba für ihn, oder er für Hecuba, daß er um sie weinen soll?”

Wilhelm Meisters Lehrjahre, fünftes Buch, sechstes Kapitel, p. 363: “O! welch ein Schurke, welch ein niedriger Sklave bin ich! – Ist es nicht ungeheuer, daß dieser Schauspieler hier, nur durch Erdichtung, durch einen Traum von Leidenschaft, seine Seele so nach seinem Willen zwingt, daß ihre Wirkung sein ganzes Gesicht entfärbt: – Tränen im Auge! Verwirrung im Betragen! Gebrochne Stimme! Sein ganzes Wesen von Einem Gefühl durchdrungen! Und das

alles um nichts – um Hekuba! – Was ist Hekuba für ihn oder α für Hekuba, daß er um sie weinen sollte?”

Tradução de August-Wilhelm:

“O welch ein Schurk und niedrer Sklav bin ich!

Ists nicht erstaunlich, daß der Spieler hier

Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum

Der Leidenschaft, vermochte seine Seele

Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,

Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,

Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,

Gebrochne Stimm und seine ganze Haltung

Nach seinem Sinn. Und alles das um nichts!

Um Hekuba!

Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,

Daß er um sie soll weinen?”

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, livro V, cap. 6, p. 305: “Oh, que miserável, que escravo abjeto sou!... Não é monstruoso que esse ator, numa fantasia somente, num sonho de paixão, possa forçar assim à vontade sua alma, até ao ponto de obter um rosto pálido?... Olhos lacrimosos! Conduta conturbada! Voz entrecortada! Toda sua natureza penetrada por um sentimento! E tudo por nada... Por Hécuba... Que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba, que por ela deva chorar?”

Shakespeare, ato I, cena V:

“Angels and ministers of grace defend us!

Be thou a spirit of health or goblin damn'd,

Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,

Be thy intents wicked or charitable,

Thou comest in such a questionable shape

That I will speak to thee. I'll call thee Hamlet,

King, father, royal Dane: O, answer me!”

Tradução de Wieland, ato I, cena IV:

“Ihr Engel und himmlischen Mächte alle, schüzet uns! Du magst nun ein guter Geist oder ein verdammter Kobolt seyn, du magst himmlische Lüfte oder höllische Dämpfe mit dir bringen, und in wohlthätiger oder schädlicher Absicht gekommen seyn; die Gestalt die du angenommen hast, ist so ehrwürdig, daß ich mit dir reden will. Ich will dich Hamlet, ich will dich meinen König, meinen Vater nennen: O, antworte mir...”

Wilhelm Meisters Lehrjahre, fünftes Buch, eilftes Kapitel, pp. 378, 379:

“... ihr Engel und himmlischen Geister beschützt uns! (...)

Sei du ein guter Geist, sei ein verdammter Kobold, bringe Düfte des Himmels mit dir oder Dämpfe der Hölle, sei Gutes oder Böses dein Beginnen, du kommst in so einer würdiger Gestalt, ja ich rede mit dir, ich nenne dich Hamlet, König, Vater, o antworte mir!”

Tradução de August-Wilhelm, ato I, cena IV:

“Engel und Boten Gottes, steht uns bei! -

Sei du ein Geist des Segens, sei ein Kobold,

Bring Himmelslüfte oder Dampf der Hölle,

Sei dein Beginnen boshaft oder liebeich,

Du kommst in so fragheischender Gestalt,

Daß ich dich sprechen will. Ich nenn dich, Hamlet,

Fürst, Vater, Dänenkönig; o gib Antwort!”

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, livro V, cap. 11, p. 322:

“- Anjos e espíritos celestiais, protegei-nos! (...)

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

Apêndice 2: A adaptação de Wilhelm Meister do Hamlet

Temos de explicar do que se trata, já que o enredo da peça é mesmo complicado. Wilhelm propõe que se cortem todas as “relações exteriores das personagens, pelas quais elas são levadas de um lugar a outro ou ligadas dessa ou daquela maneira por certos acontecimentos fortuitos”, e as enumera: “as agitações na Noruega, a guerra com o jovem Fortinbras, a embaixada ao velho tio, a discórdia apaziguada, a expedição do jovem Fortinbras à Polônia e seu regresso ao final, assim como o regresso de Horácio a 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 piratas, a morte dos dois cortesãos depois da carta de Urias”⁹¹.

No texto original, tanto quanto se pode falar de um, o velho Hamlet havia matado o velho Norway num duelo, pelo que alguns dos territórios da Noruega passaram ao domínio da Dinamarca. Contudo, após a morte de Hamlet pai, o filho de Norway, Fortinbrás, marcha contra a Dinamarca sem o conhecimento do tio que sucedeu seu pai para reconquistá-los. É a movimentação das tropas que preparam a defesa que vemos ao fundo da cena dos guardas e do fantasma, logo no primeiro ato. Claudius manda uma embaixada à Noruega para alertar o velho rei na mesma audiência em que ele e a rainha dão licença a Laertes para voltar à França e pedem a Hamlet que não volte para Wittenberg como deseja⁹². Laertes volta à França, ouvindo antes do pai Polônio um longo discurso sobre como deve se portar na terceira cena do ato I⁹³ e este, na primeira cena do ato seguinte manda Reynaldo segui-lo para verificar se o jovem aprendeu a lição⁹⁴. Wilhelm sugere mudanças profundas nesse primeiro ato sobretudo, “Depois da morte do velho Hamlet, os recém-conquistados noruegueses passam a se agitar. O governador do país envia à Dinamarca seu filho Horácio, antigo companheiro de colégio de Hamlet, mas que em bravura e perspicácia a todos precede, para tratar do pronto equipamento da frota que avança com muita lentidão sob o novo rei, entregue aos prazeres. (...) O novo rei concede em seguida uma audiência a Horácio e envia Laertes à Noruega, com a notícia de que a frota em breve atracará, enquanto Horácio recebe a missão de apressar seu

⁹¹ Livro 5, cap. 4. Edição brasileira, p. 298.

⁹² Ato I, cena II.

⁹³ Ato II, cena III.

⁹⁴ Ato II, cena I.

armamento; em contrapartida, a mãe não concordará com que Hamlet se faça ao mar com Horácio, como desejava”⁹⁵.

August-Wilhelm comenta que com isso as cenas entre Polônio e o filho⁹⁶, e Polônio e Reynaldo⁹⁷ devem ser cortadas, bem como o monólogo de Hamlet à vista dos exércitos noruegueses indo para a Polônia⁹⁸, mas que, como Laertes não poderia ter se tornado um lutador invejável na Noruega, como ele no texto original faz na França, o duelo perde verossimilhança. É que o rei, na cena VII do ato IV, informa Laertes de que Hamlet havia sentido inveja ao ouvir de um francês o relato das suas habilidades de luta excepcionais e de que ele (o rei) reanimaria esse sentimento para fazê-los duelar, ocasião em que Laertes poderia matar Hamlet “legalmente”. Contudo, August-Wilhelm acrescenta que esse motivo ainda é “bastante estranho”. Com efeito, pois a subsequente discussão durante o funeral de Ophelia, em que os dois jovens quase lutam, anula inteiramente uma motivação puramente competitiva para o duelo. Pelo contrário, é o desejo do rei de aparentemente conciliar os dois que o faz verossímil: pois lutando honestamente eles demonstrariam ter se reconciliado de fato. Talvez por isso Wilhelm diga que “seu [de Hamlet] reencontro com Laertes diante do túmulo de Ophelia é um momento grandioso, indispensável”⁹⁹.

Wilhelm acresce outras modificações, que decorrem das primeiras e têm como objetivo simplificar as complicações do quarto ato, que se seguem ao assassinato de Polônio por Hamlet no fim do terceiro. O rei então o considera perigoso e, a pretexto de salvá-lo de um julgamento, manda-o para a Inglaterra com Guildenstern, Rosencrantz e uma carta que ordena sua execução¹⁰⁰. Porém Horatio recebe uma carta contando que o navio havia sido capturado por piratas, que fizeram Hamlet refém, deixando o navio seguir para a Inglaterra¹⁰¹. Então ele é deixado pelos piratas na Dinamarca, e em seu regresso à corte é que vê o enterro. Wilhelm sugere que “quando Hamlet revela o crime de seu padrasto a Horácio, este o aconselha a partir com ele para a Noruega, assegurar-se do exército e retornar de mãos

⁹⁵ Livro 5, cap. 4. Edição brasileira, pp. 298, 299.

⁹⁶ Ato I, cena .

⁹⁷ Ato II, cena .

⁹⁸ Ato IV, cena IV.

⁹⁹ Livro 5, cap. 4. Ed. bras. p. 299.

¹⁰⁰ Ato IV, cena III.

¹⁰¹ Ato IV, cena VI.

armadas. Havendo-se tornado Hamlet muito perigoso para o rei e a rainha, não têm eles meio mais rápido para livrar-se dele que enviá-lo com a frota, dando-lhe como observadores Rosenkranz e Guildenstern; e como se dá nesse meio tempo o regresso de Laertes, enviam-lhe também a seu encalço o jovem exaltado a ponto de desejar o assassinio. A frota se mantém imóvel devido aos ventos desfavoráveis; Hamlet retorna mais uma vez...”¹⁰² Como Hamlet voltou, o duelo é organizado, e assim a peça termina como no original, com “os quatro cadáveres”.

Sobre essas últimas modificações, August-Wilhelm não comenta muito, senão que a perda do monólogo não é irremediável. O autor parece muito mais preocupado em fazer notar, embora de uma maneira muito delicada (“Consente-se em geral em sacrificar sempre em primeiro Fortinbrás...”), que sem Fortinbras a peça perde o sentido: sem ele, diz, “bem e mal são igualados um ao outro também na morte; todos morrem sem solenidade de lamentação, e o único sobrevivente, Horácio, só pode dirigir-se como testemunha daqueles acontecimentos a ouvintes insignificantes”.

¹⁰² Livro 5, cap. 4. Ed. Bras. p. 299.

(88) *Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister*¹, 1796

Em meio a envolventes atrações para espírito, coração e curiosidade, em meio a muitos enigmas lançados aqui e acolá e muitos ensinamentos morais apresentados com seriedade graciosa, Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister oferecem a todo amigo do teatro, da arte poética dramática e do belo em geral uma dádiva única em seu gênero. A introdução de Shakespeare, o exame e a representação do seu Hamlet são tanto uma pintura viva para a fantasia quanto ocupam instrutivamente o entendimento e lhe transmitem objetos de profunda reflexão com as expressões mais fugazes. Ela² não pode ser encarada de forma alguma como um episódio nesse romance. Nada é tratado pelo narrador em seu próprio nome. As conversas sobre esse tema a que ele conduz seus personagens seguem-se da forma mais natural da sua situação e caráter; tudo se amalgama no enredo e finalmente um novo nó ^é dado pela misteriosa aparição de um familiar desconhecido, alguém que, como se poderia pensar, é nada menos que o espectro sem corpo no mesmo papel que o próprio valoroso mestre William Shakespeare costumava desempenhar. Numa palavra, o elogio e a interpretação do maior poeta dramático são dramatizados da maneira mais agradável. Nenhum oração fúnebre ^é proferida junto ao seu túmulo, e muito menos o intimam para um julgamento egípcio dos mortos³. Ele ressuscita e caminha entre os vivos, não coagido por alguma invocação sofrível, mas, com força e beleza renovadas, apresenta-se voluntária e alegremente à palavra de um amigo e confidente.

[Ni1] Comentário: zuspieren parece casual ou bem dinâmico, mais que transmitir.

[Ni2] Comentário: No texto, Knote. Birgit e o dicionário reparam que deveria ser Knoten.

[Ni3] Comentário: Ueber Perikles Standrede im Thukydides...

(89) Pobre Shakespeare! Por que purgatório de juízos críticos tiveste de passar!

I could a tale unfold, whose slightest word⁴ -

¹ Traduzido a partir da edição *August Wilhelm Schlegel, Kritische Schriften und Briefe*, volume *Sprache und Literatur*, Stuttgart: Kohlhammer, 1962. Os números entre parênteses se referem às páginas desse livro, para facilitar o cotejo.

² Quer dizer, a introdução, exame e apresentação do Hamlet, que o autor já na frase anterior resumia num sujeito singular.

³ Julgamento presidido pelo deus Osíris em que peso do coração do morto era aferido por uma pluma de avestruz; o resultado decidia se a alma habitaria sua última morada ou seria devorada. Para explicação detalhada em português: <http://metacritica.ulusofoa.pt/detalhe.asp?id=42>

⁴ *Hamlet*, ato I, cena V. Fala do espectro de Hamlet (pai) no primeiro encontro com o filho, a sugerir os sofrimentos do limbo em que se encontra desde a morte:

I am thy father's spirit;
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to waste in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away. But that I am forbid

Nunca um mortal foi mais idolatrado que tu, mas também nunca mais tolamente admirado e mais malevolamente vilipendiado. Isso talvez advenha de que, como graciosamente notou o sensato Pope, escreveste tanto melhor quanto pior que qualquer outro poeta⁵. Por quais atentados à natureza mereceste as explicações de Warburton⁶ e as imitações de Voltaire? Calo-me sobre a carta do último à academia francesa⁷. Talvez ele não tivesse te prestado um serviço desprezível se por meio dela tivesse podido baldar a tradução para o francês. E estou quase certo de que não terás achado mau que certos críticos alemães em certas belas bibliotecas tenham protestado tão veementemente contra a tradução de tuas obras para nossa língua⁸, tal como o finado Gottsched teria podido fazer por justas preocupações pelos seus ramerrões trágicos, se tivesse ainda passado por esse desgosto. Se no entanto tivesses conhecido certos comentadores, imitadores e críticos, que matéria para cenas cômicas eles não te teriam fornecido!

[Ni4] Comentário: Falta um "hast" aqui?

[Ni5] Comentário: Falta traduzir o "allein"

[Ni6] Comentário: Na PC-Bibliothek "emulação" também aparece como tradução. É uma possibilidade que parece fazer mais sentido.

[Ni7] Comentário: Diz a Birgit "selig" é finado, não bem-aventurado.

[Ni8] Comentário: ã?

Deve-se admitir que também a crítica autêntica, por útil e necessária que possa ser, por si só considerada não pertence às coisas mais prazerosas desta terra, ainda que não tenha sempre um semblante tão temível quanto o do doutor Samuel Johnson⁹, que julgava todo mundo. A fruição das nobres obras do espírito independe dela, pois deve precedê-la; ela não pode

To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul; freeze thy young blood;
Make thy two eyes, like stars, start from their spheres;
Thy knotted and combined locks to part,
And each particular hair to stand on end
Like quills upon the fretful porcupine:
But his eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood.--List, list, O, list!--
If thou didst ever thy dear father love--

⁵ Tb. mencionado em "Conferências sobre a arte dramática e a literatura", 1808-11, após Milton.

⁶ NOTA 1: "Warburton, William (1698-1779), bispo e autor inglês; amigo de Alexander Pope (cf. *Vindication of the 'Essay on Man'*, 1739-40). Warburton publicou em 1747 uma edição de Shakespeare muito criticada por suas deficiências. Nota do editor."

⁷ NOTA 2: "Ao lado das *Letters concerning the English Nation*, publicadas pela primeira vez em 1733 em inglês (1734 como *Lettres philosophiques*), é precisamente essa carta à Academia Francesa ('Lettre à l'Académie Française', 1776) que contém os juízos mais ásperos, extravagantes e excessivos sobre Shakespeare. Nota do editor."

⁸ NOTA 3: "Isso aconteceu há aproximadamente trinta anos, na ocasião da tradução de Wieland, e de novo mais ou menos há vinte anos na ocasião da tradução de Eschenburg. Mas o tom e espírito (desculpe-se o uso inadequado dessa palavra) de alguns escritos da época continua por um longo período tão semelhante noutros autores que não se pode evitar admitir e acreditar num tipo de transmigração de almas nisso, que esses críticos ao morrer deixaram para outros seu 'gosto'. Eles indiscutivelmente tinham boas intenções para com seus sucessores, e no entanto dificilmente se poderia sustentar que se descobre entre suas posses uma herança de mínimo valor.

Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), esteta, historiador literário e tradutor. Produziu a primeira tradução completa das *Schauspielen* de Shakespeare (13 volumes, 1775-82). Nota do editor."

⁹ NOTA 4: "Johnson, Samuel (1709-1784), crítico inglês do final da grande tradição classicista inglesa. Nota do editor."

aumentá-lo realmente, mas no máximo pode tirar muito dele, analisá-lo e esclarecê-lo. Sua ocupação mais louvável é apreender e indicar pura, completamente, com nítida determinidade, o grande sentido que um gênio criador deposita em sua obra, que ele sempre guarda no mais íntimo da sua composição, e dessa maneira elevar os observadores menos independentes, mas receptivos, ao ponto de vista correto. Isso no entanto ela apenas raramente conseguiu. Por quê? Porque aquela visão próxima e imediata da peculiaridade alheia, como se ela fosse compreendida na própria consciência é intimamente aparentada com a faculdade divina de criar por si, e porque esta sempre lida preferencialmente antes com os objetos que com os seus conceitos, que são meios auxiliares de um (90) conhecimento imperfeito, através do qual o seu próprio **nada** pode ganhar em clareza. Apenas aquilo que se encontrou pelo desvio da reflexão, que se aprendeu, pode-se ensinar a outros pelos mesmos meios e disso convencê-los através de provas. Pelo contrário, o que já nos é dado de certa maneira em virtude da nossa constituição, que necessita apenas de um contato exterior para de uma só vez tornar-se uma realidade em nós, sem maior atividade nossa, isso nós de fato apenas revelamos; nós dizemos ‘isso é assim’, e exigimos dos outros seres nos quais presumimos constituições semelhantes que creiam em nossa declaração. Assim se passa com o conhecimento intuitivo¹⁰ do que existe e a composição dos objetos sensíveis. Por muito que também aí os homens se distanciem uns dos outros por causa das diferenças de seus órgãos, enquanto não fizerem da correção de suas sensações um problema **do** entendimento, jamais terão fundamentos para brigarem sobre isso, mas apelarão diretamente para a realidade. Da constituição essencial do espírito humano, sua forma invisível, se posso chamá-la assim, só são percebidos os efeitos exteriores, opiniões expressas e ações. A habilidade de notar mesmo as sutis manifestações involuntárias do homem interior e indicar com certeza a significação extraída de tais sinais por meio de experiência e reflexão caracteriza o observador de homens; a acuidade para fazer ainda mais inferências e dispor indicações singulares segundo razões de verossimilhança num todo coeso, o conhecedor do homem. A qualidade distintiva do grande poeta dramático é algo ainda inteiramente diferente disso, mas que, conforme se queira tomá-lo, abrange aquela habilidade e aquela acuidade, ou supera ambos **(talvez não para a vida real, mas para o exercício de sua arte)**. É um olhar, um maravilhoso olhar que penetra nas almas, diante do

[Ni9] Comentário:
Conhecimento de si própria;
conhecimento da própria faculdade
de criar; conhecimento da
faculdade de criar.

[Ni10] Comentário:
Angelegenheit

[Ni11] Comentário: o texto original diz oder ihn (zwar... Kunst) beider überhebt. Por que ihn?E não sie.

¹⁰ Algumas linhas acima o autor falava de uma visão imediata (unmittelbare Anschauung), agora de anschauliche Erkenntnis. A faculdade cognoscente do poeta, que penetra os homens sem interferência do entendimento, como ficará claro logo abaixo, é portanto afim ao conhecimento intuitivo, imediato, irrefletido, do mundo sensível.

qual o invisível se revela visível, aliado ainda ao dom de, graças a um poder de visão tão extraordinário, poder devolver à superfície dos olhos do espírito imagens completas e fazer outras ali aparecerem, como num claro espelho¹¹. Se então um grande poeta dramático examina obras de um espírito a ele irmanado segundo teor e essência, também aqui ele não renega sua natureza, e mais apresenta o que vê que demonstra o que pensa. Ele saberá trazer a luz da verdade e presença sensíveis a conceitos muito afastados da sensibilidade, e (91) o que ele diz parecerá pertencer muito mais à arte que à sua teoria.

[Ni12] Comentário: Art, quer dizer, a natureza de um certo tipo de homens. Da sua tribo, raça, família.

As idéias que Wilhelm Meister apresenta sobre o Hamlet de Shakespeare são tão singularmente acertados, eles abrangem o todo com um olhar tão clarividente, que talvez se pudesse objetar que com isso ele vai muito além do seu limite anterior, não importa quanto de seus talentos já tivesse aparecido, e que o autor da sua história emprestou-lhe mais da riqueza de sua própria força do que ele poderia ter ganho no trato sem trair por meio de efígie e subscrição a moeda de seu verdadeiro proprietário. Mas o herói do romance já está nos anos do mais decisivo desenvolvimento; este não se dá de forma sempre igual. Ele tanto às vezes fica parado, como também de repente dá passos gigantescos se um ensejo inabitual desperta forças dormentes, e um tal ensejo é para Wilhelm justamente a apresentação¹² ao grande poeta. Também por meio de algumas observações de Aurelie sobre seu amigo aquela objeção já é adequadamente evitada.

[Ni13] Comentário: Não sei o que quer dizer o sich. Diese geht nicht immer gleichförmig vor sich.

[Ni14] Comentário: ?

Hamlet foi desde sempre talvez a mais admirada e com certeza a mais mal compreendida de todas as peças de Shakespeare. Como ambas essas circunstâncias podem conviver? Onde viria a grande popularidade de uma peça de teatro que enreda o pensador em considerações labirínticas desesperadas e em cujo curso também a pobreza de ação dificilmente pode escapar a um olhar geral? O herói, pelo qual a gente se interessa tanto, permanece pelo menos em grande medida passivo diante de todos os incidentes que se precipitam sobre ele. Feitos são exigidos dele, que devolve apenas sentimentos e pensamentos. Só que mesmo que pouco seja feito, muito acontece, e muito é dado a pensar. Horror, espanto e compaixão acorrentam a grande multidão ao palco, que por assim dizer treme desde as fundações sob os golpes

¹¹ Em alemão a influência se afigura menos direta, "... anderen darin... erscheinen lassen können", que no português "fazer aparecerem".

¹² É Jarno quem providencia a apresentação de Wilhelm a Shakespeare, recomendando-lhe e fornecendo-lhe as obras deste.

maravilhosos e terríveis do destino, enquanto o ouvinte mais sábio afunda em seu próprio interior, diante dos enigmas irresolvidos do seu ser, que ele lê na alma de Hamlet.

[Ni15] Comentário: ließ, normalmente de lassen, mas que faz mais sentido sendo de lesen!

Talvez se estranhe que se possa dizer algo de novo e mais verdadeiro que até agora sobre o caráter de Hamlet depois de ele ter se apresentado a tantos leitores e espectadores e ocupado tantas boas cabeças, depois de valorosos filósofos terem-no analisado e de os maiores atores dos tempos recentes, e talvez como jamais houve, terem-no aperfeiçoado e pintado com os mais altos recurso de sua arte. (92) Naturalmente o filósofo moral deveria conhecer o homem; com certeza o grande ator sabe observá-lo o mais finamente; mas não é em absoluto necessário que no interior de qualquer deles habite sequer uma faísca do gênio dramático, talvez o mais raro de todos os traços do espírito humano. Quanto mais o filósofo se habitua a deduzir cuidadosamente, tanto menos lhe é próprio adivinhar com êxito e ousadia e agarrar, rápido e certo, todas as relações que se entrecruzam de formas variadas e se afastam a perder de vista no único ponto comum em que elas se tocam. Os esforços do ator são sempre em sua maioria dirigidos à parte exterior do homem. Por isso ele pode ser muito capaz de encaixar-se fielmente aos contornos já prescritos, e animá-los com o mais poderoso e belo colorido de sua pessoa, sua voz, seus gestos, e pode mesmo dar uma harmonia completa às manifestações de um personagem sem no entanto divisar o mais secreto e primeiro fundamento pelo qual aquilo é desta ou daquela maneira¹³. Poderia portanto um ator representar o Hamlet em concordância com a explicação de Wilhelm Meister sem saber dela e sem ser capaz de dá-la por si mesmo? Precisamente. É suficiente que ele seja bem sucedido em apreender e expressar toda singularidade perfeitamente (não as passagens singulares, pois isso não basta, como Wilhelm observa muito corretamente, mas antes as diferentes facetas da personagem). O poeta o alivia do cuidado de achar uma conexão maior, interna, nisso tudo. Se ele apenas não a destruir, então os espectadores a sentirão mais ou menos obscuramente segundo a medida de sua capacidade, até que um espírito superior os ajude a esclarecer o pressentimento em conhecimento. Sem isso, eles poderiam facilmente se perder se empreendessem explicá-la segundo conceitos.

[Ni16] Comentário: Realizado e imaginado???

[Ni17] Comentário: ?

¹³ NOTA 5: “Sempre aconteceu de que excelentes atores fossem poetas dramáticos apenas de segunda ordem. Como sua imaginação tinha de se esforçar incessantemente para encontrar/inventar a performance teatral, não é de se admirar que sua invenção na obra própria fosse necessariamente insuficiente em todo o resto, especialmente nos diálogos, que eles usualmente tinham simplesmente que decorar. Se no entanto se assistia às peças onde o autor tivesse procurado expressamente destinar um papel para si próprio, e se o visse representar, era-se enganado e atribuía-se-lhe um mérito muito mais alto. O melhor era o que não se podia escrever.”

Mas como, poder-se-ia perguntar? Não é falta essencial num poema que de forma alguma é destinado a poucos homens que haja tanto riscos de que ele seja mal-entendido, ou pelo menos de não seja inteiramente compreendido? A resposta não é difícil. Há artistas que têm boas idéias, mas por certa impotência em representá-la não podem evitar sempre reter a melhor parte delas¹⁴; há fantasias terríveis, que sofrem de um tipo de turvamento, que as impede de jamais trazer seus frutos à pureza apropriada. Dessas duas faltas originam-se dois tipos de obscuridade, ambas reprováveis (93) e, na maior parte das vezes, mortais para o prazer que uma bela obra do espírito deve oferecer. Pelo contrário, a claridade é, exatamente tanto quanto a plenitude e o poder, uma marca distintiva do gênio, e consequentemente não se pode encontrar em suas criações nenhum outro tipo de obscuridade senão a profundidade insondável¹⁵ da natureza criadora, cuja imagem reduzida ele é. Nas coisas reais, tais como saem das mãos da natureza, há a marca de um poder mais alto, autônomo, que não é nem um pouco ambígua ou indeterminada, mesmo para a limitada faculdade de conhecer; ela sente bastante bem, por pouco que conheça a sua constituição interna, que elas¹⁶, independentemente de suas representações ou erros, são o que são. Todo entendimento mais abrangente, também o mais alto entendimento finito, mantém a mesma relação com a natureza. Ele conduz suas investigações até muito longe, finalmente, contudo, atinge um ponto na observação dos entes onde tem de aquietar seus sentidos e submeter-se credulamente a leis desconhecidas do ser. Embora a ciência humana não possa se vangloriar de ter criado o ser de nenhum átomo sequer, ela pode contudo decompor os produtos mortos do mundo corpóreo até seus componentes mais simples, ela pode examinar muito acuradamente todas os órgãos da vida nas criaturas organizadas segundo sua estrutura e suas partes. No entanto, ela alguma vez apanhou a própria força viva que nós vemos atuante por toda parte à nossa volta, aquela que sentimos em nós? A vida é o grande segredo da natureza, é a corrente do Nilo que frutifica as terras e deságua em muitos braços no mar, mas cuja fonte nenhum mortal jamais

[Ni18] Comentário: ?

¹⁴ NOTA 6: “Não sei a que escritor francês aconteceu que, estando na companhia de um proprietário a quem tinha passado seu livro, mas que o tinha achado obscuro e que por isso pedia-lhe esclarecimentos sobre muitas passagens, empregou frequentemente as expressões ‘com isto aqui eu quis dizer o seguinte, com isto aqui eu queria dizer’ e assim por diante; ‘você quis dizer belas coisas’, replicou finalmente o proprietário, ‘por que não as disse?’”

¹⁵ Unergründlichkeit. A qualidade de não ser passível de medida, de não se poder achar o solo ou o fundo.

¹⁶ Quer dizer, a limitada faculdade de conhecer percebe, ainda que intua pouco a composição das coisas reais, que estas são o que são, independentemente das representações que ela, faculdade de conhecer, produz.

viu¹⁷. Para fazer agora a aplicação disso e comparar o grande com o pequeno: o artista dramático no mais alto sentido da palavra, seja ele pintor ou poeta, forma homens; ele os anima através de uma faísca divina da vida que ele tem de roubar, pois não se pode chegar a tê-la por um caminho legítimo. Os outros homens, aqueles que a própria natureza criou, não podem deixar de reconhecer aquelas criaturas atraentes como suas semelhantes e se alegrar com o convívio delas, mesmo se não é inteiramente compreensível para eles o modo de ser e atuar de muitas delas. Nem sempre nós sabemos explicar com razões claras, no que diz respeito aos nossos conhecidos mais íntimos, se eles têm um caráter de alguma profundidade e amplitude, porque eles se comportam assim ou assado sob circunstâncias particulares, sem que por isso nos enganemos quanto à substância de suas (94) personalidades. Pode-se comparar aquelas obras de que eu falava acima, faltosas na execução ou confusas já em seu plano, com correntes turvas, onde mesmo a visão mais aguda pode distinguir tão pouco quanto a mais deficiente; a obra do gênio autêntico, pelo contrário, com águas puras e calmas de imensurável profundidade. Embora nenhum olho penetre completamente até o fundo, cada um encontra satisfação para seu poder de visão; pois tão longe quanto este vá, enxerga no elemento fluido os objetos nele contidos perfeitamente claros e sem deformações. Somente fica exposto a representações falsas, por culpa própria, aquele que imagina ou estima que vê mais profundamente do que realmente vê.

Se o poeta pensou tudo no Hamlet da forma como Wilhelm Meister explica, é uma dúvida que somente Shakespeare, se pudesse, teria o direito de dissipar. No entanto, a percepção intuitiva deve ser diferenciada do conceito desenvolvido. Pode-se perfeitamente pensar que Shakespeare sabia mais sobre seu Hamlet do que lhe chegava à consciência; com efeito, ele o faz filosofar talvez mais minuciosamente sobre si e suas relações morais do que ele próprio fizera na sua elaboração. Num tal espírito poético todas as forças devem atuar numa comunhão tão íntima, que não é de admirar se apenas posteriormente o entendimento sabe fazer valer seus méritos e reclama sua parte na criação completa. No Hamlet ele é de fato tão pronunciado que se poderia chamar o todo, como o Fausto de Goethe, de drama de pensamento. A saber, não um drama através do qual uma série de pensamentos ao lado da

¹⁷ NOTA 7: “Extraído de James Bruce.

James Bruce (1730-1794), cônsul inglês na Argélia. Viajou pela costa sul do Mediterrâneo e do Mar Vermelho, descobriu a nascente do Nilo Azul. Suas aventuras estão registradas na obra em cinco volumes *Travels to discover the sources of the Nile*, 1790 (em alemão por Volkmann, 1790-92). Nota do editor.”

ação, e mais precisamente de forma que estes em sua procissão devessem cada um se dirigir ao próximo e assim sempre permanecer na mesma relação próxima; onde, assim, o encadeamento dramático em certa medida se tornasse uma imagem da conexão lógica (um pouco como no Nathan de Lessing); mas antes um tal drama de cujas complicações se seguissem problemas cuja solução é deixada à reflexão do leitor ou espectador. Para tanto o caráter de um herói será tão mais útil quanto para ele as reivindicações de sua natureza moral devam se tornar os objetos principais de consideração porque seu conhecimento é muito superior à sua força de vontade, e justamente nisso reside a semelhança entre as duas peças mencionadas.

E nada mais sobre o caráter de Hamlet, pois como Wilhelm (95) Meister disse: nada de Ilíada depois de Homero! Pelo mesmo motivo me calo também quanto às observações sobre Ofélia, e as poucas, mas preciosas palavras sobre Polônio e a dupla de cortesãos, Rosenkranz e Guildenstern. No que concerne à representação teatral é muito desejável que todo ator que futuramente deva dirigir ou simplesmente desempenhar uma parte na peça considere e tenha em mente com o máximo cuidado as indicações dadas sobre elas. Aquele que fizer o fantasma deve cuidar apenas para não abaixar sua viseira, como faz aqui o desconhecido. Lá, na peça, Hamlet tinha de ver os traços fisionômicos do pai para se convencer inteiramente de que lhe aparecia de fato o fantasma dele^{18 19}, aqui no romance era essencial para preparar para as mais encantadoras aventuras que Wilhelm não reconhecesse o farsante na armadura; e somente para um poeta é adequado tomar licenças poéticas com os propósitos evidentes de um outro. Pelo contrário, é muito difícil estabelecer com certeza como Shakespeare quis se tratasse os retratos na cena entre Hamlet e a mãe, pois as edições mais antigas das suas peças são inteiramente desprovidas de indicações teatrais e no tempo do gosto bárbaro na Inglaterra, quando as peças de Shakespeare não eram representadas em absoluto, ou muito raramente, a tradição cênica original não pôde se manter. Wilhelm se declara, ao contrário do costume

¹⁸ NOTA 8: “*Hamlet*, Ato I, cena 2 Hamlet: Arm’d, say you? All: Arm’d, mylord. Hamlet: From top to toe? All: From Head to foot. Hamlet: Then saw you not his face? Horatio: O yes, mylord, he wore his beaver up.’ Armado, vocês dizem? Sim, meu senhor. De alto a baixo? Da cabeça aos pés. Então vocês não viram seu rosto? Oh sim, senhor, ele usava a viseira levantada.”

¹⁹ No romance, livro V, cap. 11. Versão brasileira, p. 321: “Troca de cena e, chegando a um local afastado, o espectro parou inopinadamente e virou-se; Hamlet se viu assim um pouco mais próximo dele. Com ânsia e curiosidade, olhou por entre a viseira abaixada, mas só pôde distinguir um par de olhos profundos e um nariz bem moldado. Manteve-se diante dele, perscrutando-o temeroso; mas assim que do elmo romperam os primeiros sons, assim que se tornou possível ouvir uma voz bem timbrada, embora um pouco rouca, pronunciar as palavras “Sou o espírito do teu pai”, Wilhelm recuou alguns passos, horrorizado, e todo o público se arrepiou.”

geralmente estabelecido, segundo o qual Hamlet saca duas miniaturas, sempre jogando uma ao chão, favorável a que duas pinturas em tamanho natural fossem empregadas na decoração²⁰. A idéia de aumentar a ilusão pela semelhança entre a figura do rei morto e seu espírito é nova e grande e prevalece facilmente sobre a objeção de que não seria verossímil que a rainha tivesse podido tolerar a imagem do primeiro marido em seu gabinete, qual uma testemunha constante de sua vergonha. Pelas miniaturas pode-se citar uma linha de Hamlet pela qual se vê que o poeta estava familiarizado com aquelas que se faziam pintar das pessoas estimadas²¹. E mais, Shakespeare é às vezes tão estranho em suas expressões que não se pode rejeitar inteiramente a opinião que admite que a conversa seria apenas sobre imagens no sentido metafísico e Hamlet veria diante as formas dos dois irmãos simplesmente na sua imaginação febril²².

Muitos admiradores de Shakespeare estimarão Wilhelm Meister (96) por ele resistir tão sinceramente a uma mutilação da peça, por ceder no fim somente às conveniências mais imperiosas e tomar para si a revisão, para prevenir danos maiores. Pela comparação com uma árvore que ele usa, deve-se ainda admitir que galhos podem ser podados, e outros enxertados, sem desfigurar a estatura naturalmente majestosa e deixar à vista a marca da tesoura. Mas e se um poema dramático desse tipo tivesse ainda mais semelhança com organismos mais altos, nos quais às vezes a má-formação congênita de um único membro não pode ser remediada sem que o todo pereça? No entanto o palco tem seus direitos: para tornarem-se um único, o poeta e o ator devem encontrar-se no meio do caminho. Certamente Shakespeare orientou-se pelas necessidades de seu teatro em muitas exterioridades; ele faria menos pelas nossas, se vivesse hoje? Uma vez que ele é tão rico em belezas profundas e refinadas, que se perdem no

²⁰ Meister, livro V, cap. 9. Na edição brasileira, p. 314: “Havia ainda uma outra dificuldade capital, relacionada com os dois quadros a que Hamlet se refere com tão grande impetuosidade na cena com sua mãe. Deveríamos mostrá-los – dizia Wilhelm – em tamanho natural, no fundo da sala, ao lado da porta principal, e o do velho rei, com a armadura completa, como o espectro, deve estar pendurado justamente na parte da sala por onde ele entra. Quero que a figura faça com a mão direita um gesto autoritário, vire-se ligeiramente e olhe por sobre o ombro, para que se pareça em tudo com o espectro, no momento em que este atravessar a porta. Causará um efeito ainda maior se, nesse momento, Hamlet fitar o espectro, e a rainha, o quadro. Pode-se apresentar o padrao com todo o aparato régio, mas mais discreto que o outro.”

²¹ NOTA 9: “Ato II, cena 2. Hamlet: It is not very strange: for my uncle is king of Denmark and those, that would make mouths at him while my father liv’d, give twenty, forty, fifty, an hundred ducates a piece *for his picture in littler*.” Não é muito estranho, pois meu tio é rei da Dinamarca e aqueles que torciam o nariz para ele quando meu pai vivia dão 20, 40, 50, 100 ducados *por cada retrato dele diminuído*.

²² NOTA 10: “Pois Hamlet diz exatamente quando Horácio vai lhe contar a aparição do fantasma: - methinks, I see my father. Horatio: O where my lord: Hamlet: *In my mind’s eye*, Horatio. – Creio ver meu pai. – Onde, meu senhor? – *No olho do meu espírito*, Horácio. Grifo do autor.”

rápido progresso e no inevitável divertimento de uma representação pública, e que, para serem inteiramente sentidas, exigem o mais silencioso recolhimento do leitor solitário, as pessoas obstinadas (às quais tenho de reconhecer pertencer), que exigem seu poeta exatamente como ele é, como amantes que não se permitem colher os brotos de suas belezas, devem se satisfazer com que o codex original não pode lhes ser tomado.

Querer julgar aqui as alterações do Hamlet propostas simplesmente segundo a visão geral do plano, tal como Wilhelm Meister o menciona, seria indisputavelmente apressado demais. É igualmente evidente quais belas passagens devem ser suprimidas em conseqüência; mas para enxergar corretamente o ganho para o progresso da peça que é de se esperar da simplificação das relações exteriores, dever-se-ia ter diante de si a adaptação em conjunto terminada. E para prever novas belezas através das quais a perda daquelas pudesse ser como que aprimorada, deveríamos possuir nós mesmos uma força poética que fosse capaz de enriquecer Shakespeare. Dispensamos sem problemas o filho da moral de viagem que Polônio lhe transmite. Tanto mais é uma pena quanto à incomparável cena entre Polônio e Reinaldo, e no entanto elas tem de ir sem piedade; pois se Laertes não sai de viagem por causa de sua formação, mas é mandado em embaixada real, não deve acontecer nada (97) peculiar que faça o pai mandar-lhe um servidor ao encalço para de forma astuciosa ir atrás de seu verdadeiro modo de vida. Pelas mesmas circunstâncias também o duelo perde um motivo que o torna verossímil em Shakespeare, embora ainda bastante estranho. Em França, que Laertes visita como a capital dos méritos cavaleirescos, ele poderia ter atingido na arte da esgrima uma altura incomum ? na Dinamarca, e assim excitado a rivalidade de Hamlet, mas [seria assim] também na Noruega, uma província ocupada? O monólogo de Hamlet no quarto ato, em si excelente, sobre como ele tinha visto a armada de Fortinbrás em sua marcha para a Polônia, omitido, é talvez menos de se lamentar, pois ele concorda essencialmente com aquele causado pelo rude Pirro. Ele não é todavia perdido, se a explicação sobre o caráter de Hamlet, em que ele é ainda mais rico que qualquer outro, for usada de outra forma. Consente-se em geral em sacrificar sempre em primeiro Fortinbrás, este bom jovem guerreiro, e no entanto não saberia de nada em toda a peça que, ao menos para o leitor, fosse mais intimamente tocante que sua maravilhosa aparição solene na cidade de eleição, onde o destino acabara de cumprir suas decisões terríveis. Se ela ficar de fora, bem e mal são igualados um ao outro também na morte; todos morrem sem solenidade de lamentação, e o único sobrevivente, Horácio, só pode

dirigir-se como testemunha daqueles acontecimentos a ouvintes insignificantes. Quão grandioso Fortinbras entra para providenciar que a justiça pela primeira vez fosse feita aos infelizes nobres em nome da posteridade, cuja opinião era sua última preocupação. Uma devastação tão extraordinária demanda um espectador sublime, e somente um herói é digno de prestar as últimas honras a um mundo arruinado (pois a tragédia termina com essa impressão).

Se o Hamlet for representado entre nós alterado, como quase sempre aconteceu, e como mesmo na Inglaterra deve agradecer mais, então nada é mais de se desejar que a esperança despertada no autor da história de Wilhelm Meister possa logo ser realizada. Uma tal nova adaptação faria, por seu valor, todas as futuras suspeitas e, por sua reputação, supérfluas. (98) Esclarece-se por si que ninguém pode ter mais vocação para poetizar no sentido de Shakespeare que o criador do Götz von Berlichingen, do Fausto, do Egmont. Dificilmente algum escriba ousaria perguntar-lhe: ‘por que poder fazes isso?’

A partir de ‘um par de pequenas pinceladas’, vê-se que a tradução de Wilhelm Meister do Hamlet era prosaica. Compreende-se que ele não tivesse nenhum lazer para uma tradução poética antes da representação; e também para quê, num trabalho destinado primeiramente ao teatro, já que a maioria dos nossos atores não quer ter nada que ver com versos porque eles bem sentem que ou os gaguejam ou escandem? Acontece que a grande maioria das peças de Shakespeare não são levadas ao palco entre nós e não se tem nenhuma esperança de vê-las lá. Fica a cargo do leitor travar conhecimento com suas belezas, e para ele provavelmente uma tradução poética não seria mal-vinda como foi a prosaica.

Mais de trinta anos antes, um escritor que parecia destinado pelo menos a ser tradutor pela fertilidade do seu espírito, mas que depois disso tornou-se para nós clássico nesse assunto, ousou pela primeira vez o trabalho hercúleo de germanizar grande parte das obras de Shakespeare. Isso era então tanto mais porque se tinha poucos meios auxiliares para o conhecimento da língua inglesa e mesmo na Inglaterra ainda menos tinha sido feito para o esclarecimento do poeta sempre tão difícil, e aqui e ali inteiramente incompreensível. Entretanto esse serviço não foi devidamente reconhecido, e não é de se admirar, pois nos nossos palcos reinavam ainda em geral pálidas imitações dos franceses e mesmo nossas melhores obras dramáticas eram elaboradas inteiramente segundo o seu modelo. Quem podia ter imaginado então que peças tão bárbaras, selvagememente desregradas, como se sabia por um

rumor obscuro, que um certo inglês, Shakespeare, tinha escrito, deviam ser algum dia apresentadas aos nossos olhos? Lessing, esse vigoroso inimigo do preconceito, mostrou pela primeira vez a arte trágica dos franceses em sua fraqueza, elevou uma voz impressionante sobre os méritos de Shakespeare e lembrou os alemães, pois eles pareciam ter esquecido tão cedo, de que possuíam uma tradução do grande poeta de que, a despeito de suas falhas, teriam ainda bastante o que aprender por muito tempo antes que devessem sentir a necessidade de ter uma melhor²³.

Obviamente, ele não podia prever o que aconteceu poucos anos depois, e para o quê ele próprio havia ajudado a despertar a sensibilidade de seus conterrâneos através do estilo de suas obras dramáticas, (99) em especial da *Emília Galotti*. A aparição do *Götz von Berlichingen* inaugurou, em ligação com algumas outras circunstâncias, uma época inteiramente nova do nosso teatro, para o bem e para o mal²⁴. Não muito antes disso o singular bretão foi elogiado com ardente eloquência, que devia, se não convencer, arrebatar seus inimigos, e, em especial, foi imprimida a verdade de que o amontoado de regras do refinamento em voga simplesmente não serve como medida para suas criações²⁵. Apenas nove anos depois da aparição da tradução de Wieland, surgiu a necessidade não de uma nova edição da mesma, mas de uma melhor germanização das obras completas de Shakespeare. Como o próprio Wieland não pudesse encarregar-se do trabalho, ele felizmente caiu nas mãos de um dos nossos literatos mais eruditos e de mais bom gosto, que com grade proficiência na língua, raro discernimento na interpretação e persistente cuidado garantiu à tradução aquele pouco que ainda lhe faltava, nomeadamente, completude no todo e exatidão nos particulares. Agora muitas das peças de Shakespeare receberiam também um tributo público; desde o palco elas tomavam os espíritos e deixavam atrás de si uma impressão indelével. Nossos maiores atores encontraram aqui espaço livre para talentos que de outra forma eles nunca teriam

²³ NOTA 11: “Na *Dramaturgia de Hamburgo*. p.15.” localizar

²⁴ NOTA 12: “Para o mal, compreende-se, sem culpa de Goethe e Shakespeare. Tinham acreditado que relegar as regras convencionais tornaria mais fácil escrever maus dramas. Em absoluto! Ficou tão fácil quanto sempre tinha sido. É verdade que muitas más formações dramáticas contemporâneas não eram possíveis no período anterior. Pelo contrário havia montes de peças medíocres segundo o velho riscado, agora esquecidas. As de hoje são estúpidas; aquelas por outro lado eram tediosas e geladas. No que toca toda nulidade da forma, todas as formas valem o mesmo. Não ajudaria retornar às louvadas, irreprocháveis, incontestáveis, prestigiosas, idolatradas três unidades de Aristóteles cobertas de pó ??? desperdiçadas em muitos dramas de cavalaria, retratos de família russos, e assim por diante: dentre todas as unidades possíveis, ter-se-ia que reduzi-las a nada.”

²⁵ NOTA13: “Nas folhas avulsas da Arte alemã.”

podido desenvolver tão brilhantemente²⁶. Ele se tornou cada vez mais nativo entre nós. Mesmo leigos na literatura estrangeira aprenderam a falar seu nome com deferência e se pode crer audaciosamente que ele, depois dos ingleses, não pertence a nenhum outro povo tão caracteristicamente quanto aos alemães, pois não é por nenhum outro tão lido, no original e em cópias, tão profundamente estudado, tão ternamente amado e admirado com tanta compreensão. E isso não é em absoluto uma moda passageira; não é que nós tenhamos nos acostumado mais uma vez a essa forma de poesia dramática, como sempre estamos prontos e inclinados a nos adequar a modos de pensar e costumes estrangeiros. Não, ele não nos é estranho. Nós não precisamos dar nenhum passo para fora do nosso caráter para podermos chamá-lo de 'inteiramente nosso'. O sol pode ser obscurecido por nuvens, o gênio, por preconceitos; mas enquanto todo o sentido para a simplicidade e a verdade não tiver morrido entre nós, sempre voltaremos a ele com amor. O que ele se permite aqui e ali encontra tolerância entre nós o mais facilmente, porque não nos é natural uma certa timidez afetada se nos deixamos falar sobre isso; (100) as dissipações de sua fantasia e sentimento (há outras iguais) são exatamente as que nós mesmos mostramos mais frequentemente, e suas virtudes características as que dentre todas um nobre alemão considera mais. Refiro-me com isso tanto às virtudes do poeta quanto às do homem, na medida em que estas podem se revelar naquele; em Shakespeare ambas estão ligadas o mais intimamente; ele poetizava como ele era. Em tudo que fluiu de sua alma²⁷, vive e fala uma ingenuidade ancestral, pureza viril, grandeza modesta, sagrada e indissociável inocência, suavidade divina.

His life was gentle, and the elements
So mix'd in him, that nature might stand up
And say to all the world: this is a man!²⁸

²⁶ NOTA 14: "Não sem um sentimento doloroso me lembro de Schöder nos papéis de Shylock, Hamlet, Lear, exatamente no momento em que ele, como se assegura, atraía o público para si."

²⁷ NOTA 15: "Também em seus poemas não-dramáticos, especialmente seus sonetos, que foram tão negligenciados que dentre todos os editores de sua obra primeiramente Steevens e Malone consideraram digno de esforço fazer menção a eles, e ainda assim muito desfavoravelmente. Eles respiram o sentimento infantil de um homem mesmo lá onde o espírito gracejador de uma criança falseia sua expressão. Eles têm valor já porque parecem inspirados por uma amizade ou amor não inventado, pois sabemos tão pouco das circunstâncias de vida do poeta."

²⁸ NOTA 16: "Essas linhas foram extraídas do discurso de Marco Antônio (cf. *Julius Caesar*, V, 5, 73-75). Schlegel as adaptou com mudanças mínimas ao seu fim. Hoje o texto diz:

His life was gentle; and the elements
So mix'd in him that Nature might stand up
And say to all the word: 'This was a man'

Nota do editor."

Contudo, para um tesouro tão magnífico, a única chave é a língua inglesa; no entanto não uma chave de ouro, como Gibbon chamou com razão a língua grega, mas mesmo se de um metal mais misturado, certamente um tão nobre quanto a nossa. Por muito que também o conhecimento desta língua se expandiu na Alemanha, ele ainda bastante dificilmente está no grau que é exigido para que a grande quantidade de dificuldades não interrompam constantemente o prazer ou para que não se seja simplesmente afugentado da leitura do poeta. Quão poucos deve haver entre os leitores que podem lê-lo no todo sem travo (quer dizer, desprezadas as passagens em que os próprios ingleses precisam de um comentário porque as palavras tornaram-se velhas, as alusões desconhecidas ou as variantes corrompidas), para quem todas as delicadas belezas, as ternas nuances da expressão sobre as quais repousa a harmonia de uma pintura poética sejam tão sensíveis e familiares como em sua língua materna! Quão poucos atingiram na pronúncia inglesa a habilidade, que pertence a ela, de ler em voz alta o poeta com a ênfase e melodia apropriadas! E no entanto isso sempre aumenta visivelmente o efeito, pois a poesia não é de modo algum uma arte muda. Tais leitores de Shakespeare, nos quais se encontra tudo acima, poderiam tolerar, pela mudança, que se descanse às vezes suas poesias à sombra sobre o solo da terra natal, já que elas se deixam transplantar para aí sem qualquer prejuízo muito perceptível em sua bela folhagem. A tradução delas não seria também uma coisa muito desejável? ‘Nós já temos uma, e certamente uma completa, certa, boa.’ Ganz recht! Inteiramente correto! Temos de ter muitas, para (101) poder pedir ainda mais. Depois da satisfação das necessidades, começa a busca pelo bem viver; agora o melhor nesse campo já não é bom para nós. Se Shakespeare pode e deve ser traduzido apenas em prosa, então isso certamente deve ser mais ou menos resolvido com os esforços atuais. Acontece que ele é um poeta também no sentido que se liga a esse nome pelo uso dos metros poéticos. Se pelo menos fosse possível reproduzi-lo fiel e igualmente poeticamente, seguir passo após passo a letra do sentido e no entanto apanhar uma parte das incontáveis, indescritíveis belezas que não estão na letra, que flutuam por sobre ela como uma respiração espiritual! Vale uma tentativa. A plasticidade é o traço mais distintivo da nossa língua e ela já realizou nesse campo muito em que outras línguas fracassaram ou foram menos bem sucedidas. Não se deve duvidar de nada.

Nós estamos contudo tão acostumados a dramas prosaicos de todo tipo, da farsa à tragédia heróica, que muitos facilmente podem pensar que Shakespeare seja um poeta dramático; por

isso, em seus versos enquanto tais não pode haver nada de mais. Trata-se da ação, da caracterização, dos diálogos dos personagens, e o tradutor que o transportar para a prosa tirá-lo no máximo um ornamento accidental, dispensável, mesmo liberta-o talvez de uma verdadeira falha. No entanto para provar isso claramente, tenho de adentrar mais profundamente na forma de representação própria a Shakespeare.

‘Os Natak, ou dramas indianos’, diz o famoso Sir William Jones em sua introdução a Sakontala²⁹, ‘são sem pausa em versos, nos quais o diálogo adquire um ritmo elevado, e em prosa, na qual ele se desce às conversações costumeiras. O puro sânscrito é posto na boca de nobres e letrados, as mulheres pelo contrário falam prakrit, que não é nada muito diferente da língua brâmane fundida por meio de uma pronúncia macia até a delicadeza do italiano, e as pessoas humildes, o dialeto da província onde elas habitavam então segundo a ambientação. Isso já é por si bastante notável. Poder-se-ia escrever um ensaio de inferências sobre qual grau de formação é preciso que os hindus tivessem nesse tempo para que aquela peça fosse escrita. Uma concordância tão conspícua e exata num ponto muito particular entre (102) dois poetas que foram separados um do outro por um par de milênios, por continentes inteiros, pela maior diferença possível de climas, de espírito nacional, de costumes e línguas! A gente bem tem de admitir que eles não coincidem devido a um jogo cego do arbítrio, mas antes que ambos criaram a partir de uma fonte comum que flui em todas as zonas e épocas enquanto a mutabilidade humana não a obstrua. É de se desconfiar que Sir William Jones procurou lisonjear seus conterrâneos ou aumentar a aceitação daquele drama por meio de uma pretensa semelhança com o seu poeta preferido, não fosse injusto, na falta de qualquer outra razão, com o grande e destacado conhecedor da terra da manhã, em especial porque ele não faz qualquer uso disso; e deve ser difícil levantar qualquer dúvida contra a autenticidade da Sakontala.

As peças de Shakespeare como um todo, quer as chamemos de tragédias, comédias ou históricas (pois, como é sabido, elas pertencem todas de fato a um único gênero superior), são

²⁹ NOTA 17: “Jones, William (1746-94), orientalista inglês. Interesses pela língua e literatura antigas da Índia, escreve J. Körner, mostra-se precocemente em Schlegel, despertadas pela tradução de W. Jones (bzw. G. Forsters) da *Sakontala*, que ele pensou em adaptar em 1797 como balada. Cf. a respeito *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel [Cartas de e a August Wilhelm Schlegel]*, reunidas e comentadas por J. Körner (Zürich, Leipzig, Wien 1930) Volume II, p. 131 e ss. – Sakontala, Sakuntala (Schakuntala): o drama pertencente à literatura universal (em sete atos) do poeta indiano Kalidasa, que viveu no quinto século d. C. na corte do rei Gupta. O drama trata do amor do rei Duschianta por Schakuntala, sua esposa, sua separação, a perda do anel que ele lhe dera e sua reunião. Nota do editor.”

misturas de poesia e prosa, do tom fiel do comércio e de um mais curso de conversação mais nobre. Apenas umas poucas são inteiramente escritas em prosa; na maioria prepondera de longe a parte poética. Nestas, o jâmbico de cinco pés sem rima é o tipo de verso dominante; mas frequentemente no fim das cenas e dos atos são empregadas algumas linhas rimadas naquele mesmo metro; em diferentes peças, rimas também são sempre distribuídas ou cenas inteiras elaboradas nelas. Além disso aparecem canções quando há oportunidade e habitualmente não como divertimento episódico; pelo contrário elas são entretecidas na conversação e na verdade nos próprios enredos. Embora na Inglaterra não haja duas línguas, dos grandes e dos humildes, completamente separadas, através da escolha, conexão, ordenação e ligação das palavras a língua poética de Shakespeare se distancia de sua língua prosaica talvez tanto quanto aqueles dialetos indianos um do outro. Mas o uso de uma ou outra não depende nele tanto do status quanto do caráter e estado de ânimo do personagem que fala. Obviamente para os nobres e distintos é adequada apenas uma certa compostura de costumes, que recobre tanto vício quanto virtude e mesmo sob paixões ardentes não desaparece inteiramente. Exatamente como esta é, embora não inteiramente exclusivamente, mas de forma natural mais própria aos de posição mais alta que aos humildes (103), também gravidade e familiaridade do discurso, poesia e prosa, em Shakespeare são repartidas entre as personagens segundo seu tipo. Por isso seus ordinários burgueses, camponeses, soldados, marinheiros, servos, mas sobretudo seus loucos e bobos falam quase sem exceção no tom de suas vidas reais. Ele também faz com que em momentos diferentes as mesmas personagens façam os discursos mais elevados e então os mais ordinários, e essa desigualdade é igualmente fundada na verdade. Situações extraordinárias, que ocupam a cabeça vivamente e colocam em jogo paixões poderosas, elevam e tensionam a alma: ela reúne todas as suas forças e mostra, como que em seu pleno funcionamento, também na comunicação através de palavras uma expressividade inabitual. Pelo contrário, há mesmo para o maior homem momentos de abandono em que ele esquece até um certo ponto a gravidade de seu caráter numa ausência de ligações despreocupada. Para divertir-se com os gracejos de outros ou para gracejar ele mesmo, o que não desonra nenhum herói, é exatamente esse o ânimo necessário. Percorra-se por exemplo o papel de Hamlet. Que poesia ousada e poderosa ele fala quando conjura o fantasma do seu pai, quando encoraja a si próprio para o feito sangrento, quando atormenta a alma de sua mãe! E como ele desce de tom na vida comum, quando finge-se de

louco, ou lida com personagens que segundo sua importância não podem ser tratadas diferentemente: quando ridiculariza Polônio e os cortesãos, instrui os atores e se envolve nas brincadeiras do coveiro. Dentre todos os personagens principais sérios do poeta nenhum é tão rico quanto Hamlet, em espirituosidade e humor, a que ele se abandona em sua melancolia; para tanto na maioria das vezes ele se serve dentre todos do estilo familiar. Outros não se rebaixam em absoluto a isso, ou porque a pompa de seu círculo os cerca constantemente, ou porque uma seriedade homogênea lhes é natural, ou finalmente porque uma paixão, não do tipo deprimente como o pesar de Hamlet, mas antes uma paixão excitante os domina inteiramente toda a peça. Diferenciações tão finas (104) se encontram por toda parte observadas por Shakespeare; eu gostaria de crer portanto que, onde ele faz uma personagem passar na mesma conversação da prosa à poesia, ou o contrário, não se poderia alterá-lo sem o perigo de danificá-lo. Não como se ele tivesse sempre procedido nisso com uma reflexão prudente; provavelmente um instinto quase infalível do adequado ocupava também aqui o lugar da arte.

As considerações ou direcionamentos do sentimento segundo os quais ele se orientava no uso da rima não se deixam determinar tão certamente. Bem se vê que ele revestia de rimas máximas cheias de sentido, especialmente onde elas estão colocadas simetricamente uma contra ou ao lado da outra. Não raro é esse o caso no fim das cenas, que às vezes tomam uma inflexão epigramática, de forma que o resultado do precedente é igualmente concentrado em algumas linhas. Há outras passagens inteiramente rimadas onde a solenidade e pompa teatral é apropriada, como a chamada máscara na Tempestade e o espetáculo que é apresentado em Hamlet. Por isso talvez ele reservou uma porção significativa em algumas peças, no Sonho de uma noite de verão, em Romeu e Julieta, porque a matéria delas oferecia muitas excelentes ocasiões para agradáveis jogos da fantasia? Pode sempre ser que ele escrevesse em rimas por nenhum outro motivo senão porque ele simplesmente tinha vontade de fazê-lo. Pois que ele amava a rima fica claro em parte pela sua fertilidade nos sonetos, em parte por várias de suas canções, nos quais ele brinca com esses ecos poéticos muito engenhosa e cortesmente. Observou-se que em suas obras dramáticas tardias são encontradas poucas passagens rimadas e nas investigações sobre a sua provável continuação fizeram disso até uma característica. Mas fosse aquela observação inteiramente confirmada (e ela sofre sua exceção: Como gostais, a última peça de Shakespeare segundo a própria edição de Malone, certamente uma das mais

maduras, contém entre os versos bastante rimas, embora seja escrita em grande parte em prosa), não se segue disso que ele tenha rejeitado seu gosto juvenil na seqüência. Ele pode também ter perdido na idade avançada a flexibilidade de imaginação e a riqueza de expressão às quais pertence a facilidade para rimar. O que quer que se passasse com ele, é notório que as diferenças do tratamento métrico re incidem muito essencialmente sobre o conteúdo. Os seus jâmbicos rimados são dessemelhantes (105) aos sem rima não apenas em tom e andamento, eles também têm uma cor de expressão inteiramente outra e, por assim dizer, estão em casa numa outra região das imagens e figuras poéticas.

No entanto, uma mistura tão colorida de estilos diferentes não é uma feia calamidade? Muito mais para o olho, que vê essas desigualdades uma ao lado da outra, com o qual no entanto nós aqui não temos de lidar, que para o ouvido, que as ouve uma após a outra. Sobretudo as lamentará mais quem está acostumado a ver os alexandrinos da tragédia francesa moderna todos no mesmo metro e com o mesmo passo arrastarem-se em sua parada que o leitor das tragédias gregas, onde não apenas o canto lírico interrompe a conversação, mas também em que, além do jâmbico, os metros anapático e trocaico são usados; onde, mesmo, às vezes uma personagem na mesma conversação passa dos jâmbicos ao canto lírico. Contudo o estilo continua sempre nobre e poético em todos os diferentes metros, e isso também tinha de ser assim. No drama heróico grego tudo era dirigido à bela simplicidade e simetria harmônica. O caráter da personagem singular tinha se conformar ao caráter geral e elevado de uma representação que devia transportar inteiramente o espectador para um mundo ancestral divinizado. Também o mensageiro, o servo, a serviçal ou guardiã carregavam sua modesta parte da gravidade do mito representado ao qual pertenciam. O mundo teatral de Shakespeare é exatamente tão ilimitadamente múltiplo quanto o mundo real diante de seus olhos: ele não encerra fora dele nada que de alguma forma ocorra na natureza humana e na sociedade burguesa. Como então ele poderia ter se limitado a um único e homogêneo estilo de representação? A natureza das coisas o preservou de uma tal falta de gosto, pois tão logo ele o tentasse seus dramas cessariam de ser o que são; tornar-se-iam poemas no máximo interessantes, não belos, mas indiferentes. Cada um de seus personagens tem igual direito à reivindicação de sua peculiaridade. Segundo a maneira de quem eles deveriam falar, se lhes fosse proibido fazê-lo segundo a sua própria? Nós temos a escolha de ou nos acostumarmos à desproporção exterior e, posso dizer, apenas aparente das alternâncias rápidas e freqüentes do

estilo, que requerem apenas uma pequena familiaridade, ou precisarmos repudiar todo o gênero dramático, que sem aquele privilégio não pode subsistir, mas que lhe dá infinitas vantagens. (106) Eu devo pressupor leitores que já se decidiram a esse respeito de uma ou outra maneira. Por isso apenas me afastaria do meu objetivo expor novamente a tão frequentemente empreendida justificação de Shakespeare por causa de sua união das partes cômicas e trágicas numa única ação.

‘Bem’, poder-se-ia dizer, ‘se ele então simplesmente quis nos introduzir a uma sociedade tão baixa, teve de afinar seu tom segundo o dela.’ Nós não exigimos nenhuma gravidade trágica; mas o que o impedia de observar a uniformidade da forma oposta? Por que então ele não põe prosa na boca dos personagens mais altos, de fato nobre, mas ainda simples como a mais comum? Queremos ver imitados da forma que produza mais ilusão no palco homens naturais, reais. Alardeia-se que os homens de Shakespeare o são, e no entanto sabemos bem que ninguém fala em versos. Um metro bem-sonante, uma linguagem poética poderosa são belos; mas deve o verdadeiro, sobre o qual se fundamenta a participação numa peça teatral, ser sacrificado ao belo? Essas objeções que tanto se impõe ao são julgamento quando este não penetra diretamente na essência da poesia, não se deixam despachar sem mais circunstanciamento com um simples apelo ao exemplo dos antigos e de muitos excelentes modernos, pois nos novos tempos conhecedores com uma poderosa intuição as apoiaram por meio de ensinamento e exemplos³⁰. O prestígio dos antigos não deve nada mais que as razões que eles mesmos davam para aquele procedimento e poder-se-ia distanciar-se dele com toda a reverência se se dissesse que o uso do metro era para eles mais uma questão de necessidade que de escolha, como torna-se verossímil pelo fato de que eles o empregaram universalmente em todos os gêneros, das tragédias de Ésquilo à nova comédia, e mesmo até o mimo de Sirius e Labério³¹. Como a voz dos atores não devia soar inaudível em seus grandes teatros, eles tinham de alçar-se à recitação musical, e esta determina um ritmo regular. De fato os escritores antigos elogiam o jâmbico também como verso adequado ao teatro por causa de sua

³⁰ NOTA 18: “Diderot, Lessing (este não incondicionalmente, como prova o seu *Nathan*) e mais completamente Engel em sua excepcional mímica, contra cujas razões eu me reservo para apresentar minhas objeções numa outra oportunidade.”

³¹ NOTA 19: “Publilius Syrus, poeta latino de mimos x no primeiro século a. C., escravo liberto que conquistou com seus mimos o gosto do povo romano e de César.– Decimus Laberius (106-43 a. C.) é igualmente poeta do mimo latino. Nota do editor.”

qualidade acústica³². Para resolver fundamentadamente a dúvida acima, nós deveríamos nos voltar para a essência do diálogo e o princípio da própria imitação segundo seu sentido vigente e suas limitações.

(107) Sobre o diálogo dramático 1796³³

Homens querem ver homens reais no teatro, e eles devem ser tão precisamente imitados que não se possa distingui-los dos outros fora do teatro por nenhum único traço. Mais nada? Isso se consegue facilmente, pode-se pensar. Nas ruas e mercados encontram-se homens reais aos verdadeiros montes, em quase parte alguma se pode sair-lhes do caminho. E no entanto se os tem por algo tão raro e digno de vista que se erige um edifício, ilumina-se uma tribuna, faz-se muitos preparativos cansativos para dar em espetáculo mais ou menos uma dúzia deles diante de uma assembléia que consiste exatamente do mesmo material! Verdadeiramente se poderia chegar a pensar que isso acontece por causa da distinção tão imerecida de alguns homens reais para dar aos ordinários um alto conceito de sua própria importância. ‘Não, não é isso que se quer dizer: é preciso ter qualidades notáveis ou que divirtam para se considerar alguém digno dessa honra.’ – Essa seria portanto uma circunstância pela qual as personagens teatrais se diferenciariam fortemente das reais, por mais que lhes sejam familiares. Pois cada qual de bom grado garante, com a exceção apropriada para si próprio, que ele não as acha, tomadas no todo, nem muito notáveis nem muito divertidas. Também homens que são um ou outro em alto grau não se apresentam assim em todo o curso de suas vidas: há momentos, e mesmo períodos consideráveis, em que o homem notável em seus afazeres parece cotidiano e a cabeça interessante afunda no tédio. Frequentemente as qualidades mais características de um homem se desenvolvem e distinguem completamente sobretudo no curso de um processo duradouro.

Nossa relação com as pessoas sobre o palco tem de se firmar e atingir seu ponto mais alto num par de curtas horas. Por isso é necessário que eles sejam transportados para várias, e mais precisamente para situações tais, que sejam as mais propícias a colocar seus caracteres sob

³² NOTA 20: “Horácio, *Arte poética* v. 81 – Populares Vincentem strepitus.”

³³ NOTA 21: “Sobre esse acréscimo Böcking (VII, p. 46 nota) escreve: “Sob esse título a estrutura do que se segue até a aplicação da teoria a Shakespeare (cf. no volume seguinte [isso não vale aqui], p. 114: ‘Wie viel anders Shakespeare!’) foi extraído vom Verf. Selbst de Kritischen Schriften, vol. I, pp. 365-79 e pp. 380-86 e complementado com o acréscimo que se segue à conclusão deste ensaio (cf. no volume seguinte [não vale], ‘Zusatz zum neuen Abdruck’ (1827), p. 118 e ss. Nota do editor.”

uma luz dara. Daí nós permitirmos ao poeta (e temos de fazê-lo, se não quisermos frustrar nós mesmos nossas intenções com as condições a que submetemos sua realização) inventar um desenvolvimento, uma ordenação dos eventos, embora saibamos muito bem que na vida real situações interessantes nunca ou quase nunca (108) se sucedam assim uma atrás da outra, sem interrupção de outras indiferentes. Mas situações são apenas o meio mais remoto de conhecer homens. Antes, isso depende ao mesmo tempo do seu comportamento, seus gestos, palavras e ações. Os gestos são coisa do ator, não do poeta; quando menos já porque suas indicações por escrito têm de ficar nos traços mais grosseiros e podem dar a uma representação somente aquela dos mais refinados e espirituosos que ela já tem. O poeta pode no máximo espalhar aqui e ali algumas instruções para aquele. Um papel seria elaborado imperfeitamente se um bom ator não puder a partir das falas e ações enxergar suficientemente como ele tem de desempenhá-lo³⁴. Palavras frequentemente contrariam os atos, e em certo sentido com razão, na medida em que elas na verdade anunciam as inclinações da vontade, que ou não estão em absoluto disponíveis ou que contudo ficam sem maior efeito. Mas palavras podem também ser atos; as maiores coisas não raro são realizadas somente através de palavras. Da mesma forma que devem ser toleradas poucas falas ociosas, que não são elas mesmas ação e não promovem nem detêm a ação, por outro lado muito é tratado apenas por palavras; e assim tem de ser, porque nós só podemos divisar as relações morais entre as pessoas, de que tudo nos advém, por meio da comunicação recíproca de seus pensamentos, intenções, opiniões. Também tem de ser representadas ações que não consistam simplesmente de tais falas, mesmo que recebam seu valor dramático primeiramente de falas prévias ou simultâneas, pois só estas podem nos dar a chave para os motivos de que aquelas se originaram.

No fim toda representação dos caracteres tem de ser feita simplesmente através do diálogo. Tudo que pode ajudar indiretamente nisso fica sem emprego se o poeta não sabe transformá-lo em diálogo. Não deve então ser concedida a ele, no uso do único meio para fins tão grandes e difíceis, uma liberdade semelhante àquela do estabelecimento do plano? Ele não pode,

³⁴ NOTA 22: “As indicações teatrais minuciosas revelam-se como uma troca que coloca o poeta no lugar do ator porque este mesmo não pode ou quer contar. Diderot a introduziu/aplicou primeiramente. Ele no entanto deve em certa medida ser desculpado por isso porque exigia dos atores uma atuação totalmente diferente, muito mais natural que aquela a que eles estavam habituados. Beaumarchais o imitou, Schiller não ficou livre disso e nossos amados dramaturgos a coisa chega ao ridículo. Lembro-me de ter lido numa peça patética: ‘Ele o encara com olhos de relâmpago e sai.’ Ver a nota acima sobre a nova edição de 1827. Nota do editor.”

resguardada a essência do diálogo, arranjar as composições acidentais da forma que se lhe afigurar a mais vantajosa? Ele ao mesmo tempo não pode ir para além da realidade, segundo o privilégio geral, jamais contestado, da arte poética, desde que suas invenções fiquem nos limites da verossimilhança (109)? Dobrar essas perguntas poderia constituir um fim para toda a arte dramática.

Pertencem ambas à essência do diálogo: o surgimento momentâneo das falas nos ânimos dos falantes e a dependência das falas alternadas uma da outra, de modo que elas formem uma seqüência de efeitos e contra-efeitos. O primeiro está em certa medida contido no último, pois minha resposta deve ser inteiramente arranjada como a fala do outro deve ensejá-la em mim; assim, eu não posso tê-la concebido precisamente antes disso, porque no máximo apenas adivinho o que ele vai dizer. Tudo mais é acidental no diálogo: o número de pessoas, a duração da conversa e assim por diante. Mesmo um monólogo pode ser em alto grau dialógico, e ele não deve nunca parecer senão isso que se chama na vida comum ‘conversar consigo próprio’. Nessa ocasião não acontece simplesmente uma inspiração momentânea, mas também um tipo de ação e contra-ação, na medida em que a pessoa se divide em duas. Quanto ao que concerne à duração, temos dramas cujos autores parecem acreditar que a vivacidade do diálogo consiste em que suas personagens sempre digam apenas três palavras em seqüência e quase não se permitam reciprocamente falar; isso apesar de que na vida real dificilmente uma conversa vem à luz em tal tumulto e de que este último comportamento não seja em absoluto adotado entre gente civilizada.

Pode-se chamar um diálogo de perfeito em dois sentidos diferentes: a saber, enquanto diálogo em particular, e então com enfoque mais geral segundo seu teor e expressão. Com imperfeições de um ou do outro tipo ele frequentemente está bastante ricamente modulado para suscitar descontentamento e tédio. O poeta afasta facilmente tudo aquilo que não se origina dos caracteres e situações dos personagens. Ocasionalmente encontram-se homens que ouvem só com meio ouvido e respondem com meia consciência, que fazem repetir o que o outro disse porque não entenderam, que sempre voltam à mesma coisa sem prestar atenção às razões do outro, mas isso é característico somente das cabeças dispersas, lentas, obstinadas. Mesmo se essas são imperfeições dialógicas, não se pode excluí-las da representação

dramática; elas podem se tornar até o seu objeto principal³⁵. Precisamente, isso depende das deficiências das falas consideradas por si, (110) fora do conjunto da conversa. Por outro lado o poeta deve emprestar à fala traços que não contradigam o caráter e situação das personagens e assim ele irá infalivelmente aumentar nosso prazer. Nós porventura alguma vez achamos na vida real, quando o amor próprio não se imiscui, que alguém fala adequada, viva, graciosa, clara ou espirituosamente demais? Nós só não podemos descobrir nenhum traço de preparação, a inspiração momentânea deve sempre permanecer a musa da conversação. Nós dizemos de costume ele fala como um livro e as coisas mais excelentes que diz não podem mais nos oferecer nenhum entretenimento social. Um tal diálogo nós rejeitamos, não porque seja perfeito demais, mas porque não é diálogo algum.

A aplicação destas últimas observações à arte dramática faz-se por si própria. Surge agora a pergunta: a poesia do estilo pode aumentar a perfeição do diálogo na sua característica especial ou antes ela suspende inevitavelmente sua essência? É um mal-entendido grosseiro, mas habitual, tomar a ornamentação e o oratório e o verdadeiro poético como um. Infelizmente isso é confirmado por muitos supostos poemas onde se é compensado com artes retóricas ao invés de arte poética. Só as marcas mais vívidas das representações, a expressão mais íntima das sensações chamam-se com direito poéticas, e isso é tão pouco estranho à nossa natureza que se o percebe frequentemente muito mais claramente na fala espontânea dos homens sem formação e instrução quando suas imaginações estão inflamadas ou seu coração comovido. Autêntica poesia do estilo é portanto nada mais que a linguagem mais imediata, mais natural, que nós na verdade falaríamos se nossa natureza sempre se libertasse de limitações acidentais, se revelasse em toda sua força e plenitude; ela é mais a linguagem das almas que a das línguas. Disso se segue que o uso de uma tal linguagem no diálogo, na medida em que ele é uma série de efeitos recíprocos, pode certamente fazê-lo mais perfeito. Quanto mais apropriada é a ferramenta da comunicação para indicar pensamentos e sentimentos, não só aproximadamente segundo sua matéria e constituição geral, mas antes segundo sua forma específica, própria, tanto mais completamente entendemo-nos reciprocamente, e tão mais exatamente a fala vai corresponder à que a enseja. Provavelmente poderia ser jogada a dúvida sobre se a expressão poética combina com o segundo traço

³⁵ NOTA 23: “Tem-se assim um encantador epílogo, le *Babillard*. Mas com dramas franceses é preciso vê-los representar: aqui eles estão em sua especialidade!” **Nachspiel**, das; -[e]s, -e: **1.** *einem Bühnenwerk, Musikstück* o. *Ä. nachgestelltes kleineres, abschließendes Stück* © 2000 Dudenverlag, Sat_Wolf, Bayern

distintivo essencial do diálogo, (111) a origem instantânea. Observo aqui em primeiro que toda poesia reclama mais ou menos segundo o gênero o direito a ser tomada por uma inspiração talvez inabitual, mas ainda assim rápida, indivisa, ininterrupta, e não por uma elaboração gradual; pois a última constitui a arte do poeta, e não das mais fáceis, de ocultar toda arte e deitar sobre o profundo estudo, a mais cuidadosa escolha com a coberta de uma facilidade descuidada, como se ele tivesse acabado de dispor tudo exatamente assim. Em segundo: como regras especiais derivam da essência de cada forma poética, também o drama tem as suas. Por isso muito deve ser evitado, que seria belo e adequado se o poeta o dissesse em nome próprio. A adequação poética é aqui a primeira consideração, após a qual todas as outras devem ficar.

Não é suficiente que o tratamento poético não faça necessariamente estragos na verdade do diálogo, eu posso asseverar que ele pode através dela tornar-se ainda mais dialógico. Pois os falantes cujas falas caem sob o mesmo olhar, nós reconhecemos por certas características que na realidade nem sempre estão disponíveis na mesma medida, vêm a faltar às vezes ou podem ser intencionalmente imitadas. Não há homens que expõe tão cerimoniosa e comedidamente o que entretanto está se desenvolvendo neles, como se o tivessem aprendido de cóp previamente, enquanto outros surpreendem por rompanes com aquilo que tinham concebido três dias antes? Para o gozo do divertimento a aparência decide mais que a verdade; no drama já subentende-se sem mais que a aparência de espontaneidade no falar é pura aparência. Ela repousa contudo, fora o tom e os gestos, que sempre têm muito a fazer, e toda sorte de pequenas coisas, na liberdade e negligência não permitidas à linguagem dos livros, sobre ocultações e às vezes mesmo sobre aparentes falhas no conjunto, sobre a forma, que sempre tem de ser tão cuidada, com que as idéias são despertadas uma após e através da outra – não aquela em que depois se as poderia ordenar mais vantajosamente –, sobre encadeamentos de palavras simples e diretos. Períodos artisticamente entremeados (que pertencem sobretudo mais à eloquência que à poesia) traem sempre um tipo de preparação: não se pode começá-los sem saber como se vai levá-los a cabo, e por isso já se tem de ter sobrevivido em conjunto toda a série de sentenças de que eles consistem. O poeta dramático tem de (112) tomar cuidado com todas essas características também para colocar algo em diálogo prosaico. Mas se ele o tratar poeticamente, irá acentuar ainda mais decididamente os sinais da origem imediata através do poder ilimitado sobre a linguagem, por meio do qual a poesia é capaz, dada

condições adequadas, de tornar mais vívido tudo que sucede ao homem. Já pela beleza e força da expressão ela tinha de chamar mais atenção para si, pois não se está acostumado a encontrá-la em tal sociedade; assim como por outro lado aquelas qualidades através das quais, parecendo um dom gratuito do momento, ela ganha uma magia inteiramente única. O próprio metro, quando não atado a uma regularidade rígida, pode ajudar a aumentar a ilusão através de um uso hábil: pequenas desigualdades, pausas inesperadas, daí de novo a abundância corrente ou um fluxo gentil e constante podem indicar em alguma medida sensivelmente o estancamento, a imobilidade dos pensamentos, o áspero movimento do espírito ou o equilíbrio de suas forças.

‘O metro! Pois então tudo em versos?’ Naturalmente, pois a poesia do estilo, por razões para cuja investigação este não é o lugar, não pode de modo algum suportar o movimento sem uma relação ordenadora. O ritmo recorrente é o pulso de sua vida. Somente através disso, que a linguagem deixa-se colocar nessas correntes sensíveis e sabe carregá-las de bom grado, ela adquire os mais nobres privilégios, a liberdade interna superior de qualquer outra obrigação terrena. Se o metro não vingar no drama, ele deve certamente acabar na prosa mais simples; pois de outra forma uma assim chamada prosa poética surgirá, e prosa poética não é apenas sobretudo muito não-poética, mas também no mais alto grau completamente não-dialógica. Ela perdeu a facilidade natural da prosa, sem ter ganho em compensação a facilidade artística da poesia e se fica apenas carregada por seus ornamentos, não realmente mais bela. Sem asas para elevar-se audaciosamente no vento e presunçosa demais para o caminhar habitual das crianças humanas, ela avança por sobre o chão pesada e desajeitadamente, como o pássaro avestruz, entre voo e corrida.

No entanto na boca de personagens dramáticas o metro permanece sempre invenção; e isso não é o mais inverossímil que se pode pensar? Como se deve acreditar que Brutus e Cássio, enquanto assassinavam César, atentaram em suas palavras para a alternância entre sílabas curtas e longas? É preciso admitir que não é em absoluto mais crível (113) que César, de quem sabemos que foi morto no Capitólio antes do século dezoito, caia sob o punhal dos conspiradores diante dos nossos olhos em Paris ou Londres. Os exemplos citados não são do mesmo tipo, objetar-se-ia: aqui o espectador precisa se deslocar apenas em pensamento de seu lugar e tempo, lá espera-se dele que tome por verdadeiro algo que se distancia da marcha eterna das coisas e é simplesmente impossível. A questão acima, da forma como foi colocada,

deixa-se facilmente responder assim: porque não se deveria, exatamente como se admite que aquele romano fale inglês ou alemão, permitir traduzir sua fala numa linguagem na qual tudo que se diz necessariamente e como que por si só arranja-se em versos? E um tal dialeto comum a todas as línguas humanas é em certo aspecto a poesia. Na ilusão teatral não se trata em absoluto daquela verossimilhança que se atribui entre muitos àquele acontecimento possível que tem a seu lado a maior parte das razões e que se deixam determinar quase aritmeticamente em muitos casos, mas antes da aparência sensível da verdade. O que naquele sentido é inverossímil, inteiramente falso, mesmo quase impossível, pode no entanto parecer verdadeiro se a razão da impossibilidade estiver fora do alcance do nosso conhecimento ou nos seja habilmente velada. Examinado pelo entendimento, o metro deve ser naturalmente reconhecido como aquilo que ele é, a saber, uma invenção, mas o entendimento analítico e a ilusão não se dão de modo algum um com o outro; é bastante que a impressão do metro sobre a audição numa récita vívida não a perturbe. A versificação deve ter custado ao poeta tanto mais esforço quanto mais tenha sido bem sucedida; então ela não será mais minimamente audível, mas apenas pode ser suspeitada por cadências. Os versos foram medidos segundo uma regra, mas seria altamente incorreto dirigir a atenção principalmente para esta, pela forma de dizê-los. Ela pode permanecer inteiramente sensível sem que se torne consciente dela em separado. Ela deve servir somente como base para o som harmonioso, e à medida que limita a infinita variedade de acentos às belas alternâncias, torna apreensíveis ao ouvido suas relações harmônicas. Como deveria o ouvinte, sendo o conteúdo de tal modo arranjado que ocupa vivamente seu espírito, não se esquecer de cotejar a regra prosódica, se o próprio poeta no fogo das sensações pode igualmente (114) observá-la e esquecê-la? Que isso seja possível faz-se incontestável pela improvisação; não me refiro aqui à arte tardia das improvisações profissionais, que se poderiam chamar de cordas-bambas poéticas, mas às poetizações naturais, algumas dialógicas, das improvisações que na maioria dos povos foram ou ainda são um divertimento social habitual³⁶. É muito notável, e pode em certa medida valer como uma prova histórica, que o uso dramático do metro não seja na verdade estranho à nossa natureza,

³⁶ NOTA 24: “O testemunho mais antigo, e do ponto de vista do convencimento muito digno, que conheço disso está contido no suposto hino homérico a Hermes, versos 54-56:

- *

- O Deus cantou belamente no jogo
O que lhe dava o sentido, prontamente, como no banquete
Os rapazinhos tentam trocando cantos provocadores

pois já na mais primitiva³⁷ infância da arte teatral as falas, que não se escrevia ou decorava ainda, mas antes inventavam-se pela improvisação, mas já em verso, saíam tão boas ou más quanto se entendesse fazê-las³⁸.

Tudo isso só acontece, como se compreende, por uma escolha hábil do metro: ele deve ter ou a pletora solene do épico, ou o balanço melódico do lírico; deve sugerir o andamento costumeiro da conversa sem afastar-se demasiado claramente dele. O jâmbico, o autêntico verso dialógico, tem essas características, pelas quais os antigos já o elogiavam³⁹. Aristóteles observa que sempre se mistura jâmbicos, mas raramente hexâmetros, à conversação. O

³⁷ A conhecida história de Caedmon prova que entre os anglo-saxões, um povo de costumes tão simples, a improvisação comum após os casamentos era provavelmente habitual. Confira-se o *Dictionnaire des Musique*, de Rousseau, art. *Improviser*: ‘C’est faire et chanter inpromptu des chansons, airs et paroles, qu’on accompagne communément d’une Guitare(sic) ou d’autre pareil instrument. In(sic) n’y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux masques se rencontrer, se défier, s’attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d’accompagnement, dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.’ temporalmente

³⁸ NOTA 25: “Aristóteles não diz isso expressamente (*Poet.* c. IV), só quando se comparam duas de suas sentenças: ** e assim por diante, e depois: ***, isso fica acima de qualquer dúvida. Livius assegura da forma mais distinta que na origem do drama atellanisch essa essência estava presente: Imitari deinde eos iuventus, simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus; hernach: iuventus ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus iactitare coepit, quae deinde exodia postea appellata, consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt.

O texto grego da Poética de Aristóteles usado por Schlegel afasta-se levemente daquele hoje corrente: ***, cuja tradução diz: ‘Em todo caso esta [a tragédia] como também a comédia descendem de um começo de improvisos.’ [achar a tradução corrente para o português] O texto usado por Schlegel teria de ser traduzido por: ‘[A tragédia] descende portanto como tipo improvisado do próprio começo e a comédia.’ Sobre o texto de Livius: ele trata do início das ludi scenici, espetáculos teatrais ou comédias. Elas se originam na Etrúria. Sobre os primeiros atores etrúrios ele diz: trad: Mais tarde a juventude [romana] começou a imitá-los (ou seja, aos atores etrúrios), naquilo em que eles poetizavam em versos surdos [sem arte] gracejos [trocadilhos] um após o outro; e depois disso: os jovens [aqui uma lacuna no texto: entre iuventus e ipsa falta: histrionibus fabellarum actu relicto] deixaram aos atores a apresentação dos pequenos dramas e começaram a apresentar publicamente gracejos entre si segundo o velho costume, revestidos de versos, que foram por isso mais tarde chamados de epílogos de tipo jocoso e foram ligados principalmente com os espetáculos atellanisch. Nota do editor.”

³⁹ NOTA 26: “

‘Hunc socci cepere pedem, grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus, et populares
Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.

Estes versos citados por Schlegel foram traduzidos por Wieland, *Horacens Briefe*, Wien und Prag: Franz Haas, 1801:

[... com o rude jâmbico
a ira armou o furioso
Arquífloco:] no entanto mais tarde esse pé
Serviu a meias mais macias, como os altos
Coturnos das musas do espetáculo.
Achava-se que ele se destinava ao diálogo
Da melhor maneira, como se feito para a ação,
E sobrepunha-se mais facilmente que outros
Ao rugir do povo nos espaçosos teatros. Nota do editor.”

trímetro dos antigos talvez seja ainda mais marcadamente distinto do verso branco inglês e do nosso jâmbico de cinco pés, mas para as duas línguas estes alcançam aproximadamente o mesmo que aquele fazia para os gregos e romanos. Para decidir fundamentadamente sobre a inadequação dramática da rima, que o prejuízo comum já há bastante tempo na Inglaterra e mais tarde entre nós banuiu dos palcos, dever-se-ia penetrar mais fundo em sua essência do que jamais aconteceu. Estes ademais abandonam esses modelo bastante completo como se não se devesse usar não somente o metro como também a poesia de estilo no drama, enquanto nós, diferentemente, a admitimos no domínio da arte poética e queremos expulsar para a escola dos retores como se fosse esta sua pátria.

Quão outro é Shakespeare! A representação em suas cenas prosaicas é magistral. Ele parece esboçar os traços mais ousados do mundo cotidiano com desígnio tão despreocupado como se tivesse podido vê-los. Mas apesar disso ele atinge por meio (115) do tratamento poético o ápice de sua excelência dramática. Aqui seu estilo é simples, poderoso, grande e nobre. Quem não se acostumaria a algumas severidades se fosse compensado por isso com tantas delicadezas encantadoras? Shakespeare atou tudo de alto e baixo em seu ser; suas qualidades mais estranhas postam-se pacificamente lado a lado: nas suas mais ousadas grandezas ele é ainda simples e modesto, em suas extravagâncias, natural. A solenidade trágica mais elevada nunca se acompanha seus homens como uma glória; não, sempre nos é permitida uma mesma proximidade familiar. Nas comparativamente poucas passagens em que sua poesia sai do verdadeiro diálogo uma imaginação violenta demais, um engenho opulento demais lhe tornavam a externalização dramática total dos seus próprios impossível. Então ele dá mais do que deveria, mas sempre é do tipo de coisa que nós não nos deixaríamos tomar sem pesar.

O privilégio de sentir e apreciar sua versificação pertence menos aos leitores estrangeiros que aos compatriotas do poeta. Também nesse artigo os juízes ingleses lhe fizeram inteira justiça. Seus jâmbicos sem rimas são extremamente variados, mais ou menos regulares, aqui e ali quase sem regra (contudo muito disso se deve à pronúncia alterada, e também muito é de se atribuir a que Shakespeare não cuidava em absoluto da cópia exata de suas peças); mas sempre cheios de expressão e sucintos, sempre de grande beleza e melodiosidade. Nisso ele é o mais antigo, mas até agora insuperado modelo dos ingleses no seu gênero (pois a versificação de Milton com seus períodos irrespiráveis seria o mais altamente inadequada para o teatro). O mesmo já não se deixa dizer de seus versos rimados. Seja porque a arte poética

inglesa mais tarde desenvolveu-se por esse lado, ou porque certos atrativos da língua, como muitos tipos de pintura, estão mais expostos à devastação do tempo que outros, como for, as rimas de Shakespeare ficaram mais envelhecidas, obscuras e estranhas que seus versos sem rima. Nestes, depois dele apenas Milton realmente fez época; a arte de rimar harmonicamente, pelo contrário, na qual os poetas no período da rainha Elisabeth não tinham sido inteiramente infelizes, perdeu-se inteiramente no que se seguiu, foi readquirida na última metade do século dezessete, tratada de muitas maneiras, trazida por Dryden e finalmente por Pope à mais elevada perfeição possível, mas também para sempre acorrentada a uma uniformidade bem-sonante. Para simplificar,(116) não se deve exigir de Shakespeare nesse campo da arte do verso aquilo que a língua inglesa produziria pela primeira vez cem anos mais tarde, mas antes [deve-se] compará-lo um pouco a seu contemporâneo Spencer, o que certamente revela muito em sua vantagem. Pois Spencer é sempre alongado; Shakespeare, ainda que forçado, no entanto sempre breve e sucinto. A rima o levou muito mais a externar algo necessário que a encobrir algo sem sentido. Muitas de suas linhas rimadas são mesmo ainda hoje impecáveis; ricas de sentido com graciosa simplicidade e radiantes sem falso brilho. As canções aqui e ali espalhadas (nomeadamente as do próprio poeta) são o mais das vezes pequenos e doces jogos e inteiramente canto; ouve-se uma melodia vinda delas enquanto se as lê simplesmente.

Uma tradução poética que não obliterasse a forma nenhuma de suas diferenças características e tanto quanto possível conservasse as 'suas' belezas, sem emprestar de ninguém jamais a medida para ela, que também compartilhasse as características desagradáveis de seu estilo, o que nem sempre deve pedir pouco esforço, seria certamente um empreendimento de grandes dificuldades, mas não insuperáveis na nossa língua. Os ingleses no entanto já têm uma imitação poética bem sucedida de uma obra-prima dramática: deveriam estes no serviço ao povo estrangeiro usualmente tão despreocupado dar testemunho de uma amizade mais estreita pelo nosso grande poeta que nós pelo seu? O amor sincero à coisa é naturalmente uma exigência tão essencial para um tal trabalho que sem ele todas as habilidades restantes não podem ajudar em nada. Além disso as trinta e seis peças de Shakespeare devem ser um caminho longo demais para um único percorrê-lo dessa forma. Inicialmente seria suficiente que a tentativa fosse feita com peças individuais.

Ouso afirmar que uma tal tradução poderia ser em certo sentido ainda mais fiel que a mais fiel das prosaicas. Pois descontado que esta tem uma definida dessemelhança com o original que

se estende por sobre o todo, sempre se apresenta aí a oportunidade ou de enfraquecer ou de ter de se permitir em prosa aquilo que só a poesia, e mesmo ela dificilmente, acompanha. Além disso seria permitido agarrar-se muito mais de perto ao poeta em suas abundâncias, suas omissões, suas inflexões e posições ousadas e impressionantes. A lealdade do tradutor às vezes deve ser dura, e ele não deve rejeitar o mais livre uso da nossa língua em todo o seu alcance (um velho direito (117) dos poetas a que os gramáticos também gostam de objetar); mas ela não deve nunca tornar-se pesada. Ele salta de bom grado por sobre uma miudeza rebelde como se devesse recair nela numa circunvolução. Numa palavra, ele compete com seu mestre, mesmo se a língua, devido à sua monossilabidade, que não é muito favorável à beleza da versificação, tem nisso muita parte, e não descansa jamais, senão até se convencer de que alcançou naquilo tudo que era factível. Nem sempre ele poderá dar verso por verso, mas no entanto na maior parte das vezes, e o espaço que ele perde numa passagem, deve procurar ganhar de volta numa outra. Isso é muito importante, pois ele sai da medida num verso, então deve também fazê-lo no seguinte, até que tenha se posto de volta no mesmo passo. Por meio disso as sentenças que uma linha em inglês encerra com uma bela curva, são rasgadas em duas, e o significativo desfecho do verso, sobre o qual tanto se funda sua armadilha harmônica, é alterado. Prova a grande concordância das duas línguas que muitas linhas de Shakespeare, quando se as transpõe literalmente e na ordem correspondente, encaixam-se como que por si próprias na mesma medida; por outro lado não garanto ao tradutor que muitas outras também mesmo as tentativas mais variadas podem conseguir trazer apenas um meio sucesso. Defenda-se ele de uma regularidade rígida demais em seus jâmbicos não rimados; mas eles dificilmente podem ser muito belos. Não é tão fácil como se costuma imaginar atingir nesses metros toda a perfeição em nossa língua de que ela é suscetível, como já se evidencia por possuírmos tão pouco de excelente aí. Nos versos rimados teremos de nos contentar com pouca fidelidade literal. Seu colorido particular é o principal, e ele só pode ser transmitido através da conservação da rima. Talvez aqui vá ser sempre inevitável, quando não se quer deixar coisas demais para trás ou mesmo prolongar um par de versos, usar no lugar do jâmbico de cinco pés o de seis, através do qual as sentenças e descrições perdem pouco mais que suas posições dialógicas autênticas.

De resto é de se afastar cuidadosamente tudo que possa lembrar que se tem diante de si uma cópia. Os jogos de palavras, que não se deixam traduzir ou transpor por semelhança, talvez

devam ficar de fora, mas de tal forma que nenhum lapso se tornasse visível. Ainda assim o tradutor teria de lidar com alusões inteiramente estranhas ou (118) incompreensíveis sem comentário. Ele poderia libertar o texto de obscuridades simplesmente acidentais; mas onde a expressão é confusa pela sua essência o leitor alemão não pode ser poupado do esforço da reflexão. Já Wieland tinha demonstrado claramente porque não se deve querer embelezar Shakespeare em parte alguma, em nenhuma peça. Um retoque muito leve do antigo em palavras e expressões não causaria nenhum dano. Nem todo antigo é envelhecido, e o cerne da linguagem de Lutero ainda é tão alemão quanto muitos novos refinamentos em voga. Embora a linguagem de Shakespeare fosse nova e aplicável na época em que ele escreveu, ela traz a marca dos costumes ainda rudes de então, e na linguagem dos nossos insofisticados antepassados eles se expressavam da mesma maneira. Tais palavras e expressões, cujo fim nosso refinamento contemporâneo mal consegue distinguir, seriam no mínimo de se evitar cuidadosamente. A verdade dramática deve em toda parte ser o primeiro alvo. Em caso de necessidade seria melhor sacrificar-lhe algo do valor poético, que o contrário.

Estas exigências facilmente se deixariam acrescentar de muitas outras; eu só gostaria de prestar um serviço não muito bem-vindo a um admirador de Shakespeare que, como sei, experimentou com algumas peças, na medida em que, através do conceito estabelecido de uma perfeição que talvez quase não possa ser atingida, coloco de antemão seu trabalho abaixo do seu verdadeiro valor. Contudo ele ama tanto o poeta divino que vai se alegrar se meu ciúme despertar-lhe rivalidade para esse empreendimento, que obscurece seus esforços através de um sucesso feliz.

Acréscimo para nova impressão. 1827

As observações acima foram extraídas de um ensaio nas Horas de Schiller, 'Etwas über Wilhelm Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters', no qual, embora sem mencionar meu nome ainda desconhecido, comunicava meu projeto de traduzir Shakespeare por um rodeio. A necessidade de uma tradução em que as formas poéticas do original fossem mantidas não parecia ainda então ser especialmente sentida. Já havia muitos Shakespeare foi traduzido em prosa, primeiro por Wieland e depois mais precisa e completamente por Eschenburg; nessa forma, (119) naturalmente além disso ainda de muitas formas mutilado e desfigurado, foi levado ao palco e mesmo numa aparição tão incompleta o alto gênio tinha

conservado sua força encantatória. Büger também fica na prosa em sua adaptação do *Macbeth*, excetuado os cantos das bruxas: e ainda pouco antes da escritura do meu ensaio Goethe deu no *Wilhelm Meister* indicações de forma alguma leves de que se poderia desejar ver realizado na Alemanha algo além de um *Hamlet* prosaico. Isso não é de se admirar, pois através de doutrina e prática o diálogo versificado parecia estar então quase banido dos nossos palcos. O preconceito de Lessing contra o uso do metro no teatro, - não se pode chamá-lo de nenhuma outra coisa senão preconceito, e certamente um preconceito inteiramente pessoal, pois seus fundamentos valiam apenas para o exemplo falho da tragédia francesa; através da rejeição geral ele em certa medida se vingava pela pena que seu infeliz começo na tragédia em alexandrinos tinha lhe causado; - o preconceito de Lessing tinha portanto deitado raízes muito fundas na Alemanha. Mesmo espíritos tão independentes e destinados à mais livre maestria como Goethe e Schiller não puderam se furtar à influência do gosto da época no início de suas carreiras. Deles isso passava aos escritores de segunda categoria e assim por diante até os amados aprestadores de dramas para uso diário. Daí veio que no esboço de uma obra poética a cujo gênero ele também podia ser apropriado o diálogo prosaico estava pré-estabelecido sem mais e sua adequação para tudo quase não era mais posta em questão. Naturalmente, a forma, como costuma acontecer, reagia sobre o tom da representação. Tudo era calcado o mais possível na realidade habitual, nos costumes pátrios e contemporâneos. Mesmo lá onde a constituição histórica do objeto não o permitia inteiramente, a prosa foi no entanto mantida: no *Bardienten* de Klopstocks, excetuados as canções dos bardos; no *Götz von Berlichingen*; no *Ugolino und Minona* de Gerstenbergs; no *Julius von Tarent*; no *Faust* de Maler Müller; na *Medea* de Klinger; no *Otto von Wittelsbach*, e tantos outros dramas de cavalaria. O propositos da teoria falsa tinha ele mesmo no *Nathan*, recuado, ainda que muito discretamente. Em Goethe o sentimento da necessidade artística solapou o projeto claro e firmemente estabelecido: nas cenas passionais (120) do *Egmont* os jâmbicos se intrometeram, mas ficaram a meio caminho da versificação regular. Afirma-se que a *Iphigenia* fora primeiramente concebida em prosa e consideravelmente mais tarde realizada em verso. Essa mesma reforma (de certo comparativamente ainda mais essencial) o poeta levou a cabo com *Erwin e Claudine*. Só que os jâmbicos não rimados de Goethe, em especial na *Iphigênia* e em *Tasso*, apesar da perfeita delicadeza de expressão e da harmonia agradável, não podem valer como modelos para o uso dramático desses versos. Eles não são suficientemente dialógicos;

falta ali o que se chama em pintura heurté, os períodos se desdobram em ondulações harmônicas por linhas demais. O uso da rima no Fausto, pelo contrário, onde ele ora liga pares de versos bastante curtos à maneira hans-saxônica, ora contrasta jâmbicos de diferentes comprimentos até alexandrinos, alternados variadamente, é a única idéia própria feliz de Goethe, realizada com uma maestria que sempre me coloca num novo espanto. As rimas tornam-se facilmente lugar-comum; aqui, elas podem ser superadas somente no domínio ideal pátrio da linguagem ou no barroco, são sempre novas, significativas e como que o ponto luminoso da representação. Na versificação do Fausto tudo é também imediato e instantâneo, tudo é vida, caráter, alma, espírito e magia.

Schiller acomodou-se pela primeira vez no seu Don Carlos a um tipo de versificação. Mas seu esclarecimento sobre os motivos que o moveram a tanto era tão insatisfatório quanto os próprios jâmbicos, especialmente nas cadências finais e cesuras, lançados frouxa e descuidadamente ou antes levados para longe um do outro.

Os hábitos do poeta atuam como que naturalmente sobre o ator. Eckhof parece ter dominado a recitação dos alexandrinos trágicos com grande perfeição. Na forma alterada do teatro essa arte extinguiu-se com ele. Os atores mais distintos do próximo período, Schöder, Brockmann, e depois Fleck e Iffland, já encontraram a prosa na posse exclusiva dos palcos e portanto nunca puderam esperar algum exercício apropriado para a apresentação de versos para suas memórias e vozes. Engel propagou a doutrina de Lessing, ele a conduziu mais longe na sua mímica, tanto quanto possível, ele a sancionou para o ator e a Engeln a direção do teatro berlinense foi durante longo tempo confiada. Somente um homem de tão grande prestígio e que tivesse (121) o efeito teatral tão inteiramente em seu poder como Schiller podia levar a cabo a reintrodução do verso. A partir daquele, outros tinham então versificado as direções e voltado completamente ao começo em peças planejadas parcialmente em rima, exatamente por isso inutilizáveis. Com efeito, os exercícios preparatórios do teatro de Weimar, sob a direção de Goethe, deveriam vir em sua ajuda. De outra parte os atores se portavam bastante assombrosamente com a coisa: mais ou menos como alguém a quem fosse oferecido um abacaxi pela primeira vez e levasse a fruta desconhecida com sua coroa espinhosa diretamente à boca. Em especial aos nossos jovens heróis e primeiros enamorados pareceu ter sido convencido de que a principal coisa na arte teatral seria estender-se com sua bela pessoa por sobre as tábuas; devia-se contar com sua pessoa; as palavras do papel seriam nisso apenas um

mal necessário com o qual se chegar a termos tão rápido quanto possível. Eles não sabiam em absoluto encontrar nenhuma mediação entre a vívida expressão livre e uma recitação elevada e procuravam então negar inteiramente o odioso metro. Achava-se muito incômodo ter de decorar exatamente, como fora preciso com a prosa insossa anterior. Os papéis eram escritos em prosa somente para que o naturalismo cru da apresentação não fosse perturbado. Iffland, um ator tão excelente nas habilidades características, nunca compreendeu os primeiros elementos da versificação. Foi em vão que se esforçaram por deixar-lhe claro que o deslocamento de algumas palavras, inserir um comovente 'ó céus!' ou algo assim, perturbava a ordem dos versos. Somente uma artista tão genial quanto circunspecta, Friederike Unzelmann, daí por diante Bethmann, recebeu a novidade com entusiasmo. Ela viu nela uma oportunidade de mostrar um novo aspecto de seu talento; sem precisar de um ensino metódico, simplesmente graças a seu delicado sentido para a harmonia e simetria tornou-se uma mestra também na recitação de versos.

Já que há trinta anos tantos dramas versificados, não apenas em jâmbicos brancos, mas também em variadas formas rimadas, são levados em palcos alemães, sem dúvida também a arte da interpretação ganhou nesse aspecto através do exercício e da experiência. No entanto a declamação ainda às vezes se assemelha a uma ladainha; e não será inútil repetir a lembrança de Shakespeare, que mesmo na tormenta das paixões tinha de conservar uma certa moderação e suavidade. (122) A versificação é inegavelmente um meio auxiliar acústico. Nenhuma sílaba das obras-primas da arte dramática deve perder-se. Isso pode ser conseguido sem um esforço desmedido da voz, através de articulação limpa, correta entonação e a observação das pausas apropriadas. Quando nossos atores tiverem se apropriado inteiramente dessa arte cessarão também as freqüentes queixas sobre a construção acusticamente falha dos teatros. Por causa da tendência da nossa língua à dureza a maleabilidade da voz e a suavidade da pronúncia não podem ser suficientemente recomendados. Nossas atrizes possuem essas qualidades mais frequentemente que nossos atores. Já vi representarem papéis principais femininos de Shakespeare, uma Julieta, uma Porcia no Mercador de Veneza tão perfeitamente, também no aspecto da recitação, como dificilmente teria podido esperar naquele tempo em que empreendi a tradução de Shakespeare.

O leitor vai colocar no ponto de vista correto esse apanhado das circunstâncias de época e da história do nosso teatro contido no presente ensaio, que foi escrito doze anos antes da

publicação das minhas preleções sobre a arte dramática. Agora eu naturalmente temo poucas resistências; mas então autoridades muito prestigiosas postavam-se contra mim. Refutar a teoria do diálogo prosaico sempre pode ainda não parecer supérfluo; pois tal como foi ensinada por Diderot, Lessing e Engel e assumida por muitas cabeças distintas, ela poderia também vir à tona mais uma vez. A melhor precaução contra isso é a visão clara de porque e como o drama deve ser versificado.

Se no entanto a visão da representação dramática e a percepção do teatro mudaram tão notavelmente em trinta anos, a familiaridade com as obras de Shakespeare na sua forma autêntica certamente contribuiu muito para isso. Agora deveria ser o tempo de, ao menos em parte, novamente recomendar o uso da prosa. Através da mistura de cenas prosaicas e cenas verdadeiramente mímicas, Shakespeare soube elevar excepcionalmente a parte poética de suas peças; o exemplo do grande mestre não deveria perder-se para nós também quanto a esse aspecto.

Resenha de “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister”, de August-Wilhelm Schlegel¹

- *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister.*

Linha de pensamento e expressão como nas Cartas sobre a poesia; mas a linguagem é mais quente e poderosa, e as passagens são mais ousadas. A propósito da interpretação e julgamento de Shakespeare tão agradavelmente dramatizados nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o autor se lembra de tantos charlatões críticos, que tanto e tão frequentemente pecaram contra Shakespeare, (pois o divino Sófocles é para os poetas modernos o que Aristófanes era para os antigos: a pedra de toque que distingue quem tagarela sobre arte do verdadeiro conhecedor), e com tanta indignação que se acaba atacando a crítica mesma, e chega até a reforçar o preconceito geral de que ela estragaria a fruição. Se contudo a crítica se fundar sobre disposições originárias e leis essenciais do espírito humano, então ela preservará seu valor, tornem-se os críticos, todos e cada um, tão desprezíveis quanto quiserem. A crítica é muito mais que a simples arte da exposição estética a que aqui ela se vê reduzida, embora no sentido mais nobre da expressão, a saber, a arte de apreender e indicar, de forma pura e com aguda determinidade, o grande sentido da obra criadora: pois esse sentido está frequentemente oculto e precisa de um intérprete. Há na obra do grande gênio uma espécie de abissalidade, inteiramente diferente da confusão de artistas fracos e inábeis, que pode conviver com a maior clareza e que, como a abissalidade da natureza, surge simplesmente da inesgotabilidade da própria vida interior. Mas também nesse sentido elevado a arte da exposição estética é apenas uma, e não a mais importante ou incomum (ainda que bastante rara) parte constitutiva do *gênio crítico*, cuja única ocupação é determinar o valor ou desvalor de obras poéticas. Para poder fazer isso, naturalmente que se deve sentir inteiramente todas as belezas delas com amor, ter apreendido seu espírito e empregar corretamente fundamentos válidos. Porém esclarecer os efeitos das obras de arte é coisa de psicólogos, e em absoluto toca ao crítico.

O autor acha os pensamentos de Meister sobre o HAMLET inteiramente acertados, e a propósito da passagem do espectro lembra apenas das pequenas licenças poéticas que um poeta pode tomar com os desígnios de um outro. Ele esqueceu porém a grande licença poética:

¹ Originalmente publicada na revista *Horen*, editada por Schiller, em 1796, aqui traduzida da *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*, vol. 2.

que Goethe em geral suaviza Shakespeare. Goethe se compraz demais no gozo de seu belo e perfeito eu (ao menos segundo o tom dominante no MEISTER) para poder suportar as durezas berrantes, as cruezas chocantes do demasiado sincero Shakespeare sem ter que se esconder. Ele também é poeta demais para revelar inteiramente sua força criadora e com a austeridade fiel de um humilde pesquisador poder explicar as obras de um outro poeta. (Tão estranha é na verdade também a parte menor da tarefa crítica, que segundo o comentário do autor ainda parece a princípio ter algumas semelhanças com a atividade do próprio gênio dramático! Quase gostaríamos de perguntar: quem é mais inábil para julgar poemas que um poeta?) Como essa calma harmoniosa poderia conviver com o desespero sublime, que em tão grande medida é a alma de HAMLET que aquele em que tal sentimento nunca chega ao entusiasmo dificilmente pode compreender o mais notável de todos os dramas modernos? Tal como Goethe escreveu o WERTHER, nele aquela falta é substituída pela juventude, seus pressentimentos melancólicos, suas lágrimas cheias de presságios. Depois ele deixou o destino, demasiado indulgente, só com seu gênio. – Também sobre o que é dito aqui sobre o caráter de Hamlet, sobre o sentido da obra toda e sua semelhança com o FAUSTO de Goethe tenho de desejar mais acuidade e clareza; tão bem-vindas para mim também foram as observações particulares sobre o significado de Fortinbras, e bem adiante sobre a prosa de Hamlet. A semelhança dos dois poemas não vem de forma alguma da semelhança entre os dois heróis, que não podiam ser mais diferentes um do outro. O desejo insaciável de *Fausto*, que imediatamente se transforma em ação, quer como que agarrar o infinito no mundo sensível com as mãos, irrompe ainda mais impetuoso depois daquela curta ilusão e arrasta a si próprio e todas as outras forças magníficas de abismo em abismo consigo. Ao terno *Hamlet* certamente não falta força: senão ele não teria podido esmagar sua majestosa mãe com os punhais de suas palavras, torturar sua amada à loucura com fria deliberação e, quando o humor o tomava, fazer sentir sua enorme superioridade tão impressionantemente; isso para não falar de outros pequenos traços do herói e da independente firmeza e profundidade de todo o seu ser. Ele não age porque seu entendimento, grande mas desgraçadamente direcionado, ata sua força e a torna inerte e *invisível* à primeira vista geral. Ele reúne razão profunda e aguçado entendimento com espírito e engenho; conhece os homens e a humanidade; sabe, sou tentado a dizer, tudo menos aquilo de que precisa mais imediatamente. Ele perdeu o fio com que devia ligar o infinito com o finito e fazer concordar aquilo que deve

ser com o que é; por isso ele fica imóvel, mesmo que queira fazer o que deve, e possa fazer o que quer, e ainda vivo pára de viver. Suas grandes forças estão voltadas uma contra a outra, se inibem reciprocamente e se anulam. – A principal impressão, o coração de ambos os poemas é: que toda realidade não é digna, e que tudo que é digno e divino é vazio e sem ser; não apenas algo como um pensamento ocioso, como uma simples tarefa para o entendimento do pesquisador, como germe de observações tranqüilas, mas ao mesmo tempo a mais profunda e vívida dor que a representação sensível desses pensamentos pode despertar. Essa é a semelhança entre os dois dramas: sua diferença está naquela entre o meio para esse fim, os próprios dois heróis. Hamlet tem, segundo sua natureza, de decair lentamente e de cessar como que por si mesmo: Fausto, ao contrário, tem de se precipitar ruidosamente para o inferno. Isso certamente é mais glorioso, e também mais poético! Mas para comparar a execução à maneira de Klopstock: então, se quiséssemos estimar em cem a força e a arte com que o HAMLET foi completado, não poderíamos fixar em mais de sete aquela que concebeu o FAUSTO.

A tradução de Wilhelm era, a julgar por alguns trechos, *prosaica*. Isso dá oportunidade, após uma rápida inspeção das traduções alemães de Shakespeare até o presente, e de seus efeitos, de fazer sentir a necessidade de uma nova tradução *métrica*. “Pode-se crer audaciosamente que ele, depois dos ingleses, não pertence a nenhum outro povo tão caracteristicamente quanto aos alemães, pois não é por nenhum outro tão lido, no original e em cópias, tão profundamente estudado, tão ternamente amado e admirado com tanta compreensão. E isso não é em absoluto uma moda passageira; não é que nós tenhamos nos acostumado mais uma vez a essa forma de poesia dramática, como sempre estamos prontos e inclinados a nos adequar a modos de pensar e costumes estrangeiros. Não, ele não nos é estranho. Nós não precisamos dar nenhum passo para fora do nosso caráter para podermos chamá-lo de ‘inteiramente nosso’.² O que ele se permite aqui e ali encontra tolerância entre nós o mais facilmente, porque não nos é natural uma certa timidez afetada se nos deixamos falar sobre isso; as dissipações de sua fantasia e sentimento (há outras iguais) são exatamente as que nós mesmos mostramos mais frequentemente, e suas virtudes características as que dentre todas um nobre alemão considera mais.³ Em tudo que fluiu de sua alma, vive e fala

² Friedrich deixa de fora uma sentença aqui.

³ E outra aqui.

uma ingenuidade ancestral, pureza viril, grandeza modesta, sagrada e indissociável inocência, suavidade divina.” – Esse “depois dos ingleses” é muito pouco: pois ainda que os ingleses realmente não devam ser incapazes de entender Shakespeare e admirá-lo com compreensão, os alemães são indisputavelmente incomparavelmente mais aptos para tanto. E apenas os alemães podem *aproveitá-lo*, por causa da universalidade do gosto e de todas as características pelas quais eu gostaria de chamá-los de um *povo crítico*; se eles apenas pudessem ousar decidir sobre seu valor.

“Se Shakespeare pode e deve ser traduzido apenas em prosa, então isso certamente deve ser mais ou menos resolvido com os esforços atuais. Acontece que ele é um poeta também no sentido que se liga a esse nome pelo uso dos metros poéticos. Se pelo menos fosse possível reproduzi-lo fiel e igualmente poeticamente, seguir passo após passo a letra do sentido e no entanto apanhar uma parte das incontáveis, indescritíveis belezas que não estão na letra, que flutuam por sobre ela como uma respiração espiritual! Vale uma tentativa. A plasticidade é o traço mais distintivo da nossa língua e ela já realizou nesse campo muito em que outras línguas fracassaram ou foram menos bem sucedidas. Não se deve desesperar de nada.” – Sobre as traduções prosaicas de Shakespeare vale especialmente aquilo que *Lessing* diz de todas as traduções prosaicas de poetas ingleses: “Que o uso dos *tropos* e figuras mais ousados sem ligação com uma arranjo cadenciado de palavras faz pensar em bêbados que dançam sem música.” “A poesia do estilo (diz nosso autor)⁴ não pode de modo algum suportar o movimento sem uma relação ordenadora. O ritmo recorrente é o pulso de sua vida. Somente através disso, que a linguagem deixa-se colocar nessas correntes sensíveis e sabe carregá-las de bom grado, ela adquire os mais nobres privilégios, a liberdade interna superior a qualquer outra obrigação terrena. Se o metro não vingar no drama, ele deve certamente acabar na prosa mais simples; pois de outra forma uma assim chamada prosa poética surgirá, e prosa poética não é apenas sobretudo muito não-poética, mas também no mais alto grau completamente não-dialógica. Ela perdeu a facilidade natural da prosa, sem ter ganho em compensação a facilidade artística da poesia e se fica apenas carregada por seus ornamentos, não realmente mais bela. Sem asas para elevar-se audaciosamente no vento e presunçosa demais para o caminhar habitual das crianças humanas, ela avança por sobre o chão pesada e

⁴ Sentença omitida aqui.

desajeitadamente, como o pássaro avestruz, entre vôo e corrida.” – O autor defende com os argumentos mais convincentes o uso do metro no drama em geral, mesmo de acordo com os princípios daquela poesia que não é apenas a imitação característica da realidade interessante, e em especial a mistura de poesia e prosa no diálogo de Shakespeare. Oportunamente, ele traz à baila uma teoria do diálogo poético que contém muitas novas verdades e à qual não haverá muito que acrescentar enquanto se contemplar a poesia a partir desse ponto de vista. – Se, por outro lado, se a vê como uma bela arte, como o meio necessário para cumprir o imperativo incondicionado da beleza, então a necessidade do metro e seu uso generalizado pertencem às poucas verdades sobre as quais não resta mais nenhuma dúvida na própria ciência, não importa quão incipiente seja nas cabeças de raciocinadores particulares. Como a beleza era o verdadeiro objetivo e lei da poesia antiga, eu gostaria de que o autor não nos tivesse dado motivo para suspeitar que ele sustenta que o uso generalizado do metro pelos antigos não é uma característica essencial da arte clássica, mas antes acaso e artifício. Aqui tenho de censurar mais um erro: “O prestígio dos antigos não deve valer mais que as razões que eles mesmos davam para este ou aquele procedimento.” Se isso é verdade, então o prestígio dos antigos não pode valer mais nada: pois o que é mais sabido do que o fato de que os antigos não poetizavam segundo princípios científicos e que não se preocupavam com as opiniões dos filósofos? Que suas tentativas teóricas na filosofia da arte nunca os aproximaram nem de longe da cientificidade? Os antigos poetas em certo sentido faziam tudo por necessidade e nada por escolha. – Junto à multidão comum o prestígio dos antigos não é senão um preconceito cego em favor da origem sagrada, que com direito se repudia totalmente. Mas não é possível pensar que um metódico pesquisador da antiguidade (como se houvesse alguém assim), porque muito frequentemente visse o que a natureza ensinou as antigos poetas em maravilhosa concordância com as leis da arte da razão pura, porque enxergasse que as razões dessa concordância eram possíveis e reais, também a pressupusesse onde ela não é igualmente clara? Que ele ao menos não se apressasse em explicar uma característica universal dos clássicos como um anormalidade meramente acidental, especialmente se ela dissesse respeito a um objeto sobre o qual as opiniões dos pensadores ainda não houvessem se desenvolvido até a ciência (o que quer dizer muito)?

Algumas observações sobre as dificuldades, leis e liberdades de uma projetada tradução de Shakespeare segundo esses princípios fundamentais constituem o fecho.

Sobre o *Meister* de Goethe¹

1 Sem arrogância e sem barulho, tal como silenciosamente se desdobra a formação de um espírito empenhado, e tal como o mundo em devir suavemente vem de seu interior à tona, começa a clara história. O que se passa e é dito aqui não é extraordinário, e as figuras que primeiro se apresentam não são grandes nem admiráveis: uma velha astuta, que sempre pesa as vantagens e se faz porta-voz do amante mais rico; uma jovem, que só pode se livrar das armadilhas da perigosa conselheira para se entregar ardentemente ao amado; um jovem puro, que consagra o belo fogo de seu primeiro amor a uma atriz². Tudo, porém, está ali presente diante de nossos olhos, nos atrai e interpela. Os contornos são genéricos e leves, mas precisos, nítidos e seguros. O menor traço é significativo, cada linha é um leve aceno, e tudo é destacado por meio de claros e vívidos contrastes. Aqui não há nada que poderia inflamar as paixões ou de imediato compelir violentamente o interesse. Mas os quadros em movimento fixam-se como por si mesmos no ânimo, que estava mesmo alegremente disposto a um prazer tranqüilo. Assim também uma paisagem de encanto simples e discreto, à qual uma iluminação estranhamente bela ou uma disposição maravilhosa da nossa sensibilidade emprestam uma momentânea aparência de novidade e singularidade, perdura estranhamente clara e indelével na memória. O espírito se sente por toda parte gentilmente tocado pela alegre narrativa, suave e variadamente instigado³. Embora não os conheça bem, ele no entanto já toma esses homens como conhecidos, antes mesmo de saber ao certo, ou de poder se perguntar, como veio a conhecê-los. Acontece com ele o mesmo que com a

[M19] Comentário: Faltou um "heftig".

[Ni20] Comentário: Não achei.

[Ni21] Comentário: não sei se melhorou

¹ A resenha foi publicada pela primeira vez em 1798 na segunda edição do primeiro número da *Athenaeum*. Reeditado no primeiro volume de *Charakteristiken und Kritiken* (textos críticos de August-Wilhelm e Friedrich Schlegel) e republicada com modificações em *Friedrich Schlegels Sämtliche Werke*, tomo X, Viena, 1825, pp. 123-152. Fonte *standard*, da qual se traduziu: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1975).

O romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de J. W. Goethe foi publicado originalmente em quatro volumes (Berlin: Unger 1795-1796); cada qual continha dois da edição atual. A única edição brasileira é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, editora Ensaio, 1996, à qual todas as notas sobre o romance se referem.

² Respectivamente, Bárbara, Mariane e o próprio Wilhelm Meister.

³ Na *Conversa sobre a poesia*, na "Carta sobre o romance", Antonio diz: "Se viesse à luz o que sugeri como exemplo, eu me animaria a tentar uma teoria do romance, que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma visão espiritual do objeto, de todo o coração serena e alegre; pois é em serena alegria que convém contemplar o importante jogo de imagens divinas." In *Conversa sobre a poesia*, tradução de Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994, p.68

companhia teatral em sua divertido passeio de barco com o estranho. Ele acredita já tê-los visto porque parecem homens, e não Beltrano ou Sicrano. Essa aparência, eles não a devem à sua natureza ou formação: pois apenas em um ou outro estas se aproximam, de maneiras e em graus diferentes, da universalidade. O modo de representação é aquilo através do que mesmo o mais limitado parece ser ao mesmo tempo um ente inteira e propriamente subsistente por si e, ainda assim, apenas uma outra faceta, uma nova mutação da natureza humana universal e uma sob todas as mudanças, uma pequena parte do mundo infinito⁵. O grande reside justamente nisso: nele todo homem cultivado crê reencontrar apenas a si mesmo quando na verdade é elevado muito acima de si mesmo; o que simplesmente é como deveria ser, e no entanto muito mais do que se poderia exigir⁶.

[M22] Comentário: O adjetivo é "lustig". Diferente de "heiter", que apareceu há pouco e vai ocorrer de novo a seguir. Wasserfahrt, neste caso, não é "passeio de barco"?

[Ni23] Comentário: É passeio de barco, só que no livro a coisa inclui um passeio nas margens

[M24] Comentário: Tentar locuções no singular.

2 Com sorriso benevolente o leitor acompanha alegre as lembranças sentimentais de Wilhelm do teatro de marionetes, que fazia o menino curioso mais feliz que todas as outras guloseimas, como se ele sugasse cada espetáculo e imagens de todo tipo, tais como se apresentavam a ele, com a mesma sede pura com que o recém-nascido recebe o doce alimento do peito da mãe carinhosa⁷. Sua crença torna-lhe importantes, e mesmo sagradas, as inocentes histórias infantis daquele tempo em que ele sempre ansiava por ver tudo que lhe era novo e também por tentar ou se empenhar para igualar ou imitar o que tinha visto; seu amor as pinta com as cores mais atraentes e sua esperança lhes empresta o significado mais lisonjeiro. Essas mesmas belas qualidades formam a trama de seu pensamento favorito, elevar, esclarecer e enobrecer os homens a partir o palco, e tornar-se o criador de uma nova e mais bela época do teatro pátrio, pelo qual sua inclinação infantil, aumentada pela virtude e duplicada pelo amor, arde, elevando-se em claras labaredas. Se nossa simpatia por esses sentimentos e desejos não pode ser inteiramente despreocupada, por outro lado não é menos cativante e prazeroso como Wilhelm, numa pequena viagem na qual os pais o mandam para

[M25] Comentário: É num sentido metafórico?

[Ni26] Comentário: Guttmütig parece assinalar que elas revbelavam uma boa índole, por isso eu tinha posto amáveis. Inocentes está no francês. ?

[M27] Comentário: Väter = ältere Männer. Os mais velhos, mais "ajuizados" etc.

[Ni28] Comentário: No caso são mesmo dois pais, o dele e o de Werner.

⁴ Livro II, caps. 9 e 10, a impressão de familiaridade é descrita nas pp. 118 e 119. Ver também a nota 3.

⁵ Marcus diz, no final de sua contribuição à conversa sobre a poesia: "Nele [no *Meister*], três qualidades parecem -me as maiores e mais admiráveis. Em primeiro lugar, a individualidade, que irrompe em diferentes raios e é partilhada entre muitos personagens. Depois, o espírito da Antiguidade, que se reconhece em toda parte sob os envoltórios modernos, quando estes são examinados mais de perto. Esta grande combinação inaugura uma perspectiva inteiramente nova e ilimitada daquela que parece ser a mais alta tarefa de toda arte poética – a harmonia do clássico e do romântico."

⁶ Compare-se com o fragmento L127: "É indelicado se espantar quando algo é belo ou grande; como se pudesse ser de outra maneira.", in *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997.

⁷ Sobre o teatro de marionetes, livro I, caps. 2a 6. Sobre a relação entre as marionetes, as guloseimas e a despena, ver o cap. 5.

uma primeira prova, uma aventura do tipo que começa séria e se desenvolve comicamente, na qual ele vê o reflexo de seu próprio empreendimento, naturalmente não retratado da maneira mais vantajosa, sem que isso possa fazê-lo trair seu entusiasmo⁸. Enquanto isso, imperceptivelmente a narração tornou-se mais viva e mais apaixonada; na noite quente na qual Wilhelm se imagina tão perto de uma união eterna com sua Mariane, ele erra amorosamente em torno da casa dela, cresce seu ardente desejo, que parece perder-se em si mesmo, aliviar-se e saciar-se no gozo de suas próprias palavras⁹, expande-se ao máximo, até que o ardor se extingue subitamente pela triste certeza e da carta vil de Norberg¹⁰, e de um golpe todo belo mundo de pensamento do jovem amoroso é aniquilado.

3 Com essa dissonância tão dura termina o primeiro livro, cujo final se assemelha a uma música espiritual na qual as mais diversas vozes alternam-se rápida e violentamente, como outras tantas ressonâncias convidativas do novo mundo cujas maravilhas devem se abrir diante de nós; e o golpe cortante tempera saudavelmente o nervoso **suspense**, a princípio menor, depois maior do que se esperava, com um toque de impaciência, sem no entanto perturbar o mais calmo gozo do presente ou remover os traços mais finos da estrutura **secundária**, nem os mais sutis acenos da **percepção**, que quer compreender cada olhar, cada expressão do espírito do poeta visível através da obra.

[Ni29] Comentário: Gereitze Spannung. Não sei, gereitze aparece como nervoso e agressivo, irritável, irascível...

[Ni30] Comentário: O problema é Nebeausbildung, que eu entendi como aquela parte da história destinada a preparar eventos posteriores.

[Ni31] Comentário: Wahrnehmung?

4 Para que no entanto o sentimento não se venha simplesmente a se exaurir num infinito vazio, mas antes também o olho possa calcular sensivelmente a distância de acordo com um grande ponto de vista e possa em alguma medida circunscrever a vasta perspectiva, lá está o estranho, que com tanto direito se chama o estranho¹¹. Sozinho e inapreensível, como uma aparição vinda de um outro mundo mais nobre, que deve ser tão diferente da realidade ao redor de Wilhelm quanto da possibilidade com que este sonha para si, ele atua como medida para a altura à qual a obra ainda deve subir; uma altura na qual talvez a arte se torne uma ciência e a vida uma arte¹².

⁸ Os pais são o velho Meister e seu sócio, pai de Werner: livro I, cap. 11, pp. 38-41; a aventura é a ocasião em que Wilhelm conhece os Melina: livro I, caps. 13 e 14, pp. 43-52.

⁹ Carta de Wilhelm a Mariane, livro I, cap. 16.

¹⁰ No fim do livro I, cap. 17, p. 68,

¹¹ Livro I, cap. 17, pp. 62-66.

¹² Cf. fragmentos L16: "Gênio não é certamente questão de arbítrio, mas de liberdade, como chiste, amor e crença, que um dia terão de se tornar artes e ciências. Deve-se exigir gênio de todo mundo, mas sem contar com ele. Um kantiano chamaria isso de imperativo categórico da genialidade"; e L115: "Toda a história da poesia

5 O entendimento maduro desse homem culto está separado como que por um grande abismo da imaginação florescente do jovem enamorado. Mas também da serenata de Wilhelm¹³ à carta de Norberg a passagem não é suave, e o contraste entre sua poesia e o ambiente prosaico e até vil de Mariane é bastante forte. Como parte preparatória da obra toda, o primeiro livro é uma série de posições cambiantes e oposições pitorescas nos quais o caráter de Wilhelm é mostrado por outro lado notável, numa nova e mais clara luz, e os pequenos episódios e capítulos distintos formam cada um por si mais ou menos um todo pitoresco. Ele logo ganha também toda a benevolência do leitor, a quem recita, como a si mesmo, onde quer que vá ou esteja, as mais sublimes convicções numa pletora de palavras magníficas. Quase todo o seu ser e agir consistem em esforçar-se, querer e sentir, e embora prevejamos que ele não agirá como homem senão tarde ou nunca, sua maleabilidade ilimitada promete que homens e mulheres farão de sua educação uma ocupação e um prazer, e através disso, talvez sem querer ou saber, estimulem multiplamente a suave e multifacetada receptividade que dá a seu espírito uma magia tão alta e o pressentimento nele do mundo todo se desdobre numa bela forma. Ele deve poder aprender por toda parte e também não lhe faltarão tentações probatórias. Se o bom destino ou um amigo experiente com uma visão larga lhe forem favoráveis assistindo-o e dirigindo-o por meio de avisos e promessas até o alvo, então seus anos de aprendizado devem terminar bem.

6 O segundo livro começa repetindo musicalmente os resultados do primeiro de forma a ao mesmo tempo condensá-los em poucos pontos e levá-los o mais longe possível. Primeiramente, com uma **cuidadosa** generalidade de representação, assistiremos à lenta mas completa aniquilação da poesia dos sonhos infantis de Wilhelm e de seu primeiro amor. Então o espírito, que afundou com Wilhelm nessa profundidade, e que com ele ficou igualmente inativo, é de novo reanimado e poderosamente despertado para arrancar-se do vazio através da mais apaixonada lembrança de Mariane e do mais entusiasmado elogio da poesia, feito pelo jovem, o qual pela sua beleza prova a realidade de seus primeiros sonhos

[M32] Comentário: Schonen d.

[Ni33] Comentário: O sentido, se eu entendo, é que esse modo de representação poupa o personagem de parecer miserável. Mas acho que não achei uma boa palavra

moderna é um comentário contínuo ao breve texto da filosofia: toda arte deve ser tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas”.

¹³ Livro I, cap. 17, pp. 66 e 67.

poéticos e nos transporta para o passado cheio de pressentimento dos velhos heróis e do mundo poético ainda inocente¹⁴.

7 Segue-se então sua entrada no mundo, nem comedida nem tempestuosa, mas antes leve e suave como o livre deambular de alguém que, dividido entre o abatimento e a expectativa, oscila entre memórias dolorosamente doces e desejos ainda mais cheios de pressentimento. Uma nova cena se abre, e um novo mundo se descortina atraente diante de nós. Aqui tudo é peculiar, significativo, maravilhoso e cercado de misteriosa magia. Os eventos e os personagens se movem mais rápido, e cada capítulo é como um novo ato. Também aqueles eventos que não são genuinamente inabituais fazem uma aparição surpreendente. Mas eles são apenas o elemento dos personagens, nos quais o espírito dessa parte do sistema todo se revela mais claramente. Neles também se exterioriza aquele presente fresco, aquele oscilar mágico entre o que está adiante e o que ficou para trás.

[M34] Comentário: Frisch no sentido de "novo".

[Ni35] Comentário: Não é esquisito dizer presente novo? E essa solução de vorwärts e rückwärts?

Philine é o símbolo desencaminhador da sensualidade mais leviana; também o inquieto Laertes vive para o momento¹⁵; e para que a divertida sociedade esteja completa, o louro Friedrich representa a saudável e vigorosa insolência¹⁶. Tudo que a memória e o abatimento e o remorso têm de tocante respira e ressoa no velho como vindo de uma profundidade desconhecida e sem fundo e nos toma com uma melancolia selvagem¹⁷. A criança sagrada provoca um tremor ainda mais doce e também um belo estremecimento, e com sua aparição a mola mais secreta dessa obra singular parece de repente se soltar. De quando em quando assoma a imagem de Mariane como um sonho significativo¹⁸; o singular estranho aparece de repente e desaparece, rápido com um raio¹⁹. Também os Melinas voltam, mas transformados, a saber, inteiros em sua forma natural²⁰. A vaidade pesadona da simuladora contrasta bastante encantadoramente com a leviandade da graciosa pecadora. Sobre tudo a leitura da peça de cavalaria²¹ nos dá uma profunda visão como que de um mundo cômico no plano de fundo, atrás das cortinas da magia teatral. O engraçado e o cativante, o misterioso e o atraente são maravilhosamente entretecidos no final, e as vozes em luta ressoam

¹⁴ Livro II, cap. 2, pp. 77-84.

¹⁵ Wilhelm os conhece, como a Mignon, no livro II, cap. 4.

¹⁶ Friedrich aparece no livro II, cap. 12, p. 129 e se envolve numa briga no livro II, cap. 14, pp. 133-135.

¹⁷ O velho aparece no livro II, cap. 11, especialmente pp. 122, 123 e 126.

¹⁸ Relato sobre Mariane: livro II, cap. 7; sonho: livro II, cap. 9.

¹⁹ Na excursão, já citada na nota 2.

²⁰ Livro II, cap. 5, pp. 104 e 105.

²¹ Livro II, cap. 11, p. 120.

estridentemente juntas. Essa harmonia de dissonâncias é ainda mais bela que a música com que o primeiro livro termina; ela é mais deliciosa e no entanto mais dilacerante, ela domina mais e no entanto nos deixa mais pensativos.

8 É belo e necessário entregar-se inteiramente à impressão de um poema, deixar o artista fazer conosco o que quiser e apenas em detalhes confirmar o sentimento por meio da reflexão e elevá-lo ao pensamento e, onde ele puder ainda duvidar e lutar, decidir e completar. Isso é o primeiro e mais importante. Mas não é menos necessário poder abstrair de todo detalhe, apanhar indeterminadamente o geral, passar os olhos por uma **[parte]** e apreender o todo, investigar mesmo o mais escondido e ligar o mais remoto. Temos que nos elevar acima de nosso próprio **[amor]**²² e poder anular em pensamento o que veneramos: senão nos falta, sejam quais forem nossas outras habilidades, o sentido para o universo. Por que não se deveria aspirar o aroma de uma flor e daí contemplar ainda a infinita inervação de uma única folha e poder perder-se inteiramente nessa contemplação? Para o homem que é inteiramente homem, e assim sente e pensa, não apenas o brilhante véu exterior, a vestimenta colorida da bela terra, é interessante: ele também gosta de examinar como as camadas repousam umas sobre as outras no interior e de que tipo de mineral são compostas; ele gostaria de cavar cada vez mais fundo, até o ponto central se possível, e gostaria de saber como o todo é construído. Assim nós bem gostamos de nos arrancar à magia do poeta, depois de nos deixar de boa vontade cativar por ele, sobretudo gostamos de espiar o que ele quis afastar do nosso olhar ou ainda não quis mostrar de pronto e que mais faz dele um artista: os desígnios secretos que ele segue silenciosamente e que nós, em se tratando do gênio, cujo instinto tornou-se arbítrio, jamais podemos imaginar quantos são²³. O impulso inato da obra inteiramente organizada e organizadora, de se formar num todo, exterioriza-se nas maiores partes bem como nas menores. Nenhuma pausa é ocasional e desprovida de significação; e aqui, onde tudo é igualmente meio e fim, não será incorreto considerar a primeira parte, sem prejuízo de sua relação com o todo, uma obra por si. Se olharmos para os assuntos preferidos de todas as conversas e de todos os desenvolvimentos ocasionais, e para as relações para as quais se inclinam todos os eventos, homens e suas circunstâncias:

[Ni36] Comentário: Não sei se *überschauen* quer dizer olhar algo rapidamente, passar os olhos, ou se quer dizer ignorar de fato.

[Ni37] Comentário: amor-próprio: *die Eigenliebe*. aqui "*unsre eine Liebe*". Muito bom. Vale como nota.

[Ni38] Comentário: O sentido é "jamais" chegaremos sequer a imaginar seu verdadeiro número. "O impulso inat o..." inicia um outro parágrafo. Dá assim?

²² "Wir müssen uns über unsre eigne Liebe erheben". Não se trata do amor-próprio (*Eigenliebe*).

²³ Ver fragmento L23: "Em todo bom poema, tudo tem de ser criação e tudo tem de ser instinto. Com isso, se torna ideal."

então fica evidente que tudo gira em torno do espetáculo, da encenação, da arte e da poesia. Tanto era o desígnio do poeta elaborar uma doutrina poética não incompleta, ou melhor, apresentá-la em exemplos e imagens vivos, que ele pode desencaminhá-lo até mesmo a autênticos episódios, como a comédia dos operários²⁴ ou a apresentação dos mineiros²⁵. Poder-se-ia mesmo achar uma ordem sistemática na apresentação dessa física poética da poesia; não justamente a estrutura morta de uma construção teórica, mas a **(hierarquia)** viva de toda história da natureza e doutrina da formação. Assim como Wilhelm, nessa primeira fase dos seus anos de aprendizado, se ocupa com os primeiros e mais rudimentares princípios da arte de viver: assim são também apresentadas aqui as idéias mais simples sobre a bela arte, os fatos primordiais e as mais cruas experiências, numa palavra, os elementos da poesia: o teatro de marionetes²⁶, essa infância do instinto poético comum, tal como é próprio a todo homem sensível, mesmo sem talento especial; observações sobre como o estudante deve fazer experiências e julgá-las e sobre as impressões provocadas pelo mineiro e pelos acrobatas; o poema sobre a época de ouro da poesia juvenil, as artes dos saltimbancos²⁷, a comédia improvisada no passeio de barco. Mas não somente à representação dos atores e coisas do mesmo gênero limita-se essa história natural do belo; nas canções românticas de Mignon²⁸ e do velho²⁹ a poesia se revela também como a língua e a música naturais das belas almas. Com esse desígnio, o mundo do espetáculo tinha de tornar-se o meio e o fundamento do todo, porque justamente essa arte não é apenas a de mais aspectos, mas também a mais sociável de todas as artes, e porque poesia e vida, época e mundo se tocam nela da melhor maneira, ao passo que a oficina solitária do artista plástico oferece menos matéria, e os poetas vivem como poetas apenas em seus interiores e já não formam mais uma corporação artística separada.

[M39] Comentário:
Stufenleiter: referência à "scala naturae" goethiana. Por isso, a seguir, Naturgeschichte é história natural. Abaixo você traduz corretamente "história natural do belo". Schlegel entendia do riscado.

[Ni40] Comentário: A tradução pode ficar assim? Posso por uma nota? (dizendo que você me ensinou isso?)

9 Embora com isso também possa parecer como se o todo fosse uma filosofia histórica da arte, tanto quanto uma obra de arte ou poesia, e como se tudo o que o poeta executou com tanto amor, como se fosse seu fim último, fosse no fim ainda apenas meio, ainda assim tudo é poesia, pura e alta poesia. Tudo é pensado e dito como por alguém que fosse ao

²⁴ Livro II, cap 3, pp. 84-88.

²⁵ Livro II, cap. 4, p. 92.

²⁶ Livro I, cap. 2, pp. 12 e 13; também caps. 3 a 6.

²⁷ Livro II, cap. 4, pp. 93-95.

²⁸ Livro II, cap. 13, pp. 131 e 132.

²⁹ Livro II, cap. 11, pp. 124 e 125.L

mesmo tempo um poeta divino e artista acabado, e mesmo o mais fino traço da estrutura secundária parece existir por si e gozar de uma existência própria autônoma. Até mesmo contra as leis de uma verossimilhança inautêntica e **apequenada**. O que falta aos elogios do comércio e da arte poética de Werner e Wilhelm senão o metro para serem reconhecidas por qualquer um como poesia sublime? Por toda parte são-nos oferecidos frutos dourados em salvas de prata. Essa maravilhosa prosa é prosa e, ainda assim, poesia. Sua abundância é graciosa, sua simplicidade, significativa e significativa, e sua alta e terna conformação não tem nenhum rigor obstinado. Assim como as linhas fundamentais desse estilo são no todo tomadas à linguagem cultivada da vida em sociedade, ele também se compraz em peculiares alegorias, que se empenham por figurar em forma semelhante ao mais elevado e delicado uma **curiosidade específica** desta ou daquela ocupação econômica, e, aliás, daquelas que parecem o mais afastadas dos lugares comuns públicos da poesia.

[Ni41] Comentário: Kleinlich en unechten Wahrscheinlichkeit

[Ni42] Comentário: Engentümliche Merkwürdigkeit

10 Não nos deixamos enganar portanto pelo fato de que o próprio poeta trata as personagens e eventos tão leve e humorosamente, **de que** quase nunca menciona o herói sem ironia e de **que** do alto do seu espírito parece mesmo sorrir com desdém para sua obra-prima, como se ela não fosse para ele da mais sagrada seriedade³⁰. Deve-se ligá-la somente aos conceitos mais altos e não tomá-la simplesmente como se costuma, do ponto de vista da vida em sociedade: como um romance em que as personagens e eventos são o fim último. Pois julgar esse livro simplesmente novo e único, que só se pode aprender a entender a partir dele mesmo, segundo um conceito de gênero originado e composto a partir do hábito e de crenças, de experiências casuais e exigências arbitrárias é como se uma criança quisesse apanhar a lua e as estrelas com a mão e guardá-las na sua caixinha³¹.

[M43] Comentário: Seria preciso repetir um "de que".

[Ni44] Comentário: Assim?

11 Da mesma forma o sentimento se revolta contra um juízo artístico escolarmente **regrado** sobre o organismo divino. Quem gostaria de resenhar como todas as formalidades e cerimoniosidade costumeiras um banquete da mais fina e requintada espirituosidade? Uma tal resenha do "Meister" sempre faria lembrar o jovem que vai passear com os livros debaixo do braço no bosque e que Philine afasta com o cuco³².

[Ni45] Comentário: schulger echte.?

³⁰ As últimas palavras do coro no funeral de Mignon são: "Marchai, marchai de volta à vida! Levai convosco a seriedade sagrada, pois só a seriedade, a sagrada, transforma a vida em eternidade." Livro VIII, cap. 9, p. 571.

³¹ L60: "Em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos."

³² Livro II, cap. 4, pp.97e 98.

12 Talvez se deva ao mesmo tempo julgá-lo e não julgá-lo, o que não parece ser uma tarefa fácil. Afortunadamente, este é justo um daqueles livros que se julgam a si mesmos, poupando assim o crítico³³ de qualquer esforço. Ele não apenas se julga a si próprio, como também se apresenta a si próprio. Uma simples apresentação da impressão, embora não fosse uma das piores obras do gênero descritivo, além de ser supérflua, teria de estar necessariamente em desvantagem não apenas em relação ao poeta, mas até mesmo ao pensamento do leitor que tivesse o sentido para o mais alto, que pode venerar e, mesmo sem arte nem ciência, sabe o que deve venerar, a quem a justiça atinge como um raio.

13 Esse romance frustra, tão frequentemente quanto satisfaz, a costumeira expectativa de unidade e conexão. Quem no entanto tem autêntico instinto sistemático, sentido para o universo, aquele pressentimento do mundo todo que torna Wilhelm tão interessante, sente igualmente por toda parte a personalidade e viva individualidade da obra e, quanto mais fundo investiga, descobre nela tanto mais afinidades e relações internas, tanto mais conexões espirituais. Se há algum livro com um gênio, é esse. Se tal gênio tivesse podido caracterizar-se também no todo como nos detalhes, ninguém mais poderia dizer o que a obra realmente é ou como se deveria tomá-la. Aqui resta ainda uma pequena complementação possível, e alguns esclarecimentos podem não parecer inúteis ou supérfluos, pois, apesar daquele sentimento, o começo e o fim da obra são considerados quase geralmente **peculiares** e insatisfatórios e, no meio, acha-se isso e aquilo supérfluo e desconexo, e mesmo quem sabe distinguir e prezar o divino do arbítrio cultivado sente na primeira e na última leitura algo isolado, como se à mais bela e íntima concordância e unidade faltasse justamente **apenas** a última laçada do pensamento e do sentimento. Em muitas coisas, muitos, a quem não se pode negar o sentido, não conseguirão se encontrar por muito tempo: pois em naturezas progressivas conceito e sentido se expandem, afiam e formam reciprocamente³⁴.

[Ni46] Comentário: Aqui parece que tem de ser "estranhos" ou "esquisitos", o que é na verdade bem estranho

[M47] Comentário: Faltou "eben".

14 O caráter diferenciado das partes individuais deve poder lançar muita luz sobre a organização da obra. No entanto observação e análise, para progredir regradamente das partes para o todo, não devem se perder no infinitamente pequeno. Elas devem antes deixar-

³³ Kunstrichter: juiz de arte.

³⁴ L20: "Um escrito clássico jamais tem de poder ser totalmente entendido. Aqueles que são cultos e se cultivam têm, no entanto, de querer aprender sempre mais com ele."

se ficar naquelas grandes partes, como se fossem partes absolutamente simples, cuja autonomia se comprova pela livre manipulação, conformação e transformação daquilo que elas recebem das precedentes, e cuja similaridade não-intencional e unidade de origem o poeta mesmo reconheceu através do esforço intencional de arredondá-las num todo perfeito por meio dos recursos mais diversos, embora sempre poéticos. Por meio daquela progressão é assegurada e afirmada a conexão entre as partes, por meio daquela (delimitação), a diversidade das partes singulares; e assim cada parte necessária do romance único e indivisível forma um sistema por si. Os meios do encadeamento e da progressão são por toda parte mais ou menos os mesmos. Assim como o estranho e Mignon no primeiro livro, no segundo Jarno e a aparição da amazona³⁵ atraem nossa expectativa e interesse para a distância ainda obscura e apontam para uma elevação ainda invisível da formação; também aqui, abre-se com cada livro uma nova cena e um novo mundo; também aqui as velhas personagens retornam rejuvenescidas; também aqui cada livro contém o germe do vindouro e assimila com viva força ao seu ser particular o produto puro do precedente; e o terceiro livro, que se distingue pelo colorido mais fresco e alegre, recebe, pela partida de Mignon e o primeiro beijo de Wilhelm e da condessa³⁶, uma bela moldura como da suprema floração da força da juventude ainda em germe e já madura. Onde há uma tal infinitude à qual dar atenção, seria inoportuno querer dar atenção àquilo que já estava lá, ou que sempre retorna, com pequenas modificações, numa forma semelhante. Apenas o que é inteiramente novo e peculiar requer elucidações, que contudo de forma alguma devem tornar tudo inteiramente claro e lúcido: antes, elas merecem ser chamadas de excelentes se aquele parecerem inteiramente conhecidas para aquele que entende completamente o Meister e tão gerais e vazias quanto o que buscam explicar para aquele que não entende nada; pelo contrário, para aquele que entende a obra pela metade, eles também seriam apenas meio compreensíveis, esclarecendo-o sobre algumas coisas, mas sobre outras no entanto talvez apenas aprofundando seu erro, de modo que da inquietação e da dúvida surja o conhecimento, ou de modo que o sujeito ao menos interiorize, na medida do possível, sua incompletude. O segundo livro em particular precisa de um mínimo de comentário: ele é o mais rico, mas o mais aprazível; ele é todo entendimento, mas ainda muito inteligível.

[M48] Comentário:
Einfassung: ver abaixo.

[Ni49] Comentário: Não vejo como traduzir como na outra ocorrência, "moldura"

³⁵ Livro IV, cap. 6.

³⁶ Livro III, cap. 12, p. 197.

15 Na progressão dos anos de aprendizado da arte de viver esse livro é para Wilhelm o ponto mais alto das tentações e o tempo de erros e de experiências instrutivas, mas **custosas**. É certo, no entanto, que suas resoluções e ações seguem adiante umas ao lado das outras como que em linhas paralelas, sem jamais se perturbar ou tocar. Entrementes, ele finalmente conseguiu elevar-se mais e mais acima da vulgaridade, à qual também as naturezas mais nobres estão originalmente ligadas ou que por acaso as cerca, ou pelo menos esforçou-se seriamente para tanto. Depois de o infinito impulso de formação de Wilhelm ter a princípio vivido e atuado simplesmente no seu interior, até a auto-anulação de seu primeiro amor de suas primeiras esperanças artísticas, e depois de ter se aventurado longe bastante no mundo, era natural que ele se empenhasse antes de tudo nas coisas elevadas, ainda que essa altura fosse só a de um palco comum, e que sua atenção se voltasse preferencialmente para o nobre e distinto, ainda que fosse apenas a representação de uma nobreza não muito bem cultivada. Por outro lado, esse impulso, notável pela sua origem, não podia ser bem sucedido, pois Wilhelm era ainda tão inocente e tão jovem. Donde o terceiro livro aproximar-se muito fortemente da comédia, e tanto mais porque a ele cabia expor à luz mais clara a ignorância de Wilhelm sobre o mundo e a oposição entre a magia do espetáculo e a baixeza da vida ordinária dos atores. Nas partes precedentes apenas alguns traços eram decididamente cômicos, uns dois personagens ao fundo ou a uma distância indeterminada. Aqui o todo, a cena e a própria ação, é cômico. Dever-se-ia mesmo chamá-lo de um mundo cômico, pois o engraçado nele é de fato infinito, e os nobres e os comediantes constituem dois corpos separados, dos quais nenhum pode renunciar ao troféu do ridículo em favor do outro, e que manobram um contra o outro do modo mais engraçado. Os elementos componentes desse cômico não são de forma alguma especialmente finos e delicados ou nobres. Muitos são antes daquele tipo que faz todo mundo rir francamente, como o contraste entre as mais belas expectativas e uma hospedagem ruim³⁷. O contraste entre a esperança e o sucedido, o imaginado e a realidade desempenha aqui um grande papel: os direitos da realidade são impostos com uma severidade impiedosa, e o pedante é até espancado por ser também um idealista. Com verdadeira ênfase, o conde, seu colega, o cumprimenta, com olhares condescentes para com o enorme abismo da diferença de posição; o ninguém supera o barão em tolice espiritual, nem a baronesa em baixeza moral; a própria condessa é no

[M50] Comentário: Kostbar.

[Ni51] Comentário: Não entendo porque há o mas. Se puder valiosas, fica sem sentido

³⁷ Livro III, cap. 3, pp. 155-159.

máximo uma encantadora oportunidade para a mais bela defesa da elegância dos vestidos: e, descontada a posição, esses nobres são preferíveis aos atores apenas porque são mais fundamentalmente medíocres. Mas esses homens, que se deveria chamar antes de figuras que de homens, são traçados com uma mão tão leve e um pincel tão amável que se pode pensar nas mais delicadas caricaturas dos mais nobres pintores³⁸. É uma tolice cultivada até a transparência. Esse frescor das cores, esse colorido infantil, esse amor às vestimentas e aos adornos, essa frivolidade espirituosa e malícia inconstante têm algo que se poderia chamar de éter da jovialidade, e que é fino e delicado demais para que a letra possa reproduzir sua impressão. Deve-se deixar ao encargo apenas daquele que consegue ler em voz alta e pode entender completamente a ironia que paira por sobre toda a obra, mas que é especialmente clara aqui, torná-la inteiramente sensível para aqueles que têm o sentido para ela³⁹. Essa aparência de gravidade e significatividade no estilo dos períodos, que ri de si mesma, essas aparentes negligências e tautologias, que preenchem as condições tão perfeitamente que se reúnem com o condicionado e que, conforme a oportunidade se apresente, parecem dizer ou querer dizer tudo ou nada, esse caráter altamente prosaico em meio à tom poético do assunto representado ou comediado, o ar premeditado de pedantismo poético por ocasiões muito prosaicas; eles repousam frequentemente sobre uma única palavra, até mesmo sobre um acento.

16 Talvez nenhuma outra parte da obra seja tão livre e independente do todo quanto o terceiro livro. No entanto nem tudo ali é jogo e se dirige somente ao gozo momentâneo, Jarno dá a Wilhelm e ao leitor uma poderosa confirmação da fé numa grande e digna realidade e numa atividade mais séria no mundo e nas obras. Seu entendimento simples e seco é o contrário acabado da sensibilidade rebuscada de Aurelie, que lhe é meio natural, meio forçada. Ela é uma atriz até a medula, e também por caráter; não sabe nem gosta de fazer nada tanto quanto de atuar e representar, de preferência a si própria, e põe tudo à vista, inclusive sua feminilidade e seu amor. Ambos têm apenas entendimento: pois também a Aurelie o poeta dá uma grande perspicácia; mas falta-lhe tanto julgamento e sentimento de decoro quanto a Jarno falta imaginação. São pessoas muito extraordinárias, mas quase

³⁸ Fragmento de August-Wilhelm sobre o senso de Goethe para as artes plásticas e sua caracterização de personagens como pintura: A193.

³⁹ Outro fragmento de August-Wilhelm sobre a necessidade de ler o *Meister* em voz alta: A380.

inteiramente limitadas e de maneira alguma grandes; e que o próprio livro aponte tão precisamente essa limitação prova quão pouco se trata simplesmente de um elogio do entendimento, como bem poderia parecer⁴⁰. Ambos são tão perfeitamente opostos quanto a interioridade profunda de Mariane e a vulgaridade fácil de Philine; e ambos os pares destacam **isso** mais do que seria necessário para fornecer exemplos à doutrina da arte apresentada e personagens à complicação do todo. São personagens **centrais**, que dão, cada qual, por assim dizer, o tom à sua parte. Elas ganham evidência ao querer também formar o espírito de Wilhelm e de forma excelente tomam a cargo toda sua educação. Mesmo se o aprendiz, apesar da honesta assistência de tantos educadores, parece ter ganho pouco mais na sua formação pessoal e moral que a desenvoltura exterior, que ele crê ter conquistado por meio das mais diversas associações e dos exercícios de dança e esgrima: ainda assim, segundo todas as aparências, ele realiza grandes progressos na arte, e talvez mais pelo desenvolvimento natural do seu espírito que por estímulo externo. Ele aprende também a conhecer os verdadeiros virtuosos, e as suas conversas artísticas, além de não ter nada daquela pesada grandiosidade da chamada brevidade concisa, mas infinitamente muito espírito, sentido e conteúdo, são também verdadeiras conversas, polifônicas e entrelaçadas, e não simples monólogos com aparência de conversas. Serlo é em certo sentido um homem universal, e a mesmo a história de sua juventude é como pode e deve ser a de um talento indiscutível com uma falta igualmente indiscutível de sentido para o mais alto. Nisso ele é como Jarno: no fim ambos têm em seu poder apenas o mecânico de sua arte. Dos primeiros exercícios e elementos da poesia, com os quais Wilhelm e o leitor se ocuparam no primeiro volume, até o ponto onde o homem se torna capaz de apreender o mais elevado e profundo, há uma distância incomensuravelmente grande; e se a passagem, que tem de ser sempre um salto, deve, é **claro**, ser intermediada por um grande modelo, que poeta poderia realizá-lo mais adequadamente que aquele que dentre todos mais merece ser chamado de infinito? É exatamente esse aspecto de Shakespeare que Wilhelm compreende primeiro⁴¹, e como nessa

[Ni52] Comentário: Eu tinha esquecido um "diesen": beide treten gleich diesen stärker hervor als nötig wäre...

[M53] Comentário: Decidir sobre o sentido exato desse "Haupt".

[Ni54] Comentário: Não achei a locução "wie billig", o francês diz "comme c'est normal"

⁴⁰ Novalis escreveu no fragmento "[Über Goethe]" (1798): "Der Sitz der eigentlichen Kunst ist lediglich im Verstande. Dieser konstruiert nach einem eigenthümliche Begriff. Fantasie, Witz und Urtheilskraft werden nur von ihm requirirt. So ist Wilhelm Meister ganz ein Kunstprodukt – ein Werck des Verstandes." *In Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1999, p. 413.

⁴¹ Livro III, cap. 11, p.188. As primeiras palavras de Wilhelm sobre Shakespeare após a leitura são: "... não lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas... Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens

doutrina da arte importa menos sua grande natureza que sua profunda artisticidade e deliberação, a escolha tinha de recair sobre Hamlet, pois nenhuma peça pode dar ensejo a tão variadas e interessantes discussões sobre o que poderia ser intenção oculta do artista e o que seria eventual falha da obra, senão exatamente esta, que também se encaixa o mais belamente nas complicações e ambientação teatrais do romance, e levanta como que por si própria entre outras a questão da possibilidade de se alterar uma obra -prima perfeita ou de levá-la, inalterada, ao palco. Por sua natureza retardante a peça pode parecer aparentada até o ponto de confusão com o romance, cuja essência consiste exatamente nisso⁴². O espírito de observação e de retorno a si, do qual é repleta, é em tal medida uma marca comum a toda poesia espiritual, que através dele mesmo essa terrível tragédia, que oscila entre o crime e a loucura, que representa a terra visível como um jardim selvagem do pecado e o seu interior por assim dizer oco como um lugar de castigo e dor, e que repousa sobre os conceitos mais severos de honra e dever, pode se aproximar, pelo menos em um traço característico, dos alegres anos de aprendizado de um jovem artista.

17 A visão do Hamlet dispersa nesse e no primeiro livro do volume seguinte 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 da arte poética? Isso não se deve a ela ultrapassar os limites da obra visível com suposições e afirmações. Toda crítica tem de fazê-lo, pois toda obra excepcional, seja de que tipo for, sabe mais do que fala, e quer mais do que sabe. Deve-se à completa diferença de fim e meio. Aquela crítica poética não deseja em absoluto, qual uma simples inscrição, apenas dizer o que a coisa realmente é, onde ela está e onde

para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural. Não são composições poéticas! Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com uma rapidez e violência vai virando suas páginas. Estou tão admirado de sua força e delicadeza, de sua violência e serenidade, e ao mesmo tempo tão desconcertado...

(...) Quisera – replicou Wilhelm – poder revelar-lhe tudo o que se passa agora dentro de mim. Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo adverti-los, encontro-os realizados e desenvolvidos nas peças de Shakespeare. Temos a impressão de que ele nos decifrou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica. Seus homens parecem homens naturais e, no entanto, não o são. Em suas peças, essas criaturas da natureza, as mais misteriosas e mais complexas, agem diante de nós como se fossem relógios, com seu mostrador e sua caixa feitos de cristal; assinalam, segundo seu destino, o curso das horas e, ao mesmo tempo, podemos distinguir a engrenagem e o mecanismo que as movem.”

⁴² Cap. 7, p.308: “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 ação.” Grifo nosso.

deveria ficar no mundo: para tanto requer apenas um homem completo e não dividido, que faça da obra, por tanto tempo quanto necessário, o centro de sua atividade; se alguém assim gostar de comunicar-se oralmente ou por escrito, pode dar-lhe prazer desenvolver mais longamente uma intuição que no fundo é uma e indivisível, e assim surge uma autêntica característica. O poeta e artista, pelo contrário, produzirá de novo a representação, quererá mais uma vez figurar o que já está figurado; ele completará, rejuvenescerá, remodelará a obra. Ele dividirá o todo apenas em membros e partes e pedaços, nunca a reduzirá aos componentes originais, que em relação à obra são mortos, pois não contêm mais unidade daquele mesmo tipo que o todo, mas que, de resto, tomados na relação com o universo, poderiam ser vivos e membros ou partes dele. A estas últimas o crítico habitual⁴³ refere o objeto de sua arte, donde inevitavelmente tem que destruir a sua unidade viva, ora decompondo-o nos seus elementos, ora considerando-o apenas como um átomo de uma parte⁴⁴ maior.

18 No quinto livro se passa da teoria para um exercício refletido e que progride segundo princípios; também a crueza e egoísmo de Serlo e dos outros, a leviandade de Philine, a superexcitabilidade de Aurelie, a melancolia do ancião e a saudade de Mignon se transformam em ação. Daí a não rara aproximação da loucura, que pode parecer uma relação privilegiada e o tom dessa parte. Mignon como mênade⁴⁵ é um ponto de luz divino, dentre muitos outros aqui. Mas no todo a obra parece descer um pouco da altura do segundo volume. Ela como que já se prepara para enterrar-se nas maiores profundezas do homem interior, e de lá novamente escalar a uma altura ainda maior e simplesmente absoluta, onde pode permanecer. De maneira geral ela parece estar numa encruzilhada, presa numa importante crise. A complicação e confusão chegam ao máximo, e também a tensa expectativa pelo desenlace final de tantos mistérios interessantes e belas maravilhas. A falsa tendência de Wilhelm também se transforma em máximas, mas o peculiar aviso alerta também o leitor para que não acredite levemente que ele já está no destino final ou no caminho certo para ele. Nenhuma parte do todo parece depender tanto dele e ser usada

⁴³ “der gewöhnliche Kritiker”, compare-se à Kunstrichter, juiz de arte, no 12o parágrafo.

⁴⁴ A palavra “Masse” foi traduzida não por “massa”, mas por “parte”, como nas demais ocorrências, porque em geral seria estranho dizer algo como “as massas da obra”, embora esse primeiro sentido seja mais corriqueiro e com ele o “átomo” se relacione muito mais estreitamente.

⁴⁵ Livro V, cap. 12, p. 326.

apenas como meio quanto o quinto livro. Ele se permite até mesmo apêndices e complementos puramente teóricos, como o ideal de ponto teatral⁴⁶, o perfil dos amantes da arte do espetáculo⁴⁷, os fundamentos sobre a diferença entre o drama e o romance⁴⁸.

19 As confissões da bela alma⁴⁹ surpreendem, pelo contrário, por sua franca singularidade. aparente falta de relação com o todo e uma arbitrariedade no entrelaçamento com o todo, ou, antes, na sua inclusão nesse todo, sem antecedentes nas partes anteriores do romance. Contudo, a uma ponderação mais precisa, tanto Wilhelm antes de seu casamento não devia carecer inteiramente de parentesco com a tia, quanto as confissões dela com o livro todo. Também são anos de aprendizado nos quais nada é aprendido senão existir, viver segundo seus princípios particulares ou sua natureza inalterável, e se Wilhelm continua interessante para nós somente pela capacidade de se interessar por tudo, então também a tia, pela maneira pela qual ela se interessa por si própria, pode ter pretensões a comunicar seu sentimento. Pois ela também, no fundo, vive teatralmente, somente com a diferença de que desempenha, num único, toda coleção de papéis que no castelo do conde, onde todos atuavam e faziam de si comédia, estavam divididos entre muitas figuras, e de que o seu interior forma o palco, sobre o qual ela é igualmente atriz e espectadora, cuidando ainda das intrigas atrás das cortinas. Ela está continuamente diante do espelho da consciência, ocupada em limpar e embelezar sua alma. Sobretudo é nela que a interioridade atinge o máximo grau, como também tinha de acontecer mesmo, já que a obra desde o início revelou uma tendência tão decidida a separar e opor rigorosamente interior e exterior. Aqui o interior apenas como que se escavou por si próprio. Esse é o auge da unilateralidade inteiramente cultivada, que se opõe ao modelo da pura generalidade de uma grande mente. É a saber o tio que constitui o fundo dessa pintura, como um imponente edifício da arte de viver no grande velho estilo, de nobres e simples proporções, do mais puro e sólido mármore. É um fenômeno inteiramente novo nessa suíte de exemplos de formação. Escrever confissões certamente não teria sido sua ocupação preferida; e uma vez que ele era seu próprio professor, não pôde ter tido anos de aprendizado, como Wilhelm. Mas com

[Ni55] Comentário: unbefangenen Einzelheit; no francês: singularité ingénue. **Ok. É preciso melhorar a ordem da frase. "Do entrelaçamento... da sua inclusão". Talvez "no" e "na"**

[Ni56] Comentário: Bildungsstücken; francês: suite de tableaux d'apprentissage

⁴⁶ Livro V, cap. 6, p. 304.

⁴⁷ Livro V, cap. 12, pp. 324 e 325.

⁴⁸ Livro V, cap. 7, pp. 308 e 309.

⁴⁹ Todo o livro VI.

poder viril ele conformou a natureza circundante num mundo clássico que se movia em torno do seu espírito independente como ao redor de um ponto central.

20 Concorda completamente com o espírito artístico do todo que aqui a religião também seja representada como uma ocupação inata, que cria espaço para si por si própria e se aperfeiçoa por estágios até a arte, e por meio disse, como no exemplo mais claro, mostra-se que ele gostaria de tudo tratar e ver tratado dessa forma. O cuidado do tio em relação à tia é o sinal sensível mais forte da incrível tolerância daqueles grandes homens, nos quais o espírito universal da obra se revela mais imediatamente⁵⁰. A apresentação de uma natureza que se contempla sempre e infinitamente a si mesma era a mais bela prova que um artista poderia dar da imensurável profundidade de sua habilidade. Mesmo os objetos estranhos, ele os pintou com luminosidade, cor e sombreamentos tais como devem se refletir e representar nesse espírito que enxerga tudo em seu próprio reflexo. Ainda assim, não pode ter sido sua intenção aqui apresentar as coisas mais profunda e completamente que o necessário e bom para o objetivo do todo; e menos ainda poderia ter sido seu dever igualar uma realidade determinada. De maneira geral, embora as personagens nesse romance assemelhem-se aos retratos pelo modo de representação, por sua essência são todos mais ou menos genéricos e alegóricos. Mas precisamente por isso elas são uma matéria inexaurível e a mais excelente coleção de exemplos para investigações morais e sociais. Para esse fim conversas sobre as personagens no Meister poderiam ser muito interessantes, muito embora elas só pudessem colaborar algo episodicamente para a compreensão da obra mesma; haviam de ser contudo conversas, para já por meio da forma banir-se toda unilateralidade. Pois se um indivíduo arrazoasse sobre cada um desses personagens somente desde o ponto de vista de sua particularidade e emitisse um parecer moral, seria esse exatamente o mais infrutífero de todos os modos de encarar o Wilhelm Meister, e ao final não se aprenderia mais através disso que as opiniões, qualquer que fosse seu teor, que o orador tivesse sobre esses objetos.

⁵⁰ No livro VIII, cap. 4, p. 526, Nathalie diz da atitude dos homens do círculo em relação a seu comportamento generoso: "... por aí o senhor pode ver a inacreditável tolerância desses homens que de modo algum se põem em meu caminho, exatamente por ser meu caminho, mas que de boa vontade consentem em tudo aquilo que possa desejar."

21 Com o quarto tomo⁵¹ a obra parece tornar-se como que adulta e maior. 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. Vemos também que esses anos de aprendizado podem e querem formar como artistas ou homens excelentes antes todos os outros que o próprio Wilhelm. Não este ou aquele homem deve ser educado, mas a natureza, a própria formação deveria ser representada numa ampla variedade de exemplos e reduzida a princípios simples. Da mesma forma como nas Confissões ousamos nos transportar repentinamente para fora da poesia, para o domínio da moral, assim apresenta-se diante de nós o sólido resultado de uma filosofia que se fundamenta sobre um espírito e ânimo elevados e que igualmente se empenha muito por uma diferenciação mais estrita e uma generalidade mais elevada de todas as forças e artes humanas. Afinal também se cuida bastante de Wilhelm, mas eles lhe pregam peças quase mais do que seria adequado ou gentil; mesmo o pequeno Felix ajuda a educá-lo e envergonhá-lo, na medida em que lhe torna sensível sua múltipla ignorância. Depois de algumas leves crises de medo, contrariedade e remorso, sua independência desaparece da sociedade dos viventes. Ele renuncia formalmente a ter uma vontade própria⁵²; assim os seus anos de aprendizado efetivamente se completam, e Nathalie será suplemento do romance. Como a mais bela forma da feminilidade e bondade mais puras, ela faz um contraste agradável com a algo material Therese. Nathalie espalha sua influência benfazeja por meio de sua simples existência na sociedade: Therese constrói como o tio um mundo em torno de ~~si~~⁵³. São exemplos e ensejos para uma teoria da feminilidade que não podia faltar naquela ~~grande doutrina da arte de viver. Sociabilidade moral e atividade doméstica~~, ambas em uma bela forma romântica, são os dois protótipos ou as duas metades de um protótipo, que são aqui estabelecidos para essa parte da humanidade.

[Ni57] Comentário: Therese bildet eine ähnliche Welt um sich her, wie der Oheim. Por que ähnlich não está antes de bildet. o que é semelhante, o construir ou o que é construído?

22 Como os leitores desse romance devem se sentir desapontado pelo seu final, já que nada advém de todas essas instituições educacionais além de uma modesta amabilidade, já

⁵¹ Da edição original (ver a primeira nota), que compreende os livros VII e VIII.

⁵² Livro VIII, cap. 10, p. 585: “- Entrego-me totalmente a meus amigos e à sua orientação – disse Wilhelm –; é inútil empenhar-se neste mundo em agir segundo a própria vontade.” Há outras passagens semelhantes.

⁵³ A infância de Nathalie é narrada nas Confissões de uma bela alma, livro VI, pp. 413 e 414. A casa de Therese é descrita no livro VII, cap. 5; sua vida, no cap. 6. A casa de Nathalie é descrita no livro VIII, cap. 3, especialmente nas pp. 516-520 e 524-526. As diferenças entre as duas são abordadas por Therese numa carta que está no livro VIII, cap. 4, pp. 529 e 530. Sobre a origem de Therese, livro VIII, cap. 6, pp. 555-557.

que atrás de todos esses acidentes maravilhosos, sinais proféticos e aparições misteriosas não se esconde nada senão a mais elevada poesia, e já que os últimos fios do todo são ligados apenas por meio do arbítrio de um espírito formado até a perfeição! De fato este se permite quase tudo aqui, ao que parece de forma premeditada, e adora as mais **peculiares** ligações. O discurso de uma Bárbara atua com a força gigantesca e a grandeza imponente das tragédias antigas⁵⁴; do homem mais interessante em todo livro quase nada é mencionado senão sua relação com uma filha de arrendatário⁵⁵; logo depois da ruína de Mariane, que nos interessa não como Mariane, mas como a mulher abandonada e atormentada, nos delicia a visão de Laertes a contar ducados⁵⁶; e mesmo as mais insignificantes personagens secundárias como o cirurgião são propositadamente muito maravilhosas. O verdadeiro ponto central dessa arbitrariedade é a sociedade secreta do entendimento puro, que prega peças em Wilhelm e em si própria, e por fim torna-se apenas legal, útil e econômica. Por outro lado, aqui o próprio acaso é um homem bem formado, e como a obra toma e apresenta todo o resto com grandeza, por que não poderia ela se servir também grandemente das licenças poéticas tradicionais? Entende-se por si só que uma ação desse tipo e espírito não vá desenrolar todos os fios longa e lentamente. No entanto, o fim do quarto tomo, a princípio apressado mas depois inesperadamente hesitante, lembra, como o sonho alegórico de Wilhelm no seu começo⁵⁷, muito de tudo que é mais interessante e significativo no todo. Entre outros, são o conde a dar bênçãos⁵⁸ e Philine grávida diante do espelho⁵⁹, como um exemplo de advertência da Nêmesse cômica, e o menino supostamente à beira da morte que exige um pão com manteiga⁶⁰ como que os cumes burlescos do cômico e risível.

[Ni58] Comentário: Substituí porque é novamente seltsamsten verknüpfungen.

23 Se o primeiro volume desse romance se distingue pelo encanto modesto, o segundo pela beleza fulgurante e o terceiro pela profunda arte e premeditação, então a grandeza é o

⁵⁴ Livro VII, cap. 8, pp. 473 a 479. O fragmento L124 desenvolve o ponto: “Também no interior e no todo dos maiores poemas modernos há rima, retorno simétrico do mesmo. Isso não proporciona apenas um notável arredondamento, mas também pode ter um efeito altamente trágico. Por exemplo, a garrafa de chamapnhe e os três copos que a velha Bárbara põe de noite à mesa, na presença de Wilhelm.— Gostaria de chamar essa rima de gigantesca ou shakespeariana. Pois nela Shakespeare é mestre.”

⁵⁵ Livro VII, cap. 7, pp. 463-465 e 468-469..

⁵⁶ A ruína de Mariane é narrada no livro VII, cap. 8 (o trecho contém também o discurso da velha Bárbara), até a p. 480, quando Wilhelm é interrompido por Laertes, que conta e reconta ducados.

⁵⁷ Livro I, cap. 12, pp. 41 e 42.

⁵⁸ A Félix, que se acredita ter tomado veneno. Ver a nota 58.

⁵⁹ Livro VIII, cap. 6, p. 554.

⁶⁰ Livro VIII, cap. 10, pp. 591-594.

caráter próprio do último, e com ele da obra toda. A própria compleição dos membros⁶¹ é mais elevada e cores e luz mais claras e mais altas; tudo é sólido e arrebatador, e as surpresas se acumulam. Mas não apenas as dimensões se ampliam; também os homens têm maior impacto. Lothario, o abade e o tio certamente são, cada qual à sua maneira, o gênio do próprio livro; os outros são somente suas criaturas. Por isso eles recuam modestamente, como o mestre antigo ao lado de sua pintura, para o fundo, mesmo se desse ponto de vista sejam na verdade as personagens principais. O tio tem um grande senso; o abade um grande entendimento e paira sobre o todo como o espírito de Deus. Uma vez que ele gosta de representar o papel do destino, tem de assumi-lo também no livro. Lothario é um grande homem: o tio tem ainda algo de pesado, largo, o abade, algo de magro, mas Lothario é perfeito, sua aparência é simples, seu espírito está sempre em progressão e ele não tem nenhum defeito senão o defeito hereditário de toda grandeza, a capacidade de poder também destruir. Ele é a cúpula que se forceja para o céu, aqueles são as poderosas pilastras sobre as quais ela repousa. Essas naturezas arquitetônicas abrangem, carregam e mantêm o todo. As outras, que segundo a medida da minuciosidade da representação poderiam parecer as mais importantes, são apenas as figuras menores e ornamentais do templo. Elas interessam infinitamente o espírito e também se pode falar bastante sobre se se pode ou deve atentar para elas ou amá-las, mas para a alma mesma elas permanecem marionetes, brinquedos alegóricos. Não Mignon, Sperata e Augustino, a sagrada família da poesia da natureza, que dão ao todo magia e música romântica e se arruinam pelo excessivo ardor de suas almas. É como se essa dor quisesse arrancar nosso espírito dos seus eixos: mas ela tem a forma, o tom de uma divindade queixosa, e sua voz rumoreja de lá por sobre as ondas da melodia como a oração de um coro mais digno.

24 É como se tudo que se passou tivesse sido apenas um jogo interessante e cheio de espírito, e se tornasse agora sério. O quarto tomo é na verdade a obra mesma; as partes precedentes são apenas preparativos. Aqui se abrem as cortinas do sumamente sagrado e nos encontramos repentinamente numa altura onde tudo é divino e sereno e puro, e da qual os funerais de Mignon parecem tão importantes e significativos quanto necessária sua morte⁶².

⁶¹ “Gliederbau” remete à arquitetura.

⁶² Morte de Mignon: livro VIII, cap. 5, p. 540; funeral: livro VIII, cap. 8.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária:

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*; tradução de Nicolino Simone Neto, ensaio de George Luckács “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”. São Paulo: Editora Ensaio, 1996.

_____. *Memórias : poesia e verdade*. Brasília-Df : Unb, 1986.

_____. *Iphigenie auf tauris*. Stuttgart : Philipp Reclam, 1975.

_____. Trecho de „Shakespeare and no End“ in *The romantics on Shakespeare*, organização e introdução de Jonathan Bate. Penguin books, 1997.

SCHLEGEL, August Wilhelm „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters“

_____. „Einleitung zu den Vorlesungen über schöne Künste und Literatur“

_____. „Vorlesungen über schöne Künste und Literatur: Übersicht und Einteilung der schöne Künste“

_____. „Vorlesungen über schöne Künste und Literatur: Poesie”

_____. Trecho concernente a Shakespeare nas „Lectures on Dramatic Art and Literature“, in *The romantics on Shakespeare*, organização e introdução de Jonathan Bate. Penguin books, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Über Goethes Meister, FSKA*, vol. 2

_____. *Sur le Meister de Goethe*, 1999, Editions Hoëbeke, Paris.

Apresentação de Jean-Marie Schaeffer, tradução de Claude Hary-Schaeffer.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994

_____. *Conversación sobre la poesía*, prólogo, tradução e notas de Laura S. Carugati e Sandra Giron. Buenos Aires: Biblos, 2005.

_____. *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. “Lessing Gedanken und Meinungen”, *Friedrich Schlegel kritische Ausgabe*, vol. III.

_____. “Über Lessing”, *Friedrich Schlegel kritische Ausgabe*, vol. II.

_____. “Goethes Werke”, *Friedrich Schlegel kritische Ausgabe*, vol. III.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, reedição de 1980.

Bibliografia primária complementar:

ARISTÓTELES. *Poetics*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, reedição de 1980.

CORNEILLE, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris : Éditions du Seuil, [1998], c1963.

DRYDEN, John. *An essay of dramattick poesie*. Edição digital, URL:
<http://newark.rutgers.edu/~jlynch/Texts/drampoet.html>.

HERDER, Johann Gottfried. Excertos de *Shakespeare*, in *The romantics on Shakespeare*, organização e introdução de Jonathan Bate. Penguin books, 1997.

HERDER, Johann Gottfried. "Shakespeare", in Johann Gottfried Herder Werke, vol. 1: *Herder und der Sturm und Drang*. Munique, Viena: Carl Hanser Verlag, 1984.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998.

_____. *Duas introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

JONSON, Ben. *Timber*. Edição digital, URL:
http://www.everypoet.com/archive/poetry/Ben_Jonson/#timber

LOCKE, John. Excertos de *Essay concerning human understanding*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, reedição de 1980.

LESSING. *De teatro e literatura*, org. Anatol Rosenfeld, ed. Herder, 1964, São Paulo.
_____. *Emilia Galotti e Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, traduzidas por Marcelo Backes, Porto Alegre : Mercado Aberto, 1999.
_____. *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, edição digital na *Digitale Bibliothek*.
_____. *Hamburgische Dramaturgie*, edição digital na *Digitale Bibliothek*

LONGINUS. *On the sublime*. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

NOVALIS. "[Über Goethe]" in *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, vol. 2 (*Das philosophisch-theoretische Werk*), pp. 412-414.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem : numa série de cartas*, tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki ; introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo : Iluminuras, 2002.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*, Chicago : Encyclopaedia Britannica, reedição de 1980.

VOLTAIRE. *Correspondance choisie*. Paris: Le Livre de Poche. 1990.

Bibliografia secundária:

ATKINS, J. W. H. "Shakespeare criticism...", in *English Literary Criticism: 17th and 18th centuries*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1951.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1993.

BIRUS, Hendrik, “Friedrich Schlegel und Novalis’ Kritik des *Wilhelm Meister*“. Texto digital in Goethezeitportal; URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterlehrjahre_birus.pdf (22/04/2006)

BRAY, René. *La formation de la doctrine classique en France*, Paris : Nizet, 1951.

CERSOWSKY, Peter. „Von der Anthropologie zur Kunst“, in „Literaturwissenschaft“, número 299, 1992.

EICHNER, Hans. “Einleitung”, *FSKA* Bd. II, IX-LXXVIII.

FRY, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo : EDUSP, 1999.

HARRISON, G. B. *Introducing Shakespeare*. Middlesex : Penguin Books, 1973.

HEINE, Heinrich. Excertos da *Romantische Schule*, *Sämtliche Werke* / [Hrsg. von Fritz Strich], München : Georg Müller, 1925-30.

KERMODE, Frank. „Writing about Shakespeare“. Edição digital, URL: http://www.lrb.co.uk/v21/n24/print/kerm01_.html.

KOMMERELL, Max. *Lessing y Aristóteles*. Madrid : Visor, 1990.

LEVIN, Harry. “Critical approaches to Shakespeare from 1660 to 1904”, in *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge University Press, 1986.

MONDRÉDIEN, Georges. *La vie littéraire au XVIIe. Siècle*. Paris: Tallandier, 1947.

PAULIN, Tom. “In the Workshop”, resenha. Edição digital, URL: http://www.lrb.co.uk/v20/n02/print/paul01_.html.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, Cotia, SP; Campinas, SP : Ateliê Editorial: UNICAMP, 2004.
_____. *A geração romântica*, cap. 1. São Paulo : EDUSP, 2000.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico : crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo: Iluminuras, 1997.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres: The Hogarth Press, 1987 (edição original 1957).

WELLEK, René. *A history of modern criticism: 1750 – 1950*, New Haven : Yale University Press, 1955- < c1992 >, vols.1 e 2.

“Shakespeare on the continent”, in *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*. Edição digital, URL: <http://www.bartleby.com/215/1201>.