FELIPE VALE DA SILVA

Subjetividade e Experiência em *Die Leiden des jungen Werthers* e *Wilhelm Meisters
theatralische Sendung* de J. W. Goethe

Dissertação apresentada à

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

para obtenção do título de Mestre em Letras

Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

(Versão corrigida)

São Paulo
2012

Nome: SILVA, Felipe Vale da

Título: Subjetividade e Experiência em *Die Leiden des jungen Werthers* e *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* de J. W. Goethe

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicado a Julieta Vale da Silva,
Francisco Fernando da Silva e
Terezinha Cristina da Silva

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle, pela prestatividade e apoio desde os anos de graduação.

A Guilherme Henrique Nahes Alonso, Jessica Oliveira, Constantino Luz, Selene Pedroso e Quinho Caldas por conversas relativas ao trabalho e leitura crítica de seus trechos.

A Giovanna Camila Ramalho pela revisão.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Imagine that you enter a parlor. You come late. When you arrive, others have long preceded you, and they are engaged in a heated discussion, a discussion too heated for them to pause and tell you exactly what it is about. In fact, the discussion had already begun long before any of them got there, so that no one present is qualified to retrace for you all the steps that had gone before. You listen for a while, until you decide that you have caught the tenor of the argument; then you put in your oar. Someone answers; you answer him; another comes to your defense; another aligns himself against you, to either the embarrassment or gratification of your opponent, depending upon the quality of your ally's assistance. However, the discussion is interminable. The hour grows late, you must depart and you do depart, with the discussion still vigorously in progress.

KENNETH BURKE, em *The Philosophy of Literary Form*,
sobre a teoria literária

RESUMO

SILVA, Felipe Vale da. **Subjetividade e experiência em *Die Leiden des jungen Werthers* e *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* de J. W. Goethe**. 2012. 220 f. Tese (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A análise desenvolvida no presente trabalho lida com o peculiar acesso do jovem Goethe à questão da subjetividade enquanto uma problemática que, em tempos modernos, traz todo um conjunto de dilemas e contradições em si. O tratamento da participação do autor no que é chamado de “discurso moderno da subjetividade” se dá, primeiramente, através da identificação de sua apropriação crítica de códigos culturais que lhe foram contemporâneos (como o Pietismo e a *Empfindsamkeit*), e, em um segundo momento, pela análise detida de seus dois romances do *Sturm und Drang*. A presente análise confronta, sobretudo, certas categorias tradicionalmente empregadas pela historiografia literária com o fim de generalizar um único modelo antropológico supostamente compartilhado por autores do *Sturm und Drang* — isto é, o modelo do “Genie” e do indivíduo autônomo pertencente a uma época de crescente ênfase no ideal burguês de *Bildung*. Não apenas Goethe não compartilharia o mesmo entusiasmo de seus contemporâneos pelo individualismo enquanto valor em si, como também seus dois retratos romanescos desse individualismo sugerem a experiência moderna do “Eu como uma entidade potencialmente autodefinidora” como um aparato conceitual insuficiente, uma noção permeada por pressuposições metafísicas enganadoras que poderia e deveria ser reconsiderada. O famoso caso trágico de Werther, o indivíduo titânico para o qual não há lugar possível no mundo, é exemplar de tal insuficiência, e o fato de que Goethe continua a lidar com a imagem do ser à procura de seu cerne mais íntimo no romance seguinte, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, é tomado como prolongamento de sua participação no corrente discurso filosófico da subjetividade do final do século XVIII. Estes romances são aqui tomados, assim, como dois momentos distintos — ainda que de certa forma complementares, ou ao menos coerentes em relação um ao outro — do acesso goethiano à problemática.

PALAVRAS-CHAVE: Romance, Goethe, Subjetividade, *Sturm und Drang*.

ABSTRACT

SILVA, Felipe Vale da. **Subjectivity and Experience in *Die Leiden des jungen Werthers* and *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* by J. W. Goethe**. 2012. 220 p. Dissertation (for Master's Degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The analysis developed in the present work deals with the peculiar way the young Goethe portrayed the experience of subjectivity as an issue which, in modern times, brings a whole set of dilemmas and contradictions within itself. The treatment of the author's participation in what is here called 'the modern discourse of subjectivity' is developed, first off, through the identification of his critical appropriation of certain cultural codes contemporary to him (such as the Pietistic movement and the *Empfindsamkeit*), and, in a second moment, through a direct analysis of his two *Sturm und Drang* novels. The present analysis confronts, above all, certain categories that are traditionally employed by the German literary historiography with the ends of generalizing a single anthropological model supposedly shared by *Sturm und Drang* authors — e.g., the model of the "Genie" and autonomous individual of an age of growing emphasis upon a bourgeois ideal of *Bildung*. Against this approach, my claim is that not only Goethe does not share the same enthusiasm held by his contemporaries toward individualism as a value in itself, as his two novelistic portrayals of it suggests the modern experience of 'the I as the potentially self-defining entity' as an insufficient conceptual apparatus, a notion surrounded by deceitful metaphysical presuppositions which could and should be reconsidered. The well-known tragic case of Werther, the titanic subject to whom there could not be any space in the ordinary world, is exemplar of such an insufficiency, and the fact that Goethe continues dealing with the image of the self in search for his innermost core in his following novel, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, is taken as a completion of his participation in the ongoing philosophical discourse of subjectivity of the late eighteenth century. These novels are taken, therefore, as two different moments — even though they end up being somewhat complementary, or at least coherent in relation to each other — of the Goethian access to this issue.

KEYWORDS: Novel, Goethe, Subjectivity, *Sturm und Drang*.

ZUSAMMENFASSUNG

SILVA, Felipe Vale da. **Subjektivität und Erfahrung in J. W. Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters theatralische Sendung***. 2012. 220 S. Mestradoarbeit - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Die im Folgenden entfaltete Analyse behandelt die besondere Haltung des jungen Goethe zur Frage der Subjektivität, eine Problematik, die in der Moderne durch eine Vielzahl von Dilemmata und Widersprüchen geprägt ist. Die fruchtbare Art und Weise, wie dieser Autor sich am sogenannten ‚Subjektivitätsdiskurs der Moderne‘ beteiligte, untersucht die vorliegende Arbeit zunächst anhand seiner kritischen Aneignung von bestimmten, zu seiner Zeit bedeutsamen kulturellen Codes – i. e. des Pietismus und der Empfindsamkeit –, insofern diese einen neuartigen Begriff des Ich in der Moderne vorschlugen. In einer zweiten Annäherung richtet sich das Interesse auf die Behandlung des besagten Themas in Goethes zwei Romanen des Sturm und Drang.

Die Untersuchung beschäftigt sich vor allem mit bestimmten literaturgeschichtlichen Kategorien — z. B. der des Genies und des autonomen, nach Bildung strebenden Individuums — Kategorien, die irrtümlicherweise im Voraus annehmen, dass es ein einzelnes, ja unbestrittenes anthropologisches Modell unter den Stürmern-und-Drängern gab. Zum einen teilte Goethe selbst nämlich den Enthusiasmus seiner Zeitgenossen für den Individualismus als Wert an sich durchaus nicht; auch seine zwei Romane, hier betrachtet als literarische Darstellungen dieses Individualismus, problematisieren die moderne Idee des Ichs als eine potenziell autopoetische Entität, entlarven sie als ein unzulängliches Begriffskonstrukt, basierend auf metaphysischen und irreführenden Voraussetzungen, die neu zu bedenken wären.

Der Fall des jungen Werther, dieses titanische Individuum, für das es in der Welt keinen Ort gibt, ist beispielhaft für die Unzulänglichkeit des Ich-Begriffs, und auch die Tatsache, dass Goethe seine Behandlung dieser Problematik durch den Topos des Daseins auf der Suche nach seinem eigensten Kern in seinem zweiten Roman, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, weiterführte, wird hier nur als eine zweite Haltung dieses Autors im philosophischen Subjektivitätsdiskurs am Ende des 18. Jahrhunderts betrachtet. Die beiden Romane werden also als zwei unterschiedliche Momente der Haltung Goethes zu dieser entscheidenden Problematik der Moderne behandelt, unterschiedlich, aber komplementär, und in einem inneren Zusammenhang stehend.

STICHWÖRTER: Roman, Goethe, Subjektivität, Sturm und Drang.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. A VIDA COMO LEIDENSGESCHICHTE, A VIDA COMO SENDUNG: A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE NOS ROMANCES INICIAIS DE J. W. GOETHE (1774-1785) 10

PARTE 1 - CONTEXTUALIZAÇÃO DA PROBLEMÁTICA: A SUBJETIVIDADE COMO TEMÁTICA DA LITERATURA NO SÉCULO XVIII 15

1. A subjetividade como problemática histórica.....	16
1.1. Subjetividade no discurso filosófico do século XVIII	16
1.2. O discurso da subjetividade na cultura do século XVIII	20
1.3. Problematização: em que medida é possível falar de uma configuração moderna da subjetividade? ..	26
1.3.1 Acepção pré-moderna de sujeito: sociedades estratificadas.....	28
1.3.2. Notas sobre o “mito das origens” do discurso da Modernidade.....	30
1.3.3. O sujeito entre a autonomia e a despersonalização: a diferenciação funcional	34
1.4. Algumas manifestações culturais da problemática da subjetividade: décadas de 1740 a 1770.....	40
1.4.1. Pietismo	42
1.4.2. Sentimentalismo	47
1.4.2.1. A literatura do Sentimentalismo: o romance epistolar	53
1.4.3. Sturm und Drang.....	57

PARTE 2 - DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS (1774/1787) 63

2. Die Leiden des jungen Werthers (1774/1787).....	64
2.1. Werther como um sentimentalista? Notas sobre a relação ambígua do romance com seu contexto de gênese	66
2.1.1. A presença do discurso sentimental em Werther: uma reconsideração	71
2.1.2. A “recepção equivocada”: nota sobre algumas reações imediatas à obra.....	75
2.2. Uma leitura de Werther: a vida como “Leidensgeschichte”	78
2.2.1. A busca por totalidade: Werther como sensualista	82
2.2.2. “Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt!”: Werther como solipsista	88
2.2.3. “Warum soll ich mir das schöne Bild verderben?”: Werther como esteticista	93
2.2.4. Lotte	96
2.2.5. A lógica do suicídio	103
2.3. Algumas conclusões: Werther e o discurso da subjetividade de sua época.....	105

PARTE 3 - WILHELM MEISTERS THEATRALISCHE SENDUNG (1777-1785)..... 111

3. Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777-1785).....	112
3.1. Aspectos da gênese e recepção da obra.....	116
3.1.1. A descoberta do romance em 1909: o caso Billeter	116
3.1.2. O aspecto da fragmentação	117
3.1.3. Divisão.....	118
3.2. Do Werther ao Meister	119
3.2.1. A subjetividade como projeto e projeção.....	119
3.3. Apresentação do protagonista	125
3.3.1. Um retrato da família Meister	125
3.3.2. O teatro como destino.....	128
3.4. “Das ganze Theaterwesen in einem Roman”: o teatro como símbolo	132
3.4.1. O teatro de marionetes (livro I, capítulos 2 a 8).....	133
3.4.2. O teatro amador (Livro I, capítulos 9 a 13)	138
3.4.3. Madame B., ou o amor como conjuntura dramática (Livro I, capítulos 14 a 23).....	146
3.5. Desilusão e Experiência (Livro II)	158
3.5.1. Desilusão como cura (Livro II, capítulos 1 a 6).....	158

3.5.2. <i>O princípio de ação em Wilhelm Meister</i>	163
3.6. <i>O teatro profissional (Livros III a VI)</i>	168
3.6.1. <i>Novas perspectivas acerca do teatro: o dramaturgo e seu público</i>	168
3.6.2. <i>O ingresso no teatro itinerante de Mme. de Retti e o problema com o público</i>	171
3.6.3. <i>Entre ideal e diletantismo: o caso de Mosje Bendel e Herr von C.</i>	174
3.6.4. <i>O “encontro com o grande mundo” e a descoberta de Shakespeare</i>	183
3.6.5. <i>Shakespeare</i>	186
3.6.6. <i>Excurso: A conclusão do motivo condutor de Shakespeare em Wilhelm Meisters Lehrjahre (livro V)</i>	191
3.7. <i>Desfecho de Wilhelm Meisters Theatralische Sendung</i>	195
3.8. <i>Algumas conclusões sobre o projeto de Theatralische Sendung</i>	201
CONCLUSÃO. A busca por lugar como metáfora: uma reconsideração da representação do sujeito nos romances do <i>Sturm und Drang</i> de Goethe.....	205
REFERÊNCIAS	211

INTRODUÇÃO

A VIDA COMO *LEIDENSGESCHICHTE*, A VIDA COMO *SENDUNG*: A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE NOS ROMANCES INICIAIS DE J. W. GOETHE (1774-1785)

Vale como aspecto singular da obra literária de Johann Wolfgang Goethe o rico panorama de relações que ela estabelece com seu momento histórico. Desde sua obra de adolescência, o autor demonstrou certa resistência aos objetivos poéticos de seus antecedentes literários da *Spätaufklärung*, a seu zelo por aquilo que é não-histórico, pela defesa de valores humanos supostamente universais. O diferencial da produção literária de Goethe neste contexto intelectual, como afirma seu biógrafo Boyle (1992, p. 85), se deu em função de sua capacidade singular de extrair materiais da vida cotidiana para suas obras, em formatos poeticamente inovadores. A natureza desta apropriação da “trivialidade da experiência humana” conta como principal desencontro de Goethe não apenas com seus antecedentes literários, mas também com grande parte dos autores que lhe são contemporâneos. Em idade avançada, o autor relata como na escrita de seu primeiro romance, de 1774, destoaria dos objetivos poéticos de seus companheiros de *Sturm und Drang*, movidos por um princípio de trazer a grandiosidade própria a produtos da imaginação poética para a vida, justamente para executar a manobra oposta: dar entornos poéticos à vida corriqueira e transformar a realidade histórica em material estético, utilizando-se de um formato poético capaz de servir como órgão reflexivo e amplificador dos sentidos desta vida comum.¹

Ao cuidado com o detalhe histórico, que termina por elegê-lo dentre os renovadores da expressividade poética do século XVIII, assoma-se a feliz ocasião de o autor haver vivenciado um dos períodos mais turbulentos da história europeia — 1749 a 1832 —, período que abarca, resumidamente, uma grande parte dos eventos acarretadores da queda da ordem feudal e ascensão dos modos de vida modernos. Nesta chave podemos afirmar, a partir de Boyle

---

¹ Refiro-me ao seguinte trecho de *Dichtung und Wahrheit*: “Na mesma medida em que me senti aliviado e esclarecido em conseguir transformar minha realidade em poesia, meus amigos se meteram em toda uma sorte de confusões ao crerem que se poderia trazer a poesia à realidade” (Goethe-HA Bd. 10, p. 588, tradução nossa). Podemos somar a esta afirmação o balanço geral do corpus goethiano feito por seu biógrafo Nicholas Boyle: “What will constitute the birth of Goethe's unique literary genius [...] will be the moment when self and form are not simply counterbalanced but are synthesized into a new unity in which self is expressed no longer directly but mediately [...]. It is an important step towards Goethe's discovery of a literary art that is at once autobiographical and objective” (Boyle, 1992, p. 85).

(1992, p. 3-5), que Goethe inicia sua vida em um mundo antigo — estratificado, subordinado à ordem epistêmica orientada pela tradição e religião — para falecer em um mundo radicalmente transformado, propriamente *moderno*. A singularidade deste fato obriga um leitor atual de Goethe a considerar suas obras à luz de um ambiente intelectual caracteristicamente instável, apoiado em uma compreensão metafísica de mundo cuja insuficiência ainda estaria sendo posta em jogo pelas ciências, filosofia e cultura popular. É neste contexto de reavaliação dos saberes acerca do homem e do mundo que Goethe terá uma participação crucial — seja como poeta, pensador ou cientista — à medida que acessa e contribui de forma inovadora em discussões abertas na época.

O que nos interessará nesta pesquisa não serão propriamente as referências histórico-documentais presentes em seus romances iniciais, mas a natureza peculiar de sua apropriação de problemáticas históricas, especificamente no que diz respeito à noção de *subjetividade*. O período em que Goethe escreve seus romances iniciais — décadas de 1770 e 1780 — é marcado por uma ampliação sem precedentes das liberdades individuais do homem comum; dentre elas, podemos citar a possibilidade inédita de o homem ordinário ter acesso a uma educação formal, optar por carreiras profissionais diferentes daquelas de seus antepassados, mover-se geograficamente e participar de uma *Öffentlichkeit* que então se formava. A tal processo acompanha uma renovação das dinâmicas de socialização — passa-se a falar, com maior amplitude, de *isolamento* e *alienação* da vida urbana —, além do surgimento de uma série de códigos culturais articuladores de uma compreensão renovada do valor e possibilidades de atuação individual do ser humano.

No que concerne a estas manifestações culturais, daremos especial ênfase em nosso trabalho ao movimento pietista, à cultura da *Empfindsamkeit* e ao *Sturm und Drang*, ressaltando sua singular influência na produção literária de Goethe. A marca comum dos três códigos, como observaremos no capítulo 1 do trabalho, se dá em sua peculiar apologia ao *individualismo* — encontramos nos produtos que deles derivam uma peculiar exaltação da sentimentalidade, a veiculação do imperativo de autonomia, além de uma curiosa perspectiva de que uma vida plena no mundo moderno só poderia ser vivida na condição de um processo de autoconhecimento, de aperfeiçoamento das potencialidades próprias a cada indivíduo — ideias que identificaremos sob a alcunha do conceito de *Bildung*.

Nesta chave, tornou-se um lugar-comum da crítica do primeiro romance a ser explorado neste trabalho, *Die Leiden des jungen Werthers*, sua identificação como representante mais icônico da cultura da *Innerlichkeit* de sua época. Em sua famosa formulação, Thomas Mann identifica no jovem Werther “ein Meister unbarmherziger Introspektion, Selbstbeobachtung, Selbstzergliederung — das überfeinerte Endprodukt christlich-pietistischer Seelenkultur”². De modo semelhante, o próprio Goethe em idade avançada define a narrativa de vida daquele que talvez tenha sido — junto com Fausto — seu protagonista mais célebre como *representante de uma patologia supraindividual e meta-histórica*.³ Isto é: ao compor a trágica narrativa sobre um jovem sentimental que, em vista do fracasso de seu projeto de vida e autodefinição, opta pelo suicídio, o autor não estaria meramente descrevendo um caso singular. Os interesses declarados de Goethe se ligariam, de acordo com tal perspectiva, a uma *representação figurada da experiência de uma geração*.

Será a partir do questionamento desta perspectiva que iniciaremos nossa pesquisa. Não negamos a possibilidade de identificação pontual de valores ideológicos e convenções discursivas do Pietismo e da *Empfindsamkeit* no romance de Goethe. Werther é, afinal, aquele que, na chave da religiosidade pietista, busca uma integração com a totalidade mística da criação. Igualmente, o tipo de projeção sobre a experiência de um tipo de vínculo emotivo puro com seus entes queridos, intocado por formalidades e artificialidades da vida social, deriva claramente de valores da *Empfindsamkeit*. Contudo, a redução de *Die Leiden des jungen Werthers* a uma obra representante (e compartilhadora) dos ideais de uma geração acarreta diversas implicações equivocadas das quais nos ocuparemos no decorrer da pesquisa.

Podemos antecipar o caminho trilhado neste trabalho da seguinte forma: ao elegermos o romance como ícone modelar de uma cultura do individualismo, devemos considerar o fato de que a subjetividade se inserira como temática central de romances, pelo menos, desde o início do século XVIII — com as confissões dos próprios pietistas e, posteriormente, com os romances epistolares ao estilo de Richardson e Rousseau. Em outras palavras, *Werther* não ganha espaço na *Weltliteratur* propriamente por articular no discurso literário um tema inédito, mas em virtude de se apropriar de um rico repositório cultural da incipiente “cultura da subjetividade” de sua época *em uma chave radicalmente crítica e questionadora* dos

² “Mestre da introspecção impiedosa, da observação e análise de si – refinado produto final da cultura do espírito do Pietismo” (Mann, Thomas. “Goethe’s Werther”. In: *Gesammelte Werke - Band 9*. Frankfurt-am-Main: Fischer, 1960. p. 649, tradução nossa).

³ Ver *Dichtung und Wahrheit*, livro 13; cf. Wiethölter, 1996, p. 925.

valores implícitos a esta cultura. Argumentaremos a favor da perspectiva de que, ao invés de expressar um louvor do individualismo e um suposto ideal de autonomia humana, Goethe expõe esses dois conceitos como *sintomas* bastante problemáticos de ansiedades coletivamente compartilhadas por uma geração que vive uma crise axiológica instaurada, segundo certa leitura da sociologia atual, nos processos de transição do mundo feudal para o mundo moderno.

Neste sentido, defenderemos o diferencial de *Werther*, sobretudo em relação a produtos literários que o antecedem, em seu acesso particularmente reflexivo e problematizador dos temas que suscita. Ao invés de incorporar ideais ou defender direcionamentos existenciais específicos, a forma poética singular do romance lhe permitiu gerar uma representação da problemática da subjetividade em seu estado de insolubilidade. Como expressa Wiethölter (2006, p. 939),

[...] dieser Roman [steht] wie kaum ein anderer mit der Genese des modernen Subjekts und also einem Erfahrungskomplex in Zusammenhang, der aufgrund seiner Konflikthaftigkeit [...] bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt kommentarbedürftig geblieben ist⁴.

Será nesta chave que suscitaremos uma nova apropriação do tema em questão por parte do autor em seu segundo romance, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, identificando-o justamente como sucessor e aproveitador de certas temáticas abertas em *Werther*. Eleger *Meister* como um segundo momento do tratamento de Goethe sobre a questão da subjetividade nos força a considerar a exposição bastante diversa da vida do protagonista nele narrado. Como podemos deduzir a partir do próprio título dos dois romances, se no romance de 1774 o autor nos apresenta a narrativa dos *Sofrimentos* de *Werther*, no romance subsequente temos uma representação da vivência do sujeito como uma *Missão*. Tal missão não estaria relegada, como exploraremos, apenas a interesses pessoais; ao optar pela missão teatral, Goethe estaria se remetendo a um projeto estético compartilhado pela intelectualidade alemã do século XVIII de estabelecer um teatro nacional, elevando a prática teatral a um veículo de educação do povo e fomento de uma identidade cultural propriamente alemã. Desta forma, *Meister*, ainda que padeça dos mesmos males que

---

⁴ “A este romance, talvez como a nenhum outro, relaciona-se o contexto de gênese do sujeito moderno e também todo um complexo de experiência que, por causa de seu caráter problemático, [...] permanece até os dias de hoje aberto a comentários.” (tradução nossa).

assolaram seu antecessor, terminaria por se afiliar a um *princípio de ação* por meio do qual o valor individual se encontraria na medida em que o indivíduo enxerga sua participação nas dinâmicas sociais.

À luz das duas formas de acesso à questão da vivência de uma identidade pessoal — vivência essa expressa como *Leiden* e como *Sendung* —, buscaremos uma formulação mais geral do retrato da subjetividade contida nesses romances de juventude de Goethe.

Parte 1

CONTEXTUALIZAÇÃO DA PROBLEMÁTICA: A SUBJETIVIDADE COMO TEMÁTICA DA LITERATURA NO SÉCULO XVIII

[...] antes de Rousseau, exceto em certas formas de poesia lírica, um escritor só falava indiretamente a seu próprio respeito, mas, depois dele, os escritores dificilmente falavam de outra coisa, e da maneira mais livre e desembaraçada. (HAUSER, 2000, p. 572)

1. A subjetividade como problemática histórica

Analisar a forma em que escritores do século XVIII trataram a questão da subjetividade requer uma consideração inicial no que concerne ao significado do conceito de sujeito em si. “Sujeito” será tomado neste trabalho como algo distinto de “ser humano”, na condição de ente biológico ou mero referencial psíquico. Ao invés disso, perseguiremos um tipo de abordagem interessada nas várias acepções históricas da noção — supostamente tão elementar — de *o que significa ser sujeito*.

Neste tocante, ao elegermos o recorte histórico das décadas de 1740-1770, deparamo-nos com um período de efervescente discussão e veiculação de novos valores a respeito do caráter humano. É característico ao período o surgimento de um interesse coletivo pela *exploração da subjetividade em sua dimensão semântica*, experiencial; na nova imagem do sujeito do século XVIII, a pretensão de reduzir os sentidos do ser humano a uma essência fixa dá espaço à visão do caráter individual de cada homem como um núcleo mais ou menos estável de significações, caracteristicamente singular, aberto à análise e constante reinterpretação. Em um primeiro momento do trabalho, buscaremos retratar *sob quais conjunturas histórico-sociais e por meio de quais formulações* essa demarcação da subjetividade enquanto fenômeno psíquico e núcleo semântico ganha corpo na cultura intelectual alemã.

1.1. Subjetividade no discurso filosófico do século XVIII

Partimos da caracterização do final do século XVIII como época de virada no que diz respeito ao acesso da filosofia à “questão do homem”. Essa virada que se realiza no ápice de um processo de alteração de referenciais epistêmicos dentro da civilização ocidental se expressa por um desmonte gradual da visão de mundo essencialista do período anterior.⁵

---

⁵ Cf. Pethes, 2007, p. 28.

Fiorin (2008, p. 33) identifica no período a ocorrência de uma alteração de referências não apenas no discurso antropológico, mas em todas as ciências. Essa alteração se caracteriza como uma inversão da “ordem das análises” científicas: se até o século XVIII as ciências buscavam reafirmar em seus argumentos a noção de habitar um “mundo matematicamente perfeito” que, por sua vez, só poderia “ressoar a perfeição divina”, as ciências do século XVIII deixam de lado quaisquer pressupostos e passam a analisar seu tema de estudo como objetos autônomos, não mais subordinados a sistemas exteriores de valor — e.g. à teologia, aos poderes políticos, à tradição, etc.:

Até meados do século XVII, embora houvesse uma disciplinarização do conhecimento [...] predominava o fazer científico regido pelo princípio da mistura. [...] A ciência busca menos o modo de funcionamento do mundo do que seus grandes fins, menos o *como* dos fenômenos do que seu *porquê*. [...] A partir do século XVIII, começa um movimento de especialização nas atividades científicas, ou seja, uma atividade de investigação gerida pelo princípio da triagem. Estabelecem-se objetos muito precisos, que não se misturam. [...] O gesto científico fundamental é dividir o objeto, para examinar seus elementos constituintes e, a partir daí, recompor o todo [ao invés de deduzir as partes a partir de um todo previamente assumido pelo cientista]. (Fiorin 2008, p. 33)

No que diz respeito à incidência dessa mudança nos parâmetros de análise na questão do estatuto existencial do homem e de sua individualidade, nota-se por parte do discurso filosófico que se ocupa de tal noção um crescente descrédito pela perspectiva, derivada da tradição aristotélica, do homem como ζῷον λόγον ἔχον (*animal rationale*) — um ente portador de certas características naturais que definem de antemão seu estatuto ontológico e seu papel no mundo. A pretensão de deduzir uma essência humana cai por terra nos grandes expoentes do filosofar moderno, e podemos retrair motivos pontuais de ordem metodológica para isso: a crescente predominância de uma investigação historicizada dos saberes sobre o homem permitiu à intelectualidade da época a constatação de que o conceito de “sujeito” — junto com valores acerca dos modos de vida, dos sentidos da vida humana — se reveste de significados diversos em contextos históricos distintos.

Isso *não* implica, contudo, na negação de que haja fatos fundamentais — sejam de ordem psíquica, biológica, etc. — que determinem a experiência e a existência de cada ser humano em alguma medida; não obstante, a constatação desses dados simplesmente não se faz crucial para o novo acesso à questão. Pensar a subjetividade envolve uma consideração de que os dados mais elementares da identidade pessoal *não* são fenomenologicamente

vivenciados como dados brutos, mas se revestem de significações complexas — e muitas vezes instáveis, conflituosas — que, por sua vez, seriam veiculadas no corpo social do qual o indivíduo inicialmente retira seus significados, linguagem e gestos sociais.⁶ Este indivíduo, ao invés de meramente atuar sobre dados biológicos ou divinamente designados que constituiriam uma identidade pronta e imutável do Eu, *se constitui* como algo apenas *na medida em que é interpretado / se interpreta como portador de certa identidade*. A própria autoconsciência do indivíduo, por fim, opera como um resultado de uma interação constante, medida pela doação e recebimento de designações do meio em que o referido indivíduo cresce e habita.⁷

O resultado da refutação desta naturalidade cria ensejo para a instauração de uma nova ordem de discurso cultural — e não apenas filosófico-acadêmico — sobre a subjetividade, com interesses e pontos de ênfase diversos. Nicholas Pethes (2007, p. 24) identifica como marca comum das várias interpretações da subjetividade surgidas a partir desta época o seu

---

⁶ Ou seja, independente de haver uma natureza humana dedutível ou não, a vivência desta natureza estaria ancorada a condições históricas exteriores a ela, aos modos de vida possibilitados pelas condições materiais de seu tempo e sociedade. Nesse sentido, em um nível prático da vivência do Eu, não há qualquer naturalidade na existência do sujeito. Nas palavras de Michel Foucault (1977, p. 153), “Nothing in man—not even his body—is sufficiently stable to serve as the basis for self-recognition or for understanding other men [...] We believe, in any event, that the body obeys the exclusive laws of physiology and that it escapes the influence of history, but this too is false. The body is molded by a great many distinct regimes; it is broken down by the rhythms of work, rest, and holidays; it is poisoned by food or values, through eating habits or moral laws; it constructs resistances.” Em outras palavras: a consciência de si próprio como ente, vivenciada por cada pessoa desde a infância, apenas *se inicia* com a identificação do próprio corpo; é desencadeado um longo processo de sedimentação dos pequenos resultados de negociações de valores referentes a este corpo, conforme ele atua no mundo, a partir do momento em que a criança interage com outros seres humanos.

Falar da identidade pessoal de cada indivíduo, assim, é falar de uma *forma* ancorada ao todo da dinâmica social: uma unidade discursiva em constante ressemantização e negociação com o meio de convivência de cada um, cujos dados constitutivos (traços de personalidade, valores morais, objetivos pessoais) são intercambiáveis na medida em que se apoiam em determinadas práticas/valores inscritos nos nexos sociais estabelecidos, enfim, antes mesmo da existência do indivíduo. Parte da experiência de *ser sujeito* envolve, assim, reconhecer possibilidades impostas a ele de antemão em função de seu local de nascimento, condição social de seus pais, gênero, etnia, e assim por diante — para que então seja possível uma formulação coerente de sua agência no mundo (cf. Luhmann, 1995a, p. 153-4; ver também noção de “pessoa como forma social” na p. 148).

⁷ Uma nota de ordem metodológica se faz necessária aqui: a defesa desta perspectiva como pano de fundo da pesquisa, embora seja compartilhada por considerável parte dos filósofos europeus do século XX e XXI (Luhmann, Sloterdijk, Moretti, Foucault e Žižek, para mencionarmos alguns pensadores a serem citados neste trabalho), não advém de uma forma de “provincialismo histórico” nosso — i.e., a atitude de tentarmos identificar, forçosamente, marcas de visões de mundo contemporâneas em obras literárias do século XVIII. Utilizamos-nos, no parágrafo presente, de formulações atuais da teoria do sujeito (“sujeito como forma social”, “sujeito como construto semântico”, etc.) a fim de esclarecer uma perspectiva desubstancializada desta noção que, argumentaremos, já começa a encontrar espaço no discurso do século XVIII; por meio de nossa argumentação, tentaremos concluir que tal perspectiva já estaria incutida na problematização suscitada pelo próprio Goethe do *Sturm und Drang* em sua representação das personagens Werther e Wilhelm Meister. Especificar as marcas dessa visão crítica da subjetividade em um momento inicial do trabalho visa, portanto, preparar terreno para nosso tratamento inicial dos romances protagonizados por tais personagens.

peculiar acesso ao homem como “ein ‘epistemisches Ding’, das diskursiv und technisch hervorgebracht werden muß”⁸. Neste momento de cientificização do saber e queda de modelos tradicionais de interpretação do mundo, as indagações do caráter humano passam a se dar em um registro diferenciado, expresso pelo autor nos seguintes termos:

Daher handelt es sich bei Menschenversuchen des 18. Jahrhunderts noch um Proto-Experimente, um Projekte, die die Übertragung experimenteller Methoden auf die Erforschung des Menschen zwar postulieren, aber noch nicht realisieren können. Aufgrund dieser Potenzialität und Vorzeitigkeit der experimentellen Beobachtung des Menschen werden literarische Fiktionen zum bevorzugten Medium ihrer Erprobung.⁹

Pethes identificará na época o desenvolvimento de códigos culturais que acompanham esta alteração epistêmica a qual, como pontuado na citação, encontra em certas formas de ficção literária um órgão privilegiado para a tematização da questão do homem — dos sentidos da existência humana e possibilidades concretas de desenvolvimento do poder de atuação dos indivíduos em diferentes cenários.¹⁰

Resta-nos investigar *como e por que* certas modalidades de ficção literária ganham força na cultura intelectual da época, que tipo de novas reflexões acerca do estatuto do sujeito elas veiculam, e como contribuem para a formulação de um “discurso do individualismo” em formulação a partir do século XVIII.¹¹ A partir deste escopo, elencaremos em nossa análise

---

⁸ “Algo epistêmico, a ser acessado [e articulado] de forma técnico-discursiva.” (tradução nossa). Ver também *Ibid.* p. 10 et seq.

⁹ “Ainda que os acessos à questão do homem do século 18 tragam certo caráter de ‘protoexperimento’, de ‘projeto’, e que por sua vez se valham de métodos [anteriores] de análise do homem, eles terminam por não conseguir pô-los em prática de forma efetiva. Em função do estado de prematuridade e ‘potencialidade’ destas observações experimentais da questão do homem, a ficção literária se torna o meio preferido para pôr em teste suas premissas.” (Op. cit., p. 24, tradução nossa).

¹⁰ Semelhante à perspectiva aqui apresentada, McKeon (2000, p. 382) e Watt (2001, p. 12 et seq.) restringem este caráter de mudança da época para a cultura do romance em desenvolvimento na Europa ocidental, defendendo sua proeminência sobre a forma (arcaica) da épica como sintoma da transição de uma Europa calcada em formas tradicionais e epistemologia fundamentada em universais para sua configuração moderna; a “instabilidade” (ou plasticidade, maleabilidade) do romance mesmo enquanto forma registraria, assim, uma crise epistemológica, “a major cultural transition in attitudes toward how to tell the truth in narrative” (McKeon, 2000, p. 383).

¹¹ Ainda que já haja uma cultura de reflexões sobre o Eu na Renascença, a preocupação com o caráter individual se constituiria como uma dimensão da experiência de determinadas classes, mais especificamente ligada à função de representação do poder, por exemplo, de um nobre sobre seus súditos. Os teóricos da cultura suscitados neste trabalho compartilham da opinião de que há no século XVIII o surgimento de uma cultura propriamente moderna do individualismo, portadora de aspectos singulares que a divide, portanto, das manifestações anteriores de reflexões sobre a individualidade.

O novo discurso da subjetividade se realiza na esfera pública, e se diferencia por promover a participação discursiva de indivíduos no discurso cultural de sua época, em um contexto de regência de uma configuração

algumas manifestações culturais bastante pontuais deste recorte histórico — o Pietismo, a *Empfindsamkeit* e os romances do *Sturm und Drang* de Goethe —, voltando nossa atenção especificamente para sua peculiar ênfase na *experiência* íntima como constituinte definitivo da identidade pessoal como *unidade*, como conjunto de dados mais ou menos substanciais do indivíduo.

1.2. O discurso da subjetividade na cultura do século XVIII

Ao passarmos nosso foco do discurso filosófico para um nível geral da cultura, observamos no recorte histórico em questão um semelhante interesse por novos valores e propostas interpretativas relativas à vida pessoal humana. O que se pode chamar de “cultura do individualismo” em difusão neste contexto¹² é diretamente resultante desse novo estatuto da identidade pessoal ao qual a filosofia responde: observa-se em tal cultura uma ânsia pelo ressalte e refinamento do caráter individual, de um discurso por meio do qual cada homem pode afirmar-se como núcleo de verdades pessoais. Isso se dá, paradoxalmente, em uma época *que não acredita mais na substancialidade e verdades universais*, e, adicionalmente, em um período no qual os indivíduos deixam de portar características vitalícias — e essa fase, afinal, coincide com o desmonte da estratificação na Europa, de forma que dados básicos definidores dos indivíduos (como estrato social, sua função dentro do seio de sua comunidade) perdem sua vigência efetiva. O final do feudalismo propicia aos indivíduos uma liberdade inédita de optarem por identidades sociais e modos de vida diferentes daqueles aos quais seus antepassados estariam destinados a portar. Em decorrência disso, desmistifica-se a antiga noção de que a identidade e atuação de cada homem estaria predeterminada por seu nascimento, estamento, família na qual se insere. O descrédito pela crença de que haveria propriamente dados positivos e radicalmente definidores da identidade pessoal de cada um dá

---

política mais liberal que se tornaria realidade apenas no século XVIII (cf. Habermas, 1996, p. 2-8). A ênfase na educação pessoal, surgimento de cafés e “clubes de leitura” com o objetivo de servir como espaço de discussão de temas culturais e sociais são todos eventos do final do século XVIII estudados como sintomas da nova *Öffentlichkeit* da qual fala Habermas (cf. Bruford, 1975, passim; Hauser, 2000, p. 557; Moretti, 1987, p. 6; Pinkard, 2002, p. 7-11). Uma argumentação mais detida a favor da coerência da separação de uma fase moderna e pré-moderna do discurso da subjetividade será alvo do ponto 1.3 deste trabalho.

¹² Cf. Moretti, 1987, p. 4-5; ver também referências presentes na nota anterior.

abertura, como se observa no final do século XVIII, a uma variedade de novas formas de comportamento, modos de socialização e expressões do Eu nas quais um “pôr em prova ou compensar a existência do *self* se torna um valor por si só”¹³.

A ideia central ligada ao discurso do individualismo alemão — e neste quesito diferentes ciências humanas que discutem o tema são unânimes — é *Bildung*.¹⁴ A noção ganha sua articulação no século XVIII e passa a ser fomentada, sobretudo, por uma parcela intelectualizada da sociedade alemã que, gozando de liberdades e possibilidades de atuação então inéditas em sua sociedade, passa a se identificar como uma camada cultivada e empenhada em pensar suas capacidades de autodirecionamento.¹⁵ Uma pessoa de *Bildung*, como observa Pinkard (2002, p. 7), não se afirmaria meramente como um indivíduo educado, mas também de bom gosto e posicionamento crítico, um portador de maturidade suficiente para demonstrar a firmeza e unicidade de seu caráter, para impor-se objetivos e princípios de forma a prevalecer às pressões da conformidade da vida corriqueira. A ideia ganha espaço em meio à nova *Öffentlichkeit* do final do século, que se forma como um grupo de pessoas livre e coletivamente dispostas a compartilhar julgamentos positivos e negativos acerca de assuntos e eventos que comporiam sua experiência de mundo.

Nessa postura de autodirecionamento, o valor máximo da subjetividade passa a ser identificado no uso de um poder, inato a cada um, de exercer sua autonomia. Busca-se — conforme se observa em certas modalidades de escrita íntima da época, da correspondência à autobiografia¹⁶ — modos de expressão e ampliação da consciência de si, aparatos técnicos que garantam ao indivíduo controle de sua relação com seus iguais e da construção de uma

---

¹³ Breithaupt, 2002, p. 79.

¹⁴ Ao menos, como aponta Vosskamp (2009, p. 2), se considerarmos o conceito da forma como vem sido formulado desde a *Aufklärung*: “A noção iluminista do sujeito como um ser único, inconclusivo e apto a desenvolver-se, constitui requisito central para o surgimento do conceito moderno de formação (*Bildung*). A noção de *Bildung* é herdeira da ideia ocidental da unicidade do indivíduo, este que não mais se define por meio de seu papel social, mas por suas características intransferíveis, por seu desempenho.” (tradução nossa).

¹⁵ A partir de registros do comportamento social da época, aponta Pinkard (2002, p. 11), é possível identificarmos este grupo como veiculador de formas inéditas de autoconsciência. Esses indivíduos, declaradamente conscientes das novas configurações da vida moderna, passam a veicular a noção de responsabilidade pessoal plena por seus caminhos, acentuando a comunicação de “an awareness [...] of what they were supposed to do, a sense that their life’s path had already been laid out for them, and an equally compelling awareness that they were not “determined” by these pre-determined social paths, that it was “their own” lives they had to lead [...]”. Essa é uma marca compartilhada pelos mais variados códigos culturais da segunda metade do século XVIII, do Pietismo ao *Sturm und Drang*.

¹⁶ Cf. Joeres, 2003, p. 199; Unger, 1972, p. 51

face social, permitindo-o projetar-se conscientemente sobre uma vida que lhe pareça adequada.

Marcas dessa cultura se deixam identificar já na ideologia do Iluminismo: a visão iluminista de que tornar-se adulto é, essencialmente, adquirir experiência com sua própria natureza (“conhecer seu próprio *Eu*”) de forma que se possa participar no corpo social de modo útil e produtivo, implica que todo indivíduo deve se utilizar de sua liberdade pessoal para optar, deliberadamente, por caminhos e traços que o identificarão em sua singularidade.¹⁷ A importância de que todo indivíduo se *esclareça* e adquira articulação suficiente para fazer uma escolha que lhe apraza e, conseqüentemente, o torne mais efetivo para sua comunidade, é um objetivo central do projeto iluminista a partir do século XVIII¹⁸ — o apelo da nova ordem social pós-estratificação, conforme projetada por ideólogos da época, traz como prerrogativa que uma sociedade regulada por indivíduos autônomos, providos de senso de responsabilidade pessoal e social, consistiria em um primeiro caminho para se pensar em uma substituição das estruturas de sociedade feudal até então vigente.¹⁹

A busca por autonomia, por um desenvolvimento livre de coerções do que cada um, como sujeito, conclui ser o cerne mais verdadeiro de seu ser, se transforma na Europa moderna em uma ideia particularmente influente na concepção moderna de subjetividade. O valor que o ato de *tornar-se adulto* ganha então envolve um constante conflito do indivíduo por seu espaço pessoal, por dados que o caracterizem de forma única e legítima dentre outros indivíduos.

Este é um valor que, por sua vez, não substitui qualquer modelo anterior de individualidade: em contraposição à vivência de uma identidade estável do mundo estratificado, a vivência da subjetividade moderna carrega consigo certa inquietude, a necessidade por definir-se termina por ser, já na visão de alguns críticos da Modernidade do século XVIII, mais compulsória do que deliberada. Acompanha o ideal de *Bildung* um pano de fundo de tensões sociais específicas que nos desencoraja a defendê-lo como um *ideal*

---

¹⁷ Cf. Beutin, 1993, p. 221.

¹⁸ Cf. Vosskamp, 2009, p. 3-4.

¹⁹ Habermas identifica este ideal sob o seu conceito de “esfera pública”. Cf. Habermas, 1996, p. 5. Comparar com a problematização da constante redução da ideia de *Bildung* a um ideal de emancipação burguesa em Vosskamp, 2009.

positivo — conforme insistentemente pontuado pela crítica literária do século XIX²⁰ — resultante do processo de emancipação cultural da classe burguesa (ou de uma elite intelectual restrita) de certos valores da estratificação ainda inscritos na vida comum.

Contra tal perspectiva, leremos a noção de *Bildung* e outras formas de individualismo, mais propriamente, como produtos ideológicos relativos a fenômenos sociais bastante pontuais de sua época: este seria o período de formação dos grandes centros urbanos europeus que, por sua vez, inaugurariam modos de vida bastante diversos daqueles da comunidade feudal autossuficiente, na qual, por sua vez, o contato de cada indivíduo com seu papel social se daria de forma muito mais palpável, como veremos. Do processo de complexificação das sociedades modernas decorre um significativo enfraquecimento de vínculos de identidade entre indivíduos e sua comunidade. Este contexto de *despersonalização*, por sua vez, se mostrou historicamente como sendo favorecedor da formação de comportamentos e ideias focadas em *compensar* uma crise de valores,²¹ em gerar sistemas de valores promotores de uma reintegração de indivíduo moderna a valores e uma identidade coletiva.²²

---

²⁰ A defesa da *Bildung* como “ideal humanitário” se manifesta a partir de formulações teóricas de Herder e Wilhelm von Humboldt, não propriamente de Goethe. Em seu *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) de Herder, *Bildung* se refere a produtos de uma força genética impessoal que condicionaria seres humanos singulares a realizar façanhas culturais de maior importância. A ideia de *Bildung* assume novos significados nos escritos de Wilhelm von Humboldt (sobretudo *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*; 1792), obra claramente influenciada por Herder. Aqui o autor emprega o conceito em referência a um tipo educação estética, uma forma de pedagógica divorciada de fins preestabelecidos, focada no apuro de um acesso intelectual e criativo a uma dimensão holística da experiência humana.

O termo *Bildungsroman* é comumente cunhado para definir o romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, ainda que em momento algum seja mencionado pelo autor, fugindo assim de sua compreensão da própria produção artística. No século XIX, a partir da popularização de certas ideias de Karl Morgenstern (1820 [1988]), o conceito ganha os delineamentos que possui até nossos dias; *Bildung* passa a ser visto como uma formação pessoal humanística, desenvolvimento e reconhecimento de potencialidades singulares dos indivíduos (cf. Vosskamp, 2009), ao passo que *Bildungsroman* se referiria a um uso da forma literária como órgão exemplar da expressão das capacidades de desenvolvimento do indivíduo (cf. Stahl, 1934; Dilthey, 1953; Gundolf; 1920). Questionamos justamente esta transformação do conceito de *Bildung* em condição de *ideal* supostamente veiculado por Goethe, com base no trabalho crítico de diversos teóricos: cf. Selbmann, 1994, p. 59-60; Breithaupt, 2002; Maas, 2000; Jacobs & Krause, 1989 e 1972; além do extenso levantamento realizado por Selbmann (1988) dos posicionamentos críticos acerca do gênero do *Bildungsroman* dentro da germanística.

Uma crítica à atribuição de um *Bildungsideal* na obra de Goethe tomará corpo no decorrer de nosso trabalho, sendo posta em contraposição ao acesso radicalmente avesso a princípios normativos (a *ideais*, portanto) de subjetividade desde sua obra inicial.

²¹ O que explica o fato de as manifestações culturais mais expressivas do século XVIII alemão haverem sido contraculturais, do Pietismo ao *Sturm und Drang*.

²² Veremos a clara presença deste caráter em nossa análise de dois movimentos culturais da época, o Pietismo e a *Empfindsamkeit*.

A ideia de *Bildung*, portanto, carrega consigo certas contradições. Na condição de ideal, ou de “uma postura assertiva de autodirecionamento” observada no comportamento social da época, ela se relaciona apenas precariamente com o mundo fragmentado, autoritário e conformista no qual estes “indivíduos de *Bildung*” na realidade viviam. A perspectiva da despersonalização inerente à vida moderna, por outro lado, faria parte da experiência social destes indivíduos, e — como observaremos na análise de alguns produtos culturais da época — tem clara presença em seu discurso e entendimento das características ligadas à vivência da subjetividade. *Bildung*, portanto, vale como um ideal por autonomia e integração do indivíduo em uma época que, paradoxalmente, começa a veicular a imagem na qual o isolamento e a despersonalização deste indivíduo é vista como uma contingência bastante corriqueira — o tema da desilusão dos próprios romances do *Sturm und Drang* será lido aqui como sintomas dessa relativização do otimismo antropológico costumeiramente identificado sob o conceito de *Bildung*/autonomia.

No presente trabalho, promoveremos a leitura dos romances de Goethe como partilhador das inquietações da cultura de sua época e, igualmente, como participante deste discurso e veiculador de certos acessos à questão da subjetividade, que por sua vez haveriam se tornado forças culturais por si só nos séculos seguintes (como se dá, para citarmos um exemplo, em sua presença na cultura da recepção do *Bildungsroman*).²³

Restringiremos nosso escopo, mais especificamente, aos romances iniciais de Goethe, nos quais a questão da subjetividade está intimamente ligada à tematização da *vivência da juventude*. Neles, Goethe se utiliza da figura do jovem que contempla as possibilidades de sua emancipação e definição de sua *persona*, ressaltando a contradição inerente ao valor social do amadurecimento — questões como “do que de fato o sujeito se emancipa?”, “em que nível alguém se torna realmente autônomo e autossuficiente?” recorrem, em diferentes níveis de profundidade, como pretensões desejáveis, mas por vezes irrealizáveis em seu contexto social. A experiência vivenciada pelo protagonista nas obras não remonta a um progresso previsível ao trabalho do pai e manutenção da tradição familiar — como o fora em uma configuração de mundo estratificada —, mas a uma exploração incerta do espaço social e do âmbito das relações interpessoais. A nova geração de meados de 1770, conforme representada por Werther e Meister, vivencia uma insatisfação e inquietude constante daquele que procura significados não no passado (em significados dados, inscritos em algum código cultural), mas

---

²³ Selbmann, 2004, passim.

em um futuro incerto, parcialmente construído por suas projeções.²⁴ Neste aspecto identificamos certo caráter crítico do retrato do autor: o indivíduo em busca de autonomia é exposto nestes dois romances sob uma dimensão problemática, constantemente ameaçado pelo isolamento e ensimesmamento improdutivo os quais, por fim, pontuaremos em nossa conclusão como elementos constituintes de uma formulação goethiana da noção de subjetividade.

Partiremos de uma análise do quadro problemático com o qual os dois romances iniciais do autor se iniciam elucidando os seguintes tópicos:

a) de que modo o tema da autonomia é explorado junto à questão da subjetividade, e em qual medida ele é central na representação que Goethe faz da vida do sujeito na Modernidade.

b) que tensões sociais estão ligadas a essa natureza de exploração deste tema, e em que medida uma exploração da cultura e sociedade da época nos ajuda a entender os textos literários eleitos para nossa análise (e vice-versa).

Optaremos por iniciar nosso acesso ao contexto de escrita destes romances e seus precedentes com uma análise de cunho sociológico, focada em delimitar as mudanças de condições materiais e estilos de vida que marcariam o final de século XVIII (ponto 1.3.). Vale como um aspecto crucial da Europa ocidental da época a coexistência de uma dinâmica urbanização e modernização dos aparatos estatais de um lado e, por outro, da falta de uma mudança cultural que acompanhasse coerentemente os novos modos e condições de vida derivados desta modernização²⁵. Iniciaremos nossa pesquisa por um remonte do contexto material e social da segunda metade do século XVIII, caracterizando-o como período de transição do mundo feudal para o moderno, a fim de abrirmos a perspectiva da cultura do individualismo da época como forma de *resistência coletiva* ao fenômeno de despersonalização inerente ao contexto de socialização moderna.

---

²⁴ Moretti, 1987, p. 4-5.

²⁵ Cf. Moretti, 1987, p. 5. Moretti fala sobre “a modernização dos aparatos estatais” que, até meados do XIX, “seguiria não acompanhada por uma cultura da Modernidade simbolicamente legitimada”.

1.3. Problemática: em que medida é possível falar de uma configuração moderna da subjetividade?

Defendemos, no ponto anterior, a perspectiva de que falar de subjetividade envolve nos inteirarmos dos modos de vida e dinâmicas bastante específicas de cada recorte histórico e geográfico;²⁶ de onde deriva que o emprego de uma divisão categórica entre *subjetividade moderna* / *subjetividade pré-moderna* resultaria, aparentemente, em caminho teórico infrutífero. Em outras palavras: há diversas formas de vivência da subjetividade, todas subordinadas a determinado rol de possibilidades materiais e culturais impressas no contexto no qual se inserem. Desta forma, suscitar que a “subjetividade moderna” é uma categoria radicalmente distintiva da vivência do Eu em outras épocas parece resultar em um emprego infrutífero de categorias.²⁷ Tal divisão parece não tocar de fato em uma característica devidamente distintiva que nos permitiria, antes de tudo, falar do homem moderno como algo propriamente distinto do homem pré-moderno, a não ser em seus aspectos de relação com seu meio social.

A partir desta dificuldade inicial de acessar o conceito, neste tópico do trabalho nos propomos a identificar *quais aspectos históricos justificariam nossa separação de um momento moderno e um momento pré-moderno da vivência da subjetividade* — primeiro por vias de um tratamento do estatuto da vivência social do Eu no mundo estratificado, para então compará-lo à vivência do Eu em sociedades modernas. Neste tratamento, defenderemos a Modernidade como um ambiente epistêmico-cultural derivado de um processo por meio do qual os discursos das artes e da filosofia ganham autonomia e se desvinculam de sistemas de poder aos quais, outrora, estariam subordinados (e.g. a teologia, ciências físicas e ideologias políticas)²⁸ — e daí resulta que a discussão dos modos de vida identificáveis e veiculados na cultura se torna possível *dentro da própria cultura*, podendo ser negociados, tematizados e renegociados pelos indivíduos que dela participam.

---

²⁶ Ver nota 6.

²⁷ Breithaupt (2002, p. 100 et seq.) problematiza esta questão e a contradição na qual diversas ciências humanas cairiam ao postular o “sujeito moderno” tanto como causa quanto efeito dos processos de modernização do mundo sócio-político europeu (ver sobretudo p. 101). Nosso enfoque não o elegerá propriamente como agente histórico da modernização (uso criticado pelo autor), mas alavancará aspectos de um discurso cultural e literário que trata retrata esse “sujeito moderno” (como estatuto problemático, incompleto) no século XVIII alemão.

²⁸ Cf. Fiorin, 2008, p. 32-33 a respeito da alteração epistêmica nas ciências a partir do século XVIII.

Neste contexto, periódicos das mais diversas orientações e temas, focados na expressão de opiniões do público em geral acerca de temas sociais, ganham proeminência e se consolidam como importantes veículos de novos valores e ideias.²⁹ Será neste tipo de publicação que um tratamento aprofundado da noção de *subjetividade* ganharia espaço, para se estender ao discurso acadêmico-filosófico a partir de meados das décadas de 1770 e 1780, conforme analisado por Breithaupt em seu artigo *Goethe and the Self* (2002, p. 80-81). Como afirma o autor,

Before 1770, the nominalization of “das Ich” is seldom encountered, and then mostly as a translation of *alter ego*; around 1780, however, German journals and publications that do not use the word are a rarity (the *Teutsche Merkur* seems to have played a strong role in spreading “das Ich”).³⁰

Breithaupt parte da ocorrência estatística do termo “das Ich” nas publicações do final do século XVIII com fins de retratar suas origens na condição de conceito filosófico, em vistas da proeminência que a problemática especificamente moderna da subjetividade ganhará na literatura alemã a partir do *Sturm und Drang*. É sobretudo enfatizada a singularidade do fato de, na altura de 1770, as noções de “das Ich” e “Ichheit” surgirem como neologismos nos discursos filosóficos alemão, francês e inglês³¹ — tal constatação implica, segundo o autor, em um certo esforço advindo destes diferentes cenários de discussões por definir um novo código cultural que substituiria modelos obsoletos de compreensão do caráter da existência humana guiados pela visão de mundo teocêntrica e hierarquizada do universo medieval. No ponto seguinte, exploraremos aspectos centrais dessa visão de mundo.

---

²⁹ Joeres (2003, p. 235) liga a proliferação de jornais literários e dos *Moralische Wochenschriften* à formação de um público literário alemão propriamente dito: “[Um] desenvolvimento importante emergiu do objectivo geral das publicações periódicas de criarem uma ligação e um diálogo com um grupo de leitores. Dadas as obras literárias que surgiam em números cada vez maiores à medida que o século progredia, [...] não é surpreendente que a crítica literária e artística tenha começado também a florescer”. Ver *Ibid.*, p. 234-237.

³⁰ Ver também *Ibid.*, p. 103 (nota de rodapé 2) e a bibliografia sugerida pelo autor na p. 104 (nota de rodapé 8).

³¹ Os contextos ingleses e franceses fogem do escopo deste trabalho. Para uma vasta bibliografia, ver Breithaupt, Fritz. *The Invention of Trauma in German Romanticism. Critical Inquiry* 32 (Autumn 2005). Chicago, The University of Chicago Press: 2005. p. 77, nota 1.

1.3.1 Acepção pré-moderna de sujeito: sociedades estratificadas

Vale como um aspecto central dos valores do mundo estratificado seu apoio estrito a referenciais fixos — a ideia de que haveria dados atemporais, substanciais, que comporiam uma ordem de mundo preestabelecida, se mostrou historicamente dominante nas sociedades estratificadas como um todo. Consequentemente, o contingente e particular é relegado a um segundo plano, de onde derivamos um primeiro aspecto de nosso remonte da subjetividade nessa configuração de mundo: a consideração da pessoa é indissociável do remetimento a seus vínculos práticos e de identificação com sua comunidade; i.e. ela se constitui como indivíduo na medida em que atua em funções que servem os objetivos e nexos de seu meio. Seu papel neste ambiente social é preestabelecido, baseando-se diretamente em suas origens genealógicas — ter determinada profissão, pertencer a uma determinada camada social, professar tal religião, e até mesmo portar certas indumentárias e códigos de comportamento é reflexo da família e do povoado no qual se nasceu.³²

O paradigma da identificação pessoal no mundo estratificado é caracteristicamente *funcional*: o funcionamento do social conta com um número limitado de funções e cargos a serem preenchidos a fim de garantir a subsistência de cada vilarejo ou feudo. A divisão dessas tarefas define responsabilidades condizentes a cada família local e em virtude de a profissão estar ligada à tradição familiar — isso se dá, em partes, pela ausência de um ensino institucionalizado dos saberes profissionais —, de forma que ser atuante em determinada profissão garante ao indivíduo uma *identidade* fixa e o constitui substancialmente enquanto actante social e essencial para o bom funcionamento de sua comunidade.

Em um nível pessoal, essa dupla relação entre *determinação pessoal* e *expectativa social* gera a constituição discursiva da individualidade em seus aspectos práticos (seu papel no mundo, sua profissão, suas possibilidades de mobilidade e atuação dentro de seu ambiente, etc.) e também em seus aspectos autoconscientes (características que definem alguém discursivamente como pessoa). Significativas, por fim, não são as marcas individuais ou a articulação de valor pessoal que identificam o ser humano socialmente³³, mas sua posição

---

³² Luhmann, 1997, p. 316.

³³ Por exemplo, que permitam o indivíduo se diferenciar do restante da sociedade enquanto totalidade abstrata, que por sua vez seria a marca central da subjetividade dentro de sociedades modernas. Como pontua

enquanto actante, a atuação direta de sua força de trabalho dentro do contexto de práticas sociais comunitariamente compartilhadas. É importante adicionar que, simultaneamente, essas são características respeitadas e legitimadas dentro do seio de cada comunidade.³⁴ Há uma marca de indivisibilidade e singularidade no ato de ser sujeito, o qual se comporta como actante determinado pelo (e esperado no) funcionamento regado de seu meio.

Podemos identificar a consideração das origens e do passado (na condição de *archē*) como aspectos determinantes da atuação presente de cada indivíduo em tal configuração social. Deriva daí o fato de que a identidade, como conjunto de dados articuláveis que descrevem a participação social do indivíduo, funciona como um aspecto já dado, fornecido exteriormente pela cultura — o indivíduo detém sua *persona* como fruto da mesma força que determinou seu nascimento no berço de sua família, e não de uma outra qualquer; e.g. pela força do acaso.³⁵ Ser plebeu ou nobre na Europa Medieval, com todas as possibilidades de ação e obrigações distintas que cada estamento acarreta ao indivíduo, envolve um mero reconhecimento da atuação aleatória da natureza: toma-se por *natural* o fato de que alguns nasçam para governar, outros para orar, outros para trabalhar, para mencionarmos o antigo mote.³⁶ As ideologias religiosas, definidoras da cultura popular medieval, executam o papel de justificar a posição hierárquica do clero e nobreza sobre o campesinato, construindo assim um nexo da vida social que sustente uma noção de harmonia social ao mesmo tempo em que reconheça a existência da desigualdade de privilégios portados por cada estamento.³⁷

Luhmann, a lógica da ordem semântica da estratificação opera sob a diferença de direitos e obrigações de um indivíduo para o outro, e não por meio do binarismo “igual/desigual” que permita à pessoa se destacar e/ou se reconhecer como diferente do restante, como indivíduo único e autônomo (cf. Luhmann, 1997, p. 308 et seq.; aqui p. 314). Por este motivo, dados peculiares do indivíduo são mascarados por outros que possam ser traduzidos em termos de sua posição dentro da dinâmica funcional da sociedade.

³⁴ Moller, 2006, p. 86; Luhmann, 1997, p. 311-315. A diferença entre indivíduos e suas atuações seria garantida, em um nível operacional, por meio de instituições veiculadoras de um sistema de moral difundido em um nível geral da sociedade. No exemplo dado pelo teórico, a endogamia (e.g. casamento entre pessoas de mesma casta social) valeu como fator organizador essencial para que o mundo estratificado se mantivesse e que a ordem prevista do funcionamento social não contasse com alterações inesperadas — daí se explica o fato de a diferença entre castas haver sido fortemente moralizada (por meio de atuação ideológica da Igreja e da aristocracia) nas mais diversas sociedades estratificadas. A diferenciação entre castas se expressa simbolicamente na sociedade por meio da instauração de um complexo código de práticas e rituais no qual a hierarquia entre classes é constantemente marcada. Cf. Luhmann, 1997, p. 314.

³⁵ Luhmann, 1997, p. 312.

³⁶ “Orare, pugnare, laborare”, mote do bispo Adalberón de Laon. Cf. Franco Jr., Hilário. *História da Idade Média, o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 89.

³⁷ Cf. Luhmann (1997, p. 314) sobre o *Ordo-Prinzip* da Europa medieval.

A queda política do feudalismo vale não propriamente como gênese da noção pronta de subjetividade moderna, mas como uma *condição* para que se articulassem diferentes códigos culturais contenedores de novos modelos antropológicos, de novas teorias existenciais. É significativo considerarmos que, embora os antigos sustentáculos da estrutura feudal sejam minados por novas orientações políticas do século XVIII e pela contundente dinamização do mundo social resultante do desenvolvimento do capitalismo mercantil e industrial, resquícios das instituições do mundo estratificado subsistirão até meados do século XX.

Pontuaremos como aspecto central desta transição o fato de a subjetividade, em um contexto urbano e moderno, virar um problema de cunho axiológico e existencial quando o indivíduo se vê destituído de uma complexa gama de valores religiosos e ideológicos que, em sociedades estratificadas, mediava o contato do homem com a ordem simbólica social; é um dado essencial do sujeito da época a vivência e sua cisão com uma totalidade harmônica com o mundo, a sociedade e a esfera do Divino, de forma que ele se vê simultaneamente *livre e* (ainda em maior medida) *impelido* para determinar seu caminho no mundo por seus próprios esforços.³⁸

1.3.2. Notas sobre o “mito das origens” do discurso da Modernidade

Em vista disso, reconsideraremos a formulação (bastante radical) de diversos teóricos da Modernidade de que *a subjetividade seria um fenômeno moderno por excelência*. Isto é, de que indivíduos antes de nós não seriam propriamente indivíduos, não teriam desenvolvido uma autoconsciência plena de sua singularidade. Tal formulação é uma constante na filosofia alemã, remontando o ensaio de Friedrich Schiller intitulado *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1795 [1962]), e ganha versão reformulada no século XX nos escritos de Georg Lukács, sobretudo *Theorie des Romans* (1916 [2000]). Ambos os escritos repercutem a visão bastante peculiar de que, em algum momento da história, houve uma cisão do homem com o mundo social e natural que outrora o integrara, e essa cisão em si define a divisão entre um tipo distinto de autoconsciência pré-moderna e a subjetividade moderna. Elucidaremos

---

³⁸ Cf. Sloterdijk, 1993, p. 53 e 60.

brevemente no que consiste esta noção de *cisão* — tomaremos-la como a chave através da qual acessaremos o início da formulação filosófica do conceito em questão.

Georg Lukács (1916 [2000], p. 29), por exemplo, ao acessar o tema do romance moderno em comparação às expressões literárias da Grécia antiga, identifica o mundo homérico como um “mundo de sentido [...] palpável e abarcável com a vista; basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual”; no trecho seguinte o autor afirma:

[Nele] o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original [...] O dever-ser é para ele apenas uma questão pedagógica.

Isto é: tratar-se-ia de um universo social no qual o homem encontra confirmação de seu valor pessoal no próprio ato de interação com sua sociedade (por isso Lukács fala do dever-ser como uma “questão pedagógica”, de mera aprendizagem), além de descobrir parâmetros de ação coerentes nos valores comunitários, nas práticas conjuntas, sem que a influência exterior destes valores e práticas culturais resulte em uma coerção à liberdade individual. Daí resulta que este seria um mundo no qual o lugar de cada homem estaria reservado, e no qual cada homem possui seu papel funcional que o satisfaz pessoalmente e, nesta dupla relação, garante o bom funcionamento de sua comunidade.

A degradação deste mundo e da estrita ordem a ele inerente se dá em um longo processo que passa pelo helenismo, pelo mundo romano, medieval, para atingir sua degradação completa, enfim, na Modernidade: para Schiller e Lukács, o mundo contemporâneo atinge um ponto no qual se torna complexo até mesmo pensarmos no que consistiria a vivência da harmonia, no qual ser sujeito se torna sinônimo de estar relegado à solidão anuladora de sua interioridade.³⁹

---

³⁹ A versão schilleriana, que possivelmente teria iniciado toda uma série de leituras da subjetividade moderna como resultado de uma degradação do espírito humano, toca em diversos pontos suscitados posteriormente por Lukács, como vemos no trecho: “Entre eles [os gregos], a cultura não degenerou tanto a ponto de se abandonar a natureza. Todo o edifício de sua vida social estava erigido em sensações, não num trabalho de arte mal acabado; mesmo sua mitologia era o estro de um sentimento ingênuo, o rebento de uma imaginação jovial, não da razão mediatizada, como a fé eclesástica das nações modernas; portanto, já que não perdera a natureza na humanidade, também fora dela o grego não podia ser por ela surpreendido e nem ter uma necessidade tão premente de objetos nos quais a reencontrasse. Uno consigo mesmo e feliz no sentimento de

Por mais questionável que este e outros “mitos das origens” surgidos na modernidade filosófica sejam⁴⁰, é interessante para nossa pesquisa pensar que tal formulação do mundo antigo como mundo harmônico atende a uma estratégia retórica ilustrativa. Tal formulação serve à comunicação de que aquilo que conhecemos como mundo moderno se configuraria como resultado da degradação de valores que, supostamente, haveriam formado a civilização ocidental (cooperação, autossacrifício, comunitarismo, etc.), antes de tudo, mas que não se sustentam nele por alguma razão historicamente identificável: para Lukács, claro, o fim da transcendência e de uma rica experiência social do homem se dá com o advento da sociedade burguesa, e assim por diante.

Não há qualquer sentido em tentarmos buscar um rigor histórico nas asserções de Schiller ou de Lukács; faltam registros de análise de natureza psicológica e antropológica — condizente com métodos modernos de análise, antes de tudo — para que haja qualquer possibilidade de afirmação de um “estado harmônico” vivenciado pelos gregos em um nível individual, conforme afirmam ambos autores.⁴¹ Igualmente, quando Lukács e Schiller propõem que *só nos tornamos propriamente sujeitos nos tempos modernos*, devemos considerar com devida propriedade as nuances do tratamento em questão: só a partir de meados do século XVIII a cultura do individualismo surge como um desafio e protesto contra a despersonalização inerente ao processo de civilização. Nisso residiria o sentido por detrás

---

sua humanidade, esta era o máximo no qual precisava deter-se e do qual tinha de empenhar-se em aproximar todo o resto; ao passo que nós outros, cindidos de nós mesmos e infelizes em nossas experiências da humanidade, não temos nenhum interesse mais premente do que dela fugir e afastar de nossos olhos uma forma tão malograda" (cf. Schiller, 1991, p. 56, tradução de Márcio Suzuki).

⁴⁰ Sobretudo por se basearem em uma leitura essencialista da história como um processo de degradação de uma “época áurea”, desacreditada pela historiografia contemporânea.

⁴¹ É relevante delimitarmos a configuração harmônica do mundo grego ao mundo de Hesíodo e Homero, mais especificamente, mas também lembrarmos que o próprio Hesíodo caracteriza sua contemporaneidade (na altura de 700 a.C.!) como quinto estágio de degradação da raça dos deuses (cf. “O Trabalho e os Dias”, II- 170-201. In: Most, Glenn W. (ed.), *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimonia*. Loeb Classical Library 57. Cambridge: Harvard University Press, 2006). Igualmente, o mundo homérico possuiria um caráter mítico aos olhos dos gregos atenienses, sendo suscitado como contraparte de um mundo no qual o mecanismo entre tradição e vivência harmônica do social não mais funcionaria plenamente; resta lembrar-nos de que a própria filosofia platônica se inicia com o retrato do conflito entre Sócrates e Atenas, do indivíduo preocupado na busca por um princípio de justiça adequado e uma ordem social corrupta (como vemos nos diálogos *Eutífron*, *Apologia* e *Crítion*), um dado bastante improvável de passar despercebido por Schiller e Lukács na condição de filósofos. Por este motivo, há interpretações de suas acepções de mundo harmônico da Antiguidade/mundo cindido da Modernidade como manobra heurística que preze a uma formulação mítica (i.e. poetizada) da Modernidade. Cf. Gabriel & Žižek, 2009, p. 18 et seq. sobre a acepção de ampla representatividade do discurso mitológico que ganha força nas ciências humanas a partir de Schiller.

deste “mito das origens genealógicas do homem moderno” na acepção schilleriana-lukácsiana.⁴²

Considerando este dado, é válido observamos os termos com os quais Lukács (1916 [2000], p. 66-67) caracteriza tal despersonalização característica da vivência do mundo moderno, em uma passagem bastante citada de sua obra:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; [...] quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos [...]⁴³

Encararemos, portanto, o discurso dessa natureza como um discurso que nos diz mais a respeito da Modernidade em si do que propriamente do período nele ilustrado. A afirmação da subjetividade como um fenômeno moderno deve ser compreendida dentro de uma definição bastante restrita do termo; ela aponta para uma experiência do ego imbuído de consciência histórica e da inexistência de um vínculo substancial entre indivíduo e comunidade *outrora* existente, em uma configuração social muito mais rígida.

No próximo ponto nos valeremos da perspectiva sociológica do desmonte do mundo estratificado — sobretudo com base nos trabalhos de Luhmann (1982, 1989, 1995a, 1995b, 1997) — a fim de ampliarmos as implicações da mencionada *cisão* entre homem e sociedade como dado constitutivo do conceito aqui buscado.

---

⁴² Cf. Gabriel & Žižek, 2009, p. 97.

⁴³ Ver também Ibid, p. 80 et seq.

1.3.3. O sujeito entre a autonomia e a despersonalização: a diferenciação funcional

Luhmann (1997, p. 320-321) pontua o desmonte histórico da estratificação como um processo não apenas desencadeado por eventos pontuais⁴⁴, mas no momento em que a concretização de novas formas de governo e organização social decorrentes destes eventos ganha em funcionalidade e, desta forma, ocasiona o surgimento de uma nova dinâmica de participação dos indivíduos na vida social e política da Europa. Foi a alteração da forma como os indivíduos participam no seio de suas comunidades, finalmente, que de fato incidiu no tipo de veiculação de valores culturais singulares pela qual chamamos *cultura da Modernidade*. Há — em parte devido ao enriquecimento de certos setores da sociedade responsáveis pela articulação do sistema mercantil — um paulatino afrouxamento dos laços de clientela feudal e regime de servidão que culminou nas alterações radicais da vida política do século XVIII.⁴⁵

A diluição das diferenças entre classes, marcada pelo momento em que a função do nobre passa a se relevar como meramente representativa⁴⁶, altera diretamente a vida dos indivíduos, sobretudo daqueles com algum poderio monetário (i. e. a burguesia mercantil). Na medida em que se enfraquecem as diferenças reais de atuação entre os plebeus e as classes regentes, surge espaço para a proliferação de novos códigos culturais de diferenciação entre membros de uma sociedade agora menos heterogênea.⁴⁷ Há na vida política e cultural da época uma frutífera busca por novos parâmetros que possam organizar a ordem social de forma mais igualitária e efetiva a fim de substituir o mundo feudal: esta tendência culmina, para citarmos um exemplo, em um movimento como o Iluminismo, que proporá justamente modelos de ordem social derivados de uma crença de que o recorrer à argumentação racional — um órgão universal, compartilhado por todos os seres humanos — permitiria a formação de instituições que zelassem pela eficiência social de modo mais adequado que o recorrer à tradição.⁴⁸

⁴⁴ Como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, para mencionarmos os processos mais evidentes de queda do poder monárquico.

⁴⁵ Op. cit., p. 322.

⁴⁶ Como citado em Habermas (1996, p. 8): “According to a well-known saying the British House of Lords, the Prussian General Staff, the French Academy, and the Vatican in Rome were the last pillars of representation; finally only the Church was left, so utterly alone that those who see in it no more than an external form cannot suppress the epigrammatic joke that it no longer represents anything except representation itself”.

⁴⁷ Cf. Luhmann, 1982, p. 16-17.

⁴⁸ Cf. Žižek, 1996, p. 207.

Desta conjuntura decorre, nos termos eleitos por Niklas Luhmann, a substituição paulatina da estrutura social de *diferenciação estratificada* pela *diferenciação funcional*,⁴⁹ o que significa: a diferenciação entre indivíduos dentro do corpo social não mais se baseia essencialmente nos estratos aos quais pertencem, mas na atuação prática de cada indivíduo dentro da sociedade. O que antes se baseava em dados de identidade fixos do indivíduo (e.g. berço), agora é dependente de incidência efetiva na dinâmica do social, seja em termos de atuação intelectual, econômica ou política. A gradual desestabilização do poder da nobreza se intensifica, especialmente, com o enriquecimento da burguesia: a nobreza ociosa se encontra agora sujeita à decadência em um mundo regido pela competição econômica, e burguesia e plebe contemplam a perspectiva da ampliação de seu poderio dentro de uma sociedade crescentemente operacionalizada pela lógica do capital.

Luhmann identifica já no final do século XVIII o momento de decaída definitiva da hierarquia social entre nobreza, clero e plebe⁵⁰ e consequente mudança rumo a uma ordem social caracterizada por sistemas que prezassem, assim, pela funcionalidade de suas operações — e não mais por convenção e tradição. Surgem as carreiras profissionais e uma economia agrupada ao redor da divisão social de tarefas específicas, agrupadas sob o princípio de competição e manutenção do fluxo do capital. Igualmente, o surgimento e expansão das cidades (i.e. unidades geográficas densas capazes de centralizar o fluxo da economia) se tornam uma necessidade e consequência por si só da organização capitalista.

Adicionalmente, a passagem de um sistema econômico feudal de subsistência para uma economia guiada pela competitividade termina por alterar radicalmente as relações de trabalho em si. No mundo estratificado, a economia se funda em atividades rudimentares que

---

⁴⁹ Cf. Moller, 2006, p. 85.

⁵⁰ O que não impede que classes sociais e uma nobreza atuante continuem existindo (como se deu na Alemanha até 1871); a alteração pontuada por Luhmann se refere mais propriamente à alteração significativa dos papéis sociais dos indivíduos e subordinação efetiva da plebe à autoridade cultural e política da nobreza, em um contexto no qual o poderio econômico da burguesia iguala sua atuação efetiva (e até mesmo política) nos grandes centros urbanos. É incorreto afirmar, obviamente, que a desigualdade entre estratos da sociedade tenha sido eliminada com este movimento; seus parâmetros apenas mudam. O cerne da alteração ocorrida no século XVIII no que diz respeito às hierarquias sociais se relaciona aos valores de origens (*archē*) do mundo medieval, como anteriormente mencionado: nas palavras de Korfmann (2003, p. 3-4), “a origem familiar e social como base de identidade é substituída pelo conceito de formação (*Bildung*): a integração social ocorre através da carreira individual que, por sua vez, resulta da participação em organizações funcionais como escola, universidade ou empresa. A camada social de origem pode ser desfavorável ao indivíduo e até mesmo um obstáculo para ele, mas não serve mais como forma primária de estruturação da sociedade.”

existem com o único objetivo da autossuficiência da comunidade, produzindo, além disso, meramente para o consumo imediato, sem uma preocupação típica da economia moderna de criar excedentes da produção para fins mercadológicos com outros núcleos econômicos (e.g. outras comunidades em que se possa estabelecer trocas comerciais). Suas unidades econômicas são, portanto, fechadas sobre si mesmas, mantendo poucas ou nenhuma relação de caráter econômico com outras unidades.

Em contrapartida, com o surgimento dos mercados — e.g., de uma *economia* propriamente dita — no mundo moderno, o desempenho da função profissional sofre significativas alterações. Com o surgimento dos mercados regidos por competitividade, institucionalização dos serviços públicos e criação de uma educação pública (promulgada pelos iluministas), há um alastramento de funções intelectuais e administrativas novas, desvinculadas de qualquer tradição familiar. Assim, a dinâmica do saber profissional passado de pai para filho se torna cada vez mais restrita a áreas técnicas e artesanais. A própria possibilidade de o indivíduo escolher sua carreira profissional, independentemente da função que seus antepassados exerceram no passado, abre espaço para uma maior mobilidade geográfica por um lado⁵¹ e, por outro, a *uma divisão da identidade profissional com a identidade íntima do indivíduo*. Em outras palavras, o exercer de uma função profissional se torna desvinculado da ligação familiar tradicional, assim como o aprendizado da profissão, antes realizado de forma prática no meio da família, geralmente se adquire em instituições de ensino ou no próprio local de trabalho.⁵²

Esse aspecto toca um ponto crucial para a mudança na relação entre indivíduo moderno e o corpo social: na nova configuração, o indivíduo não apenas cumpre um número de funções profissionais separadas de outros dados que definem sua identidade no mundo (família, local de residência), como a incidência de seu trabalho na comunidade se torna menos palpável por força da própria transformação da mão de obra em mercadoria que caracteriza a economia capitalista.⁵³ No que diz respeito à posição do sujeito no mundo do

---

⁵¹ O tópos do jovem que percorre o país em busca de emprego e aventuras se torna por si só uma temática atrativa para a geração que cresce a partir de 1770: as grandes personagens da literatura de *Sturm und Drang* ao romantismo, de Werther a Franz Sternbald, vivenciam este destino. Cf. Moretti, 1987, p. 3-14.

⁵² Como ocorreu nas oficinas de artesãos dos séculos XVIII e XIX, cf. Hobsbawm & Scott, 1987.

⁵³ Ainda nesta chave, podemos nos valer da perspectiva da sociologia de Karl Marx de que o dado essencial da passagem de uma economia de subsistência para a economia moderna reside na transformação da mão de obra (o esforço do trabalhador, os resultados palpáveis de seu trabalho) em mercadoria (i.e., um valor abstrato, reduzido a capital, alienado da realidade objetiva e prática do trabalho). Assim, o resultado do

trabalho dentro da Modernidade ocidental, soma-se a este aspecto da alienação do trabalho de sua produção o fato de que não há possibilidade de integração efetiva dos indivíduos em um mundo setorizado, por força do próprio caráter das sociedades modernas: elas buscam a funcionalização progressiva de suas operações econômicas, políticas e comunicativas por meio da atuação humana, o que acarreta certa “impessoalidade” nas relações entre indivíduo e instituições. Por forças dos próprios nexos deste sistema, a busca por identidade pessoal integrada à identidade do todo da sociedade é uma pretensão vã, incongruente com o contexto de diferenciação e crescente complexidade social que o define.⁵⁴

Isso se dá não apenas em um nível profissional, atentemos, mas nos diversos aspectos da vida comum. O relacionamento individual com as práticas tradicionais, assim como com a religião, se altera profundamente conforme o indivíduo se encontra impelido a gerenciar sua própria autonomia e perde sua posição na comunidade. Žižek (1996, p. 114) bem expressa tal aspecto ao comparar a vida do homem das sociedades tradicionais com a vida moderna:

[...] the traditional individual is embedded in the framework of Destiny, his place is preordained by the power of Tradition, and his tragedy resides in the obligation to repay the debt he contracted with no active participation on his part, but by his mere place of inscription in the network of family relations — he is guilty because of what he is (in his symbolic place), not because of what he effectively did or desired. The modern subject, on the contrary, gets rid of this burden of Tradition, he asserts

trabalho, antes diretamente incidente dentro de uma comunidade simples e autossuficiente, se abstrai, reduz-se a um valor monetário flutuante e obedecedor da lógica do capital (sobre a qual a classe emergente, a burguesia, exerceria o controle total por meio do uso exploratório da força de trabalho desse trabalhador, com fins de favorecer a si própria). A antiga palpabilidade do resultado do trabalho dentro de uma comunidade simples e autossuficiente se esvai conforme tal modelo econômico se instala no mundo europeu (cf. Žižek, 1996, p. 114-115).

Situaremos a noção de alienação do trabalhador moderno de Marx como aspecto importante, mas não único, de um espectro mais amplo da cisão do indivíduo moderno com o corpo social.

⁵⁴ Há uma exploração da complexidade nas relações sociais vista na passagem para a Modernidade em Luhmann, 1997, p. 60-65. O surgimento dos nacionalismos dos séculos XIX e XX — justamente a ideologia que substancializa a tradição e busca restabelecê-la como referencial universal à qual a vida do indivíduo serve — não contradiz de maneira alguma a cisão da vivência pessoal da coletividade que assistimos no final do século XVIII com a explosão demográfica de então e o surgimento dos grandes centros urbanos europeus. Como afirma Slavoj Žižek (1996, p. 142) o apelo do aparato ideológico do nacionalismo a partir do Romantismo se dirige justamente ao tipo de “nostalgia pelas origens” decorrente da impossibilidade de uma volta às origens, i.e., ao mundo substancializado pré-moderno: “‘Nation’ [...] stands for that ‘something’ about which we are never sure what, exactly, it is — the point is, rather, that by identifying with Nation we signal our acceptance of *what others accept*, with a Master-Signifier which serves as the rallying point for all the others [...] identification with such an empty Master-Signifier is, in its most basic dimension, *identification with the very gesture of identification* [...] When the signifier ‘our Nation’ starts to function as the rallying point for a group of people, it *effectively* co-ordinates their activity, although each of them may have a different notion of what ‘our Nation’ means”.

himself as a self-responsible and autonomous master of his fate; Tradition counts for him only in so far as it has been tested by the independent tribunal of Reason.

O referencial de universalidade, portanto, migra de uma ordem simbólica superior e anterior ao indivíduo (a terra de origem, os valores dos antepassados, etc.) para o “tribunal da razão”, nas palavras de Žižek, do qual cada indivíduo autônomo pode e dever fazer uso adequado. A conquista da autonomia traria como preço o fardo da autodefinição compulsória, ou ao menos esperada, do indivíduo: ele *se divide* entre actante de deveres referentes ao mundo social (o mundo do trabalho, da participação política e institucional) e sua vida íntima — do que decorre que todas essas pequenas relações pessoais com o mundo exterior se reverterem, portanto, em formalidades dissociadas do caráter íntimo do sujeito, do que o identifica como um *Eu*.⁵⁵

A noção moderna de subjetividade que buscamos se define, portanto, como reação a este impasse “esquizofrênico”⁵⁶ que circunda o vivência a interioridade cindida do mundo exterior: o sujeito vive formalmente vários aspectos do social⁵⁷, ao mesmo tempo em que busca compulsivamente a diferenciação de seus iguais no único âmbito de sua experiência sobre o qual ele pode, por fim, atuar de forma devidamente autônoma: a vivência de sua interioridade. A subjetividade se afirma como um núcleo substancial irreduzível a uma relação direta com o mundo, guiada pela busca da unicidade de seu caráter, ao mesmo tempo em que, em um nível de efetividade, seja só um efeito comunicativo da vida da pessoa no mundo.⁵⁸

⁵⁵ Cf. Luhmann, 1982, p. 16.

⁵⁶ A adjetivação bastante livre da subjetividade moderna como ameaçada por uma certa forma de “esquizofrenia” vem da perspectiva psicanalítica de Žižek (1996, passim); nesta mesma chave, Franco Moretti (1987, p. 41) se utilizará da imagem da “subjetividade multilateral e prismática” para expressar tal nuance da noção em questão.

⁵⁷ Por exemplo, mediado por instituições, contratos, regulamentos, sem qualquer relação substancial com sua vida íntima.

⁵⁸ Isto é, em um nível social o sujeito é reconhecido como pertencente a um grupo, classe, país, etc., nunca em sua dimensão única e irreduzível a classificações: apenas o sujeito vivencia a si próprio (ou crê fazê-lo) de forma essencial. Pontuamos que a semântica do conceito “subjetividade” — “*das Ich*” do qual fala Breithaupt — perde sua nuance de qualidade substancial da existência humana na Modernidade, é certo; mas ainda assim o sujeito se sente impelido a se afiliar constantemente a uma perspectiva substancializada de si mesmo no instante em que define sua identidade perante seus iguais. A instabilidade do “sujeito moderno”, assim, deriva do fato que ele se configura apenas como uma palavra de sentidos variáveis, uma definição que depende de um discurso que o articule. Nas palavras de Luhmann (2002, p. 183): “Everyone knows [...] that the word ‘human being’ is not a human being [...] there is no such thing as an object that corresponds to the word. Words such as ‘human being,’ [...] ‘subject,’ and ‘individual’ are nothing more than what they effect in communication [...] The unity that they represent owes its existence to communication.”

Nem a função profissional por ela desempenhada, nem a família à qual pertence ou qualquer dado de ordem exterior são suficientes para dar conta de explicá-la — existe o sentimento de que “sempre há algo mais do que eu mesmo” que não pode ser deduzido a determinações simbólicas exteriores, àquilo que eu pareço para os outros.⁵⁹

A *subjetividade* termina por resultar, assim, em *um problema em aberto* dentro da história cultural a partir do século XVIII, e ganha sua articulação de formas bastante singulares na Alemanha, algumas das quais nos ocuparemos no tópico seguinte do trabalho. Buscaremos identificar como algumas manifestações culturais pontuais deste recorte histórico reagem às mudanças de modos de vida de seu século. Tais manifestações, por sua vez, seriam códigos culturais com os quais Goethe haveria se comunicado em sua obra de juventude, portadores de visões acerca da subjetividade de certa maneira formativas de seu próprio discurso — por esta razão, uma análise sucinta das mesmas terá o objetivo de servir como ponto de partida para a crítica dos romances iniciais do autor.

Concluindo, a partir das considerações até então feitas, podemos retornar à questão inicial deste ponto do trabalho e reformulá-la de forma mais adequada à natureza de nosso objeto de estudo. A questão a ser respondida não seria propriamente “o que é subjetividade na Era moderna?” — já que esse é um ponto que traz como corolário a perspectiva de que o conceito subjetividade corresponderia de fato a algo objetivo, e assim poderia ser definido em seus aspectos elementares. Tal perspectiva, argumentamos, é metodologicamente defectiva, e o próprio Goethe, em sua representação poética da subjetividade, fugirá de qualquer tentativa de defini-la de maneira elementar. Pelo contrário, a definição da identidade pessoal de seus protagonistas Werther e Wilhelm Meister aparecerá como uma problemática *perene*, e a construção de suas interioridades nos romances por eles protagonizados a exporá como um núcleo inquieto de meras representações do Eu, que jamais encontrará uma ordem simbólica sobre a qual possa apoiar-se de forma definitiva.

Isso não significa, porém, que na vivência do Eu só haja comunicação de valores e características, e nada mais; a questão tratada por Luhmann é bastante pontual, e nos liga à perspectiva de que a subjetividade é constituída *discursivamente* (i.e., na medida em que eu me afilio a grupos, valores e crenças específicas, escolho me socializar com determinadas pessoas, etc.). Simultaneamente, o sujeito nunca consegue se expressar e aceitar estar reduzido à sua afiliação a valores e forças sociais: a relação da autoconsciência do indivíduo com o mundo exterior constantemente vivencia um impasse, uma falha comunicativa. Seres humanos, em um nível social, são constructos semânticos historicamente contingentes que emergem de um intercâmbio entre suas autoconsciências e um mundo exterior com o qual eles negociam valores discursivamente (Moller, 2006, p. 85).

⁵⁹ Cf. Žižek, 1996, p. 166; Moretti, 1987, p. 33 e 41.

A reformulação da questão “o que é a subjetividade moderna?” que proporemos aqui, assim, pode ser expressa nos seguintes termos: *como, em que condições históricas precisas, as pessoas podem estar conscientes da noção universal de “subjetividade” irrespectivamente de suas convicções particulares a respeito de si mesmas, de suas vidas subjetivas?* Em outras palavras, e relacionando a formulação com nosso escopo: o que liga as várias representações culturais e teóricas da subjetividade no recorte histórico no qual Goethe escreveu seus romances iniciais (final do século XVIII) na Alemanha? Que tipo de impasses e perplexidades os sujeitos da época compartilhariam? E, por fim, como Goethe se comunica com (reage a, contribui com) o discurso da subjetividade moderna por meio de seus romances iniciais? Avançaremos nesta direção em nossa pesquisa no capítulo seguinte.⁶⁰

1.4. Algumas manifestações culturais da problemática da subjetividade: décadas de 1740 a 1770

O ambiente de inquietação do final do século XVIII, que expomos sucintamente no tópico anterior, vale como momento privilegiado de reflexão para uma nova geração que, gozando de maior liberdade que seus antecessores, contemplam sua própria época como uma era de transição,⁶¹ até mesmo de potencial reinvenção das relações sociais.⁶² É crucial atentarmos para o fato de que, contudo, ao menos na Alemanha do século XVIII, a atuação de

---

⁶⁰ Nossa reformulação da questão é devedora, sobretudo, do método de abordagem proposto por Slavoj Žižek (1996, p. 215) em seu estudo da subjetividade no Idealismo Alemão.

⁶¹ Cf. Moretti, 1987, p. 3 et seq. Este dado afeta diretamente o prolífico desenvolvimento de novas formas expressivas na arte alemã a partir de metade do século; “[e]m especial no caso da literatura, havia uma sensação de se começar de novo” (Joeres, 2003, p. 224).

⁶² A Revolução Francesa em si é o evento que marca mais acentuadamente este entusiasmo (não apenas francês, mas europeu) pela reinvenção das relações hierárquicas do mundo pós-feudal. A peculiar euforia da geração alemã de 1800 pelo evento vale como sintoma dos potenciais de mudança da época: “[The Germans] at first welcomed the French Revolution, and interpreted it through the lens of German history, particularly, that of the Reformation. They tended to see it (perhaps wishfully) as the harbinger of a new moral and spiritual renewal of what they deeply felt was an ossified, stultifying German social order”; cf. Pinkard, 2002, p. 164.

instituições mais emblemáticas do mundo feudal — a religião, o Estado, a hierarquia social — de forma alguma deixam de subsistir e fazer parte significativa na vida dos indivíduos.⁶³

A gênese do que elencamos aqui como as primeiras manifestações culturais da problemática da subjetividade não partilhariam, propriamente, do caráter revolucionário de diversos movimentos do século XIX.⁶⁴ Ao invés disso, identificaremos traços de uma cultura moderna incipiente no imaginário cultural alemão do século XVIII em um movimento religioso — o Pietismo — e na cultura da *Empfindsamkeit*⁶⁵. Estes dois produtos culturais, veremos, ganham popularidade no imaginário alemão do período justamente na medida em que problematizam a nova sociedade que se forma em sua época, apelando mais propriamente para *uma volta* a valores tradicionais. Do Pietismo ao *Sturm und Drang*, a Modernidade não é recebida como processo civilizatório progressivo; mas seus dois pilares — a visão de mundo iluminista e a sociedade burguesa — são ressaltados como incapazes de fornecer sentidos palpáveis para as necessidades existenciais mais básicas do ser humano. Ou seja: já haveria aqui uma formulação inicial da Modernidade como cisão do indivíduo com uma comunidade e ordem simbólica que o representasse.

No novo direcionamento intelectual rumo a culturas que promovessem um acesso ao estatuto da individualidade para além do pragmatismo e do racionalismo iluminista, portanto, observamos uma curiosa inclinação a códigos culturais que apelassem para a valorização da sociabilidade (da amizade, do amor fraternal) e para o cultivo da dimensão emotiva do ser humano, e não propriamente para um ideal de autonomia. Cada um destes códigos culturais será alvo de nossas investigações nos subtópicos que seguem.

---

⁶³ É correto afirmarmos que diversos valores da estratificação repercutem até mesmo na cultura emergente do individualismo moderno — o homem da época persegue sua integração como unidade com a nação, com a criação divina e comunidade —, mas a própria recorrência à tradição se torna problemática por conta da mudança da configuração social vista na época. O que se pode tratar como uma “cultura da modernidade” não operou como substituição radical de valores e instituições arcaicas, como buscaremos explorar neste tópico 1.4.

⁶⁴ Ao contrário do que insinua Moretti (1987, p. 3 et seq.).

⁶⁵ Traduziremos *Empfindsamkeit/empfindsam* (como tendência cultural europeia do século XVIII) por “Sentimentalismo”/“Sentimental” (com letra maiúscula, a fim de diferenciar “sentimentalismo” enquanto adjetivo mais geral).

1.4.1. Pietismo

O movimento pietista surge com a motivação inicial de reavaliar, a partir da doutrina do protestantismo, os modos como o ser humano deve vivenciar sua religiosidade. Essa reforma acarreta indiretamente a formulação de uma nova visão antropológica: por um lado, ela sugere que o cristão teria meios de confirmar sua fé e ligação com o divino, de forma que poderia trabalhar estrategicamente em seu crescimento espiritual. Por outro, o Pietismo exige do cristão a participação integral na vida de sua comunidade religiosa, justamente para que seu crescimento espiritual individual pudesse ocorrer sem empecilhos e distrações da vida secular.

Apesar de o movimento surgir na segunda metade do século XVII, ele ganharia maior solidez e influência no meio literário alemão no século XVIII. Seria esta a época na qual a antiga ortodoxia cristã é posta em jogo pelos avanços filosóficos e científicos do Iluminismo, e o movimento se utilizaria do contexto de alienação do indivíduo moderno como medida estratégica para atrair fiéis para si.

Há na doutrina do movimento um forte apelo pela reintegração do indivíduo no corpo da comunidade cristã, no cultivo e valorização do autoconhecimento, da acentuação das marcas individuais que tornam cada pessoa única e especial dentro do plano divino. Tal apelo à integração pode ser observado a partir da identificação das marcas que separa o discurso pietista do luteranismo veiculado na época: o movimento trabalha à sua maneira na reversão de uma ênfase na imagem de mundo metafísica do Cristianismo, praticamente desconsiderado-a, com o fim de construir uma teologia focada no vínculo estritamente individual-emotivo do religioso com Deus e com a comunidade religiosa. Van Dülmen (2005, p. 130-131) pontua na doutrina, igualmente, marcas de combate direto ao poder da nobreza e da cultura cortesã como um todo, assim como contra qualquer forma de pomposidade e esbanjo. Em contraponto, a proposta pietista se fundamenta sobre um rígido moralismo, postulando a responsabilidade que cada um tem de assumir o controle da sua própria conduta, para então se desvencilhar de toda forma de vaidades e atividades mundanas que não servisse diretamente a desígnios sagrados.

Dessa forma, a prática do princípio ético da piedade cristã (“*Frömmigkeit*”, “*pietas*”, da qual o nome do movimento deriva) se torna ponto central da prática pietista, como reação à suposta degradação provocada pela secularização do mundo europeu, assim como à decorrente despersonalização das relações sociais vivenciada no século. Esta despersonalização haveria deixado marcas, de acordo com líderes do movimento, na própria igreja e na vivência da fé cristã — aqui reside o aspecto mais objetivo da dissidência do grupo em relação ao protestantismo oficial da época, do qual os pietistas buscavam se diferenciar.

O primeiro aspecto dessa separação se dá na própria estrutura do culto: pietistas não se organizavam exclusivamente ao redor de uma igreja, mas de congregações menores de sectários chamadas *Konventikel*. A redução das congregações serviu ao restabelecimento do vínculo comunitário entre fiéis, permitindo a troca produtiva de experiências relativas ao crescimento espiritual sobre o qual cada um destes fiéis, como afirmamos, estaria investindo seu esforço e tempo. Há também, servindo à motivação primária de crescer espiritualmente, uma ênfase na discussão da função social da congregação, como ela pode ser útil para o mundo exterior no qual indivíduos vivem isolados e abandonados em suas individualidades. Nas palavras de Van Dülmen (2005, p. 131),

Das Konventikelwesen schuf zwar eine kritische Distanz zur offiziellen Amtskirche, brachte aber zugleich erste Möglichkeiten, aus der verordneten Passivität herauszutreten und sich individuell zu bilden. Dann machte es jedem Christen zur Pflicht [...] soziale Probleme mitzulösen und sie nicht allein der Obrigkeit zu überlassen, insgesamt für eine praktische Verwirklichung des Glaubens im alltäglichen Leben zu sorgen.⁶⁶

No mesmo sentido em que reage contra as objeções implícitas do Iluminismo à ortodoxia religiosa, o Pietismo encontra seu espaço popular na medida em que provê a seus fiéis uma base de socialização e um tratamento bastante focado nas dimensões da experiência humana deixadas de lado pela visão de mundo estritamente racionalista veiculada no discurso intelectual da época. *Fé, emotividade e valor moral* individual constituem três pilares ao redor dos quais uma visão antropológica peculiar ao movimento se articularia. É nesta conjuntura de reação ao mundo moderno e ao racionalismo que o novo modelo de homem do Pietismo

---

⁶⁶ “O conventículo, em sua essência, gerou um distanciamento crítico à igreja oficial e simultaneamente trouxe as primeiras possibilidades de se pensar na construção individual por meio da superação da passividade em relação à ordem geral. Torna-se dever a cada cristão imiscuir-se em problemas sociais, e não relegá-los às autoridades, prática que, para todos os efeitos, terminaria por servir à aplicação prática da fé na vida cotidiana.” (tradução nossa).

passaria a ganhar *forma literária* em romances confessionais e escritos teóricos pietistas. Esse recorte da história do pensamento é frequentemente tratado pela crítica literária como “pré-história” do tema da subjetividade na literatura moderna.⁶⁷

É válido atentar para o fato de que a ênfase dos pietistas na autoanálise do sujeito *não* desenvolveu uma visão propriamente positiva da subjetividade.⁶⁸ Representantes do grupo como August Hermann Francke haveriam constantemente advertido seus leitores e pupilos contra o caráter enganador da vontade individual, defendendo um princípio de “autodesconfiança”, i.e., da aplicação de uma espécie de autoanálise na qual o indivíduo é convidado a remontar às próprias afecções e motivos de suas ações, a fim de desvendar as reais motivações (pecaminosas, claro) por detrás de sua vontade. O alvo de tal exercício serve obviamente a um pano de fundo doutrinário: segundo Francke e o Pietismo como um todo, o autoconhecimento tem como objetivo a revelação da pecaminosidade natural ao homem. O ideal cristão para o sujeito acarreta, portanto, na abnegação daquilo que lhe é, em um primeiro momento (e.g., em função de sua natureza pecaminosa), *conveniente*.⁶⁹ O mundo moderno e a cisão intrínseca ao sujeito que o habita, assim, é proposta como fruto e preço do pecado de uma humanidade que progressivamente se afastaria de Deus.

A doutrina em questão, portanto, carrega em si um esboço de interpretação da história da humanidade, bastante próximo da visão de então de que a história humana encerra em si uma gradual decadência de um estado primitivo harmônico — que, por sua vez, dentro de suas prerrogativas, é expresso como uma união espiritual da comunidade com o Divino. O aspecto caracteristicamente utópico do movimento reside em sua projeção à construção de uma comunidade que se reaproximasse, por meio da dedicação de cada um de seus membros, a esse estado ideal perdido.

---

⁶⁷ Cf. Unger, 1972, p. 50; Bruford, 1962, p. 254; Stahl, 1934, p. 126-7.

⁶⁸ Cf. Breithaupt, 2002, p. 80.

⁶⁹ Tal princípio está claramente expresso nos escritos pedagógicos de August Hermann Francke, onde lemos: “A grande vantagem em guiar as crianças adequadamente à verdadeira perspicácia, podemos mencionar, advém de não admitirmos um comportamento no qual uma criança prefira isto a aquilo sem que saiba o porquê de sua escolha. Ao contrário, é adequado trazê-las a todo instante à sua razão e à reflexão dos motivos que as movem a ter preferência por certa coisa e não por outra.” (Francke, August Hermann. “Kurzer und einfältiger Unterricht wie die Kinder zur wahren Gottseligkeit und christlichen Klugheit anzuführen sind (1702)”. In: *Pädagogische Schriften* (ed. Herman Lorenzen). Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989. p. 59. Citado por Breithaupt, 2002, p. 103, nota de rodapé 4, tradução nossa.)

O objetivo da pedagogia de Francke seria, assim, purificar a subjetividade, identificar a vaidade por detrás das motivações íntimas de cada um, de forma a aproximar sua vontade à vontade de Deus, para que esta se torne um “espelho límpido [do caráter] da divindade” (Ibid., p. 104-5, notas de rodapé 6 e 7).

Esta atitude perante a questão da subjetividade, ainda que sirva a uma visão antropológica subordinada à teologia cristã, contribui de maneira decisiva para a formação de uma cultura da subjetividade com ênfase na “mundividência privatizada que encontraria [posteriormente] a orientação mais pública do realismo”⁷⁰, na medida em que introduz a noção de autoconhecimento como derivação da negação das próprias afecções superficiais e tendências enganadoras provenientes não só da pecaminosidade inerente a todo ser humano, mas também presente no mundo exterior. Neste princípio já temos uma formulação da teoria da subjetividade que traz o protótipo de um indivíduo cindido, que desconfia de si próprio e das influências ilusórias externas que o possam separar de seu “verdadeiro eu”. A junção da perspectiva da subjetividade cética perante si mesma com a subjetividade que articula a noção de um “eu como busca permanente”, vista na doutrina pietista, caracteriza diretamente aquilo que construiu-se discursivamente ao redor da noção mais ampla de subjetividade moderna, deixando profundas marcas na história cultural alemã.

A marca mais evidente dessa influência se dá na própria história literária da época: vale como característica emblemática do Pietismo a sua ênfase na exploração da piedade cristã (*pietas*) na vida cotidiana, como afirmamos. Em função disso, a escrita de romances autobiográficos de tom confessional (*Bekenntnisse*, *Beichte*) chegou a ser até mesmo sugerida pelos líderes do movimento para seus fiéis, valendo como exercício de reflexão acerca da situação espiritual individual e, por fim, de autoanálise. Este tipo de prática ganha importância para o desenvolvimento posterior da literatura alemã, já que dele derivam obras que tematizam o desenvolvimento espiritual pessoal como remonte e investigação das experiências significativas que constituíram esse indivíduo. Os romances ou “confissões” pietistas aparecem como modos de expressão literária inéditos na medida em que desconsideram completamente a concepção de poesia normativa circunscrita dentro da tradição poética neoclassicista, então dominante nas academias. A marca profunda deixada por esse embate à tradição na literatura secular posterior deriva da iniciativa da literatura pietista construir um registro discursivo em que a literatura se apresenta “como forma essencial de autoexperiência e de autorrepresentação”⁷¹ — consideremos que escritores como Lenz, Lichtenberg, Wieland, Gellert, de La Roche e por fim o próprio Goethe ou vieram de

⁷⁰ Finney, 2002, p. 358. Comparar com Van Dülmen, 2005, p. 132: “De fato, não somente o desenvolvimento religioso interessava ao movimento como um todo. Na medida em que o pietista começa a analisar a sua própria mente, ele passa a desenredar-se da tradição e a definir a si próprio não mais como objeto, mas como sujeito.” (tradução nossa).

⁷¹ Beutin, 1993, p. 221; comparar com Swales, 2002, p. 136.

famílias pietistas, ou tiveram contato com o movimento em algum momento de suas vidas.⁷²

O resultado deste contato é registrado por Van Dülmen (2005, p. 132):

Die schriftliche Hinterlassenschaft des Pietismus ist beachtlich. Zwar überzeugt nicht immer die literarische Kraft, aber schon bevor die Aufklärung eine eigene Briefkultur entwickelte, hatte der Pietismus eine facettenreiche Literatur [...] geschaffen, die zu einem wesentlichen Bestandteil der literarischen Kultur vor allem des frühen 18. Jahrhunderts wurde.⁷³

Essa asserção, contudo, deve ser restrita quando pensamos no significado estético da literatura produzida a partir dos princípios do movimento. O Pietismo, ao propor o registro do romance confessional, desafiou um paradigma de produção literária mais tradicional defendido “oficialmente” — ou seja, nas instituições com poder sobre a educação e proliferação da alta cultura e do “bom gosto”. Contudo, a recepção desse tipo de literatura pietista se restringiu historicamente a um público com interesses bastante específicos, unido por uma motivação doutrinária, e não artística. Dessa forma, os romances confessionais não figuram exatamente a concepção de beletrística, de literatura autônoma, tal como estabelecida pela crítica literária moderna, mas ocasionou o “vazamento” de seu uso renovado dos potenciais expressivos próprios de certos gêneros (o romance, a autobiografia, a carta) para uma geração de escritores interessada em renovações estéticas.

Nesta chave, é problemático insinuarmos que haja alguma ligação causal entre o Pietismo e a tendência cultural que o sucederá em nossa análise, o Sentimentalismo. Entretanto, diversos aspectos do Sentimentalismo se cruzam com os princípios deste movimento religioso. De forma crucial, essas duas tendências concomitantes oferecem modelos antropológicos consistentes à incógnita da subjetividade moderna aos quais os romances de Goethe responderão diretamente.

---

⁷² Os diferentes níveis de contato destes escritores com o movimento é explorado em Schneider, 2004, p. 850-852.

⁷³ "O legado escrito do Pietismo é notório. De fato, ele nem sempre convence por sua força literária, mas ainda assim, mesmo antes de o Iluminismo haver desenvolvido uma cultura epistolar, o Pietismo já havia produzido uma diversificada literatura [...] que preencheu parte substancial da cultura literária, sobretudo do início do século XVIII." (tradução nossa).

1.4.2. Sentimentalismo

Em meados de 1740, o Sentimentalismo (designado originalmente como *Empfindsamkeit* ou *Zärtlichkeit*) surge na Alemanha como tendência moral, psicológica e literária; essa tendência toma forma e se reverte em um verdadeiro modismo nos centros urbanos por meio da popularização da tragédia burguesa, da lírica do rococó, do romance epistolar, além da veiculação dos chamados “Moralische Wochenschriften” — periódicos semanais dedicados à informação e construção da opinião pública de acordo com base valorativa iluminista.⁷⁴ A tendência carrega qualidades diferenciadoras em relação a modelos literários anteriores, não propriamente por se configurar como “escola literária” e fornecer um conjunto de novos princípios estéticos; ao invés disto, a incidência do Sentimentalismo na produção literária na época de seu surgimento se restringe a um *enfoque destacado da dimensão da sensibilidade humana* — de sua importância moral e constitutiva da identidade do sujeito. É mais coerente falar, de acordo com a definição de Sauder (2004a, p. 248), sobre um “emocionalismo estético” característico da obra *teórica* de autores como Mendelssohn, Lessing, Breitinger, Dubos, obras estas que legitimaram a veiculação de temas e modos de expressão próprios desta visão antropológica sentimental, e por sua vez geraram um crescente interesse por parte de autores e leitores a partir de 1740 na tematização e análise de sentimentos intensos.

Até que os teóricos mencionados se posicionassem sobre a questão da sensibilidade e emocionalidade humana, a discussão sobre elas se subordinara (em um plano teórico) à autoridade intelectual do estritamente racionalista representada por Christian Wolff e seus pupilos.⁷⁵ Tais autoridades intelectuais, por sua vez, foram responsáveis pela veiculação de uma noção de que a sentimentalidade humana estaria diretamente subordinada a uma estrutura moral supostamente preexistente na totalidade da natureza. Os parâmetros morais, para Wolff, seriam universais e deduzíveis através do exercício desimpedido da razão, de forma que a tarefa de todo sujeito seria fazer uso de seu entendimento e concluir por si só a naturalidade e inquestionabilidade daquilo que é correto e daquilo que não é. A dimensão emocional aparece em tal teoria subordinada a um uso “matemático” da razão: sentimentos não são válidos por si

---

⁷⁴ Sauder, 2004a, p. 248.

⁷⁵ Cf. Vierhaus, 2004, p. 85; Kuehn, 1996, *passim*.

só, de forma que um indivíduo que prezasse pelo bom funcionamento da sociedade deveria controlar-se e direcionar suas motivações mais íntimas a fins meramente práticos. Antes de ser *um sujeito que sente*, este é *um sujeito que pensa* e se insere em sua sociedade com *actante moral*.

Em grande medida, a noção de sentimentalidade proposta pelo Sentimentalismo se afilia à filosofia inglesa e escocesa da época, diametralmente oposta aos postulados de Wolff. A principal objeção da geração de meados de 1755 como um todo (e posteriormente também do jovem Goethe e seus comparsas do *Sturm und Drang*) à filosofia destes iluministas alemães se volta ao tom demasiado generalizador, forçosamente abstrato e avesso à efetividade da vida do sentimento e sua complexidade como fenômeno mediador da experiência humana.⁷⁶ A necessidade de uma perspectiva filosófica mais fiel à multivariada da vida sentimental, assim como seu papel no todo da existência humana, acaba por encontrar na teoria de autores como Shaftesbury, Hume e Hutcheson uma base teórica mais adequada.⁷⁷

Em comparação à perspectiva do iluminismo alemão, as teorias britânicas do sentimento combatem a tentativa vã de se fundamentar a moral ontologicamente na estrutura supostamente harmônica do mundo — que dependem da aceitação de toda uma sistemática metafísica dos autores que a propõe. Ao invés disso, a incidência do discurso filosófico britânico sobre o assunto propõe a moral como sistema valorativo advindo da natureza humana, isto é, derivado da autoconsciência e senso de comunidade do ser humano enquanto animal político. Para todos esses autores, seria inútil buscar fundamento para juízos morais no campo do entendimento, portanto; ao revés, ela deve ser sensorial e emocionalmente vivenciada. A noção de “moral sense”, difundida, sobretudo, por Hutcheson⁷⁸, traz a apelativa analogia de um senso moral interno no homem, livre de mediações da mesma forma que os cinco sentidos — daí o emprego de “moral *sense*”. Sendo o senso moral apriorístico no homem, o papel da razão torna-se o de organizar e deduzir princípios práticos e racionais relacionados a essa moral, da mesma forma que caberia à razão processar dados sensoriais advindos da visão, olfato, paladar, tato e audição.

A partir desta visão, torna-se uma tarefa central da filosofia repensar formas de socialização que permitam um cultivo adequado das propensões emotivas inatas a membros

---

⁷⁶ Vierhaus, 2004, p. 84-85.

⁷⁷ Kuehn, 1996, p. 261.

⁷⁸ Cf. McNaughton, 1996, p. 171.

de uma sociedade. De Shaftesbury em diante, teóricos envolvidos na discussão tratarão vícios comportamentais como erros e desvios de uma moral natural ao homem. Sentimentalidade é, antes de tudo, uma dimensão humana cujo desenvolvimento depende do convívio, da troca e amadurecimento em conjunto, coordenada por uma ordem social promotora de igualdade.

Ressaltemos que a recepção alemã desta noção acaba por se caracterizar como uma apropriação bastante livre da ideia de *moral sense* — tal concepção parece, nos teóricos alemães do “emocionalismo estético” acima mencionados, não se afiliar a uma tentativa rigorosa de sistematização de uma filosofia social, como o fora para os filósofos britânicos. Ao contrário, o uso da ideia visa muito mais servir ao desmonte dessa espécie de racionalismo vigente no discurso acadêmico da época,⁷⁹ e termina por se tornar força social de impacto significativo no aspecto em que deixa marcas no *comportamento* de toda uma geração de escritores que produziram literatura entre 1740 a 1770, como observaremos posteriormente. A literatura mesma da fase inicial do Sentimentalismo (de meados de 1740) não apresentou um caráter predominantemente emocional; o movimento define muito mais uma atitude psicológica que se vê refletida nos tipos de leitura feita na época. É correto afirmar que o alastramento da tendência gera um público que, guiado por uma busca de conteúdos emocionais em sua experiência de mundo, renova a recepção de arte e se deixa ser renovado por ela — é neste sentido que encontramos um significado maior do Sentimentalismo na história cultural alemã.⁸⁰ No tipo de leitura fomentada por tal tendência, a obra se reverte em síntese expressiva de uma situação espiritual explorada em seu imediatismo, seu estado espontâneo.⁸¹

Essa dinâmica de recepção se torna uma verdadeira “moda” quando passa a ultrapassar as barreiras da literariedade e se vê uma forte incidência do Sentimentalismo sobre a escrita de cartas pessoais de toda uma geração. Os princípios de escrita epistolar chegarão a sofrer

---

⁷⁹ Kuehn, 1996, p. 262.

⁸⁰ Cf. Sauder, 2004a, p. 249.

⁸¹ Neste contexto, a figura do leitor ganha uma consideração nunca vista anteriormente na gênese mesma de obras artísticas. Consequentemente, aspectos formais que estabeleçam vínculo entre leitor e texto passam a ser vastamente utilizados a partir de algumas iniciativas de escritores de romances epistolares e sentimentais. Vale como uma peculiaridade da cultura de leitura do século XVIII a ênfase na capacidade que o texto literário bem estruturado teria de suscitar determinadas emoções e estados anímicos em seu leitor, de forma a confrontá-lo com reações emotivas que, por fim, lhe permitiriam conhecer melhor e se relacionar de forma produtiva com suas próprias inclinações não-rationais, promovendo uma espécie de *educação sentimental*. Nesta chave, o princípio racional de leitura (i.e., cronológica, concatenada, que encara o texto de ficção como uma sucessão de eventos que constituem um todo estético e conceitual a ser julgado racionalmente) daria lugar a uma *leitura de identificação*, por força da própria mudança e condições de difusão do texto literário que se deixam instalar pelo novo público leitor.

uma tentativa de formalização por parte do escritor Christian Fürchtegott Gellert em um compêndio de regras práticas “do bom gosto em cartas” (*Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, de 1751)⁸², compêndio este que entraria imediatamente em voga nos círculos literários alemães e deixaria profundas marcas no *Werther* de Goethe. Gellert postulará o bom gosto para cartas de acordo com princípios de naturalidade da fala e livre expressão dos sentimentos, contra o que ele chama de *Kanzleistil* — i.e., o estilo de escrita oficial. O modo no qual se escreve cartas para autoridades se caracteriza, portanto, por seu maneirismo e neutralidade. Identifico dois pontos centrais no tratado de Gellert nos trechos abaixo:

Er [der Brief] ist eine freie Nachahmung des guten Gesprächs [...]⁸³

Man bediene sich also keiner künstlichen Ordnung, keiner mühsamen Einrichtungen, sondern man überlasse sich der freywilligen Folge seiner Gedanken, und setze sie nacheinander hin, wie sie in uns entstehen: so wird der Bau, die Einrichtung, oder die Form eines Briefs natürlich seyn⁸⁴. (GELLERT, 1751 [1989], p. 111 e 126, respectivamente)

A comunicação íntima proposta pelo autor encontra sua identidade no traço individual diferenciador, no cultivo do sentimento e sua veiculação livre de informalidades tidas como desnecessárias. O pano de fundo desta proposta traz uma visão antropológica que prezaria a simplicidade e espontaneidade do indivíduo para com seus iguais. Um exemplo bastante representativo das convenções epistolares desse ambiente sentimental se deixa ver no trecho abaixo:

Verzeihen Sie mir diese Vertraulichkeit! O [...] Sie können auch Menschen, die nichts als natürliche Menschen sind, lieben und Bruder nennen. Ich bin Ihr Bruder! Ich fühl' es, daß ich's bin! ... Könnte ich nur drei Wochen bei Ihnen sein! Aber ich fühl' es voraus, Sie würden mir zu lieb werden. Ich würde im eigentlichen Sinne vor Liebe krank werden; und sterben, wenn ich Sie wieder verlassen müßte. (WIELAND⁸⁵ apud SWALES & SWALES, 2002, p. 71)⁸⁶

⁸² Gellert, Christian Fürchtegott. “Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen”. In: *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*. Hrsg. von Bernd Witte. Band IV: Berlin - New York, 1989: p. 105-221.

⁸³ “A carta não é nada além de uma livre simulação da boa conversa” (tradução nossa).

⁸⁴ “Para que a construção, constituição ou forma de uma carta seja natural, devemos nos livrar de qualquer formulação artificial ou laboriosa. Ao invés disso, é necessário que [o escritor de cartas] se renda ao livre fluir de seu pensamento, e exponha exatamente aquilo que surgiu em sua mente.” (tradução nossa).

⁸⁵ In: ZEITLER, Julius (Hrsg.). *Deutsche Freundesbriefe aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: J. Zeitler, 1909. p. 68

⁸⁶ “Perdoe essa excessiva familiaridade! [...] O senhor pode também amar e chamar por irmãos aquelas pessoas que não são nada além de simplórias. Eu sou vosso irmão! Eu sinto que sou! Eu poderia passar três

Este é um trecho que poderia muito bem figurar em uma carta do jovem Werther a seu correspondente Wilhelm, embora na realidade se trate de uma carta de 1776 do quadragenário Wieland para seu amigo Lavater. A carta reproduzida acima nos fornece nuances curiosas da cultura de escrita e autoexpressão que se desenvolvera então: uso constante de hipérboles, certo tom de tragicidade perante a incomensurabilidade dos próprios sentimentos e referência à emotividade como um órgão sensorial (“Ich fühl’s...”), isto é, ela é interpretada e propagada sob uma perspectiva de sua espontaneidade ideal, sem mediações, livre das amarras da racionalidade e da convenção social. Bastante fiel, portanto, à consideração propriamente alemã da noção de *moral sense*.

A influência do Sentimentalismo sobre o comportamento da geração de 1740-1770 é estudada por parte da historiografia social⁸⁷ como despoje da cultura burguesa alemã do século XVIII em vias de sua autonomização. A pretensão busca por uma naturalidade das relações intersubjetivas, dado que esses teóricos identificam como núcleo da cultura da época, operaria em um nível simbólico-cultural como um embate contra as artificialidades das relações cortesãs que teriam marcado séculos de história europeia até o momento, e, por outro lado, a própria despersonalização decorrente da modernização, que acentuaria o enfraquecimento de relações intersubjetivas.⁸⁸ Dessa forma, tanto o Sentimentalismo quanto a convenção epistolar que dele derivou valeriam, em um nível de análise sociológica, como promotores e veiculadores de uma visão de mundo legitimadora de novas formas de relação social (ainda que apenas ideal), baseadas não em sistemas de hierarquias classistas, mas em uma ética de afinidade, na correspondência de sentimentos de “gleich empfindenden Seelen”⁸⁹ — a conjunção afetiva constrói, segundo essa lógica, o microcosmo social que identifica o indivíduo na medida em que neste meio ele pode pessoalmente investir valor, e ver seu valor pessoal refletido (i.e., conforme atua na vida emocional e objetiva de outras pessoas “escolhidas”). A este respeito, e em direta ligação a nosso panorama de relação entre sujeito moderno e mundo social, Luhmann (1982, p. 18) afirma:

---

semanas em vossa companhia! Mas pressinto que dessa forma lhe nutriria uma afeição excessiva. Sucumbiria, literalmente, a uma doença decorrente deste afeto; e morreria no momento em que precisasse afastar-me de vós.” (tradução nossa).

⁸⁷ Mattenklott, 1980b; Luhmann, 1982; Jessing, 1997.

⁸⁸ Mattenklott, 1980b, p. 185.

⁸⁹ “Almas acometidas pelo mesmo tipo de sentimento” (Ibid., idem).

Es wird dann zur Bedingung für die Ausdifferenzierung einer gemeinsamen Privatwelt, daß jeder die Welt des anderen mittragen kann (obwohl er selbst höchst individuell erlebt), weil ihm selber darin eine Sonderstellung zugewiesen ist: weil er in dieser Welt des anderen vorkommt als der, der geliebt wird. Trotz aller möglichen und sich durchaus abzeichnenden Diskrepanzen zwischen hochgetriebener Individualisierung und Nahweltbedarf — man denke nur an die Freundschafts- und Einsamkeitssentiments des 18. Jahrhunderts — ist deshalb für beide Probleme ein gemeinsames Kommunikationsmedium entwickelt worden, und zwar unter Benutzung des semantischen Feldes von Freundschaft und Liebe⁹⁰ [i.e., campo semântico no qual a cultura epistolar e o discurso do Sentimentalismo atuam significativamente no período referido].

Este princípio de convívio é, antes de tudo, promotor de um comunitarismo *ideal*, e reação pragmática direta à alienação entre indivíduos em sociedades modernas. Nesta chave de leitura, pode-se afirmar que o Sentimentalismo simula os valores de mobilidade universal e diluição de relações sociais coercitivas veiculados pelo discurso iluminista, ainda que apenas em um plano microcósmico — i.e., na efetividade das relações de amizade em si, e não no todo social. Este público epistolar mais prolífico da época foi quase exclusivamente um público com certa educação e senso de autodirecionamento de suas vidas dentro de um contexto de afrouxamento de barreiras de classe e aumento da mobilidade social dentro de cidades relativamente autônomas como Frankfurt-am-Main e Hamburgo. E todas essas são condições possibilitadas pela força econômica e novas configurações sociais decorrentes do desenvolvimento destes grandes centros urbanos.⁹¹ De forma bastante importante, o mesmo público que produz cartas é o que lê e produz literatura a partir do final de 1740, de onde se vêm repercussões cruciais para a formação de uma literatura de caráter propriamente alemão nas décadas subsequentes.

---

⁹⁰ “Torna-se condição da diferenciação da privacidade que cada um possa compartilhar a esfera pessoal do outro (embora ele próprio a vivencie em um modo altamente individualizado), já que tal participação comprove a posição de unicidade: é justamente nesta posição dentro do universo íntimo do Outro que reside aquele que se ama. Apesar de toda a peculiar discrepância entre individualização e demandas exteriores [contida neste modelo] — pensemos no sentimento conjunto de amizade e solidão do século XVIII — desenvolveram-se para as duas dimensões um meio de comunicação único; aquele ligado ao campo semântico da amizade e do amor” (tradução nossa).

⁹¹ Cf. Jessing, 1997, p. 432.

1.4.2.1. A literatura do Sentimentalismo: o romance epistolar

O produto literário mais significativo e original dessa tendência é o romance epistolar; derivado, portanto, das convenções epistolares de sua época de voga. Este gênero é significativo em nossa análise não só por ser o gênero eleito por Goethe para seu *Werther*, mas por seu significado como forma de articulação literária para o problema da subjetividade, tema que trataremos com mais detalhe no capítulo seguinte.

O primeiro modelo do gênero (em seu formato moderno, ao menos) é “*Pamela or virtue rewarded*”, publicado em 1740 por Samuel Richardson. Richardson é um nome central no processo de popularização de romances na Alemanha ao lado de Fielding e Swift, ainda que seja um autor secundário em seu próprio país de origem.⁹² Este tipo de derivação literária do Sentimentalismo coincide com esse ambiente cultural na medida em que promove um modelo de leitura que primasse pela identificação do leitor com personagens-autores das cartas que perfazem o texto, princípio que, antes de tudo, caracteriza a cultura epistolar da época. O fator diferenciador do tipo de romance de Richardson é a transposição para a ficção do imediatismo do discurso entre dois correspondentes; tal artifício servirá à aplicação de um princípio de dissolução da distância épica na comunicação de processos e movimentos anímicos dos indivíduos envolvidos, de encurtamento da artificialidade e distância narrativa própria do texto de ficção. Seus romances epistolares, sem mediação direta de um narrador, deixam a cargo do leitor deduzir e formar o todo da identidade das personagens a partir de seus discursos e das reações emotivas espontâneas às situações da trama.

Como uma imagem de subjetividade proposta por seu autor, o que sabemos sobre Clarissa, Pamela, Lovelace e demais personagens em Richardson é uma dedução de suas personalidades e fruto direto do julgamento moral de um leitor cuja participação no melodrama exposto é enfatizada por força da própria estrutura do registro textual. Em Richardson, o narrador seria substituído por um editor supostamente imparcial, que organiza o material exposto — um material que deixa falar por si mesmo. O leitor, para efeitos práticos

---

⁹² A primeira tentativa alemã no gênero se dá com a obra de Christian Fürchtegott Gellert intitulada *Leben der schwedischen Gräfin von G**** (primeira publicação já em 1747/48). O estudo de Eva Becker (1964, p. 167) traz o surpreendente dado de que, em meados de 1780, um terço dos romances lançados na Alemanha seriam romances epistolares.

da fruição desta categoria romanesca, por fim, assumiria o papel de *confidente* do protagonista no modelo proposto.

Um segundo dado sobre este tipo de romance se refere ao encadeamento de sua narrativa épica: ele se configura como uma sequência que prevê o desenvolvimento de várias perspectivas sobre a sentimentalidade da personagem, não meramente a montagem de um fio de ação que culmina em um clímax, como no modelo épico mais tradicional.⁹³ Estabelece-se a partir daí um contrato ficcional de natureza diversa do contrato da narrativa épica: o grau de verossimilhança passa a ser buscado não na trama em si (geralmente bastante corriqueira), mas no desenlace psicológico das personagens, na profundidade de sua relação com as situações; mais importante que eventos é a verdade psicológica mediada pelas complicações deles gerada.⁹⁴ Nesta “verdade psicológica” reside o elemento reflexivo (e moralmente edificante) da modalidade de romance intentada pelos autores pioneiros do gênero, ligados por sua vez a uma convenção utilitária própria do *Prüfungsroman* iluminista.⁹⁵ A exemplo das obras de Richardson, haveria sempre a recaída em opúsculos morais e historietas que comprovavam uma vitória inquestionável da virtude sobre o vício — embate moral tematizado em *Pamela, or virtue rewarded*, por exemplo; o *happy ending* e veiculação de valores morais protestantes é uma constante nestes romances, como consequência.⁹⁶

O sucesso dessa forma de literatura encontra seus críticos já na altura da década de 1770, quando se começa a falar derogatoriamente sobre uma “Mode der Empfindelei”; a ligação inicial de um interesse na sentimentalidade como parte do desenvolvimento moral do indivíduo é perdida e o sentimentalismo vira um culto por si só, da mesma forma que ocorrera

⁹³ Cf. Hauser, 2000, p. 517; Eagleton, 2009, p. 69-78.

⁹⁴ Cf. Becker, 1964, p. 6; Pethes, 2007, p. 20. Igualmente, na lírica do Sentimentalismo a exploração de temas perde a proeminência para a exposição de situações e processos emotivos; a poesia de descrição da natureza mesma se utiliza do elemento natural como meio de transmitir articulações da vida do sentimento.

⁹⁵ Cf. Sauder, 2004a, p. 248.

⁹⁶ Ainda que o interesse pessoal do autor com este tipo de literatura fosse fazer das tramas dramáticas uma espécie de série de opúsculos morais, nos quais “o autor assume o papel de um conselheiro espiritual, discute os grandes problemas da vida, força o leitor a examinar-se, esclarece-lhe as dúvidas e ajuda-o com juízos paternais” (Hauser, 2000, p. 564), sua recepção acaba por fugir dessa intenção. Gera-se, por um lado, um efeito contrário da moralização, mais especificamente um exposto culto a vilões nas histórias (como Lovelace) ou, por outro lado, uma celebração ao sentimentalismo por si só. Romancistas alemães que haveriam adaptado o modelo de Richardson, como o próprio Gellert em seu *Das Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1748), também teriam buscado conferir tons morais a seus escritos, utilizando-se da forma privilegiada de identificação dos leitores com as personagens como veículo para tal. Ainda assim, o sucesso deste empreendimento de moralização via literatura é claramente discutível, e serve por si só como fenômeno da recepção e indício de que o tipo de matéria buscado neste tipo de romances por seus leitores não era propriamente incentivo moral, mas identificação e vazão de seus sentimentos.

na Inglaterra com a recepção de Richardson. Nas palavras de Sauder (2004a, p. 249), neste desdobramento do Sentimentalismo:

Die von der ‘wahren’ und ‘tatenreichen’ Empfindsamkeit erwartete Reform der menschlichen Beziehungen blieb aus. Die Empfindsamkeit drang in einige Bereiche (Sitten, Rechtsprechung, Erziehung, Armen- und Waisenfürsorge, Schulen, Tierschutz) ein. In der Reduktion auf Literatur und Kunst lebte sie in der nun entstehenden Unterhaltungsliteratur als ‘Sentimentalität’ fort.⁹⁷

De forma semelhante surgem comentários cáusticos contra a *Empfindelei* de intelectuais como Merck e Lichtenberg (2002, p. 139) — este último pronunciaria em seu diário privado, em entrada de 1777: “Se outra geração quisesse reconstruir o homem segundo as obras de nossa literatura Sentimental, acabaria crendo ser ele um coração com testículos. [...]” (tradução nossa). A asserção de Lichtenberg traz a interpretação de que a noção de “sentimento” contida nesta cultura não seria nada além do escape de um desejo impotente e retido pela efetividade das convenções rígidas de relação social que regem a proximidade entre indivíduos.

A tal opinião se aliaria Goethe em sua obra a partir de 1773: de obras menores como *Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey*, *Hanswursts Hochzeit* oder *Der Lauf der Welt*, *Der Triumph der Empfindsamkeit* e *Das Neueste von Plundersweilern*, até obras maiores como *Die Leiden des jungen Werthers* e *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, o modelo de homem do sentimento é diretamente atacado e problematizado.⁹⁸ Goethe trabalha com aspectos da incongruência da “empfindenden Seele”⁹⁹ com o ambiente hostil em que se insere, do homem do sentimento traído pelas próprias expectativas por convivência e otimismo moral. A maior pressuposição escondida por trás deste ambiente cultural se revela inconsistente com a experiência da vida social e pessoal da época: o espaço do sujeito no mundo não está garantido — seja por meio de instituições, na natureza, dentro do seio da comunidade. O ideário do Sentimentalismo, assim como o do Pietismo, encerraria em si uma

---

⁹⁷ “A reforma das relações humanas, condizentes com uma forma de sentimentalidade ‘mais autêntica’ e ‘fatural’, não se realiza efetivamente; a sentimentalidade se restringe a algumas áreas (moral, jurisdição, educação, auxílio a pobres e órfãos, escolas, cuidado com animais). Quando ganha formato literário e artístico, ela mostra sobreviver apenas como ‘Sentimentalität’ [i.e. como uma atitude comportamental] da literatura de entretenimento então produzida.” (tradução nossa).

⁹⁸ Cf. Sauder, 2004a, p. 251.

⁹⁹ Cf. Muenzer, 1984, p. 148-9, nota 2 para extensa bibliografia acerca de aspectos psicológicos e históricos deste tipo social da época.

inclinação resignada a um estado utópico de coisas negado de antemão pelas próprias dinâmicas do mundo moderno.

Neste quesito ela reflete um aspecto crucial da noção de autonomia e *Bildung* do final do século XVIII: nas palavras de Vosskamp (2009, p. 2), o que há de utópico no conceito de *Bildung* contido nessa visão de mundo sentimental “liegt nicht allein darin, dass auf eine ideale Ganzheit des Individuums gezielt wird, sondern zugleich auf die Gesamtentwicklung der menschlichen Gattung”¹⁰⁰ [que ele toma como pressuposto]. Nessa chave podemos derivar uma formulação da cultura do Sentimentalismo da problemática da subjetividade, assim como sua insuficiência.

Tal insuficiência já encontra formulação crítica na literatura do *Sturm und Drang* de meados da década de 1770, na qual observamos uma representação virtualmente oposta da condição humana. Será com base na literatura desta espécie de “vanguarda” da época, representada por um grupo de jovens escritores do qual Goethe fez parte, que encontraremos, por fim, a perspectiva antropológica adequada que nos sirva de ponto de partida para uma análise dedutiva dos posicionamentos do jovem Goethe presente à problemática do ser. Esta relação será objeto de análise do próximo ponto do trabalho.

---

¹⁰⁰ “[...] não reside apenas em sua pretensão de desenvolver o indivíduo em sua totalidade, mas, mais propriamente, em sua idealização de um desenvolvimento conjunto do gênero humano.” (tradução nossa).

1.4.3. *Sturm und Drang*

Até o século XX, o *Sturm und Drang* foi interpretado essencialmente como movimento de *dissidência*¹⁰¹ — por um lado, de oposição estética ao neoclassicismo francês em voga na cultura das cortes alemãs e, por outro lado, de confronto à ideologia do feudalismo e, simultaneamente, à emergente cultura burguesa. O depoimento de Johann Kaspar Riesbeck¹⁰² abaixo reproduzido é especialmente elucidativo por expressar uma opinião bastante corrente da época a respeito dessa “nova tendência da literatura alemã”:

Germany has fallen into a kind of theater-mania. [...] Just imagine, my dear brother: nowadays the dramaturgical German public's favorite characters are frenzied lovers, parricides, [...] melancholic and raging fools of all sorts, arsonists and grave-diggers. This ridiculous fashion of wanting to stand out through neglect of the common good and of the aesthetic rules [...] has by now infected all parts of literary and artistic Germany. There are any number of purported young geniuses [...] who imagine that the more they distance themselves from the rules and the less they study them, the greater they are [...]

A caracterização da dimensão polêmica do *Sturm und Drang* termina por salientar algumas características inegavelmente presentes em seus produtos literários: a preferência de seus membros pelo drama¹⁰³, a exploração das paixões humanas em sua expressão mais espontânea, uma ênfase no retrato de protagonistas em complexas situações de conflito com o mundo, sem que uma solução para tais conflitos seja exatamente proposta.

¹⁰¹ Esta interpretação se baseia em dois fatores centrais da recepção inicial desta tendência literária: em parte na reação moralista de certa camada da intelectualidade alemã da época, que veria na atitude dos *Stürmer-und-Dränger* um esforço desmedido por subverter a religião e os “bons costumes” da sociedade de então. Por outro lado, a opinião dos próprios membros do movimento reforçaria esta sobre-ênfase na dimensão polemizante de seus escritos. A exemplo das palavras do próprio Goethe, a visão do *Sturm und Drang* como uma “revolução literária” (e, conseqüentemente, cultural, de fundo e atuação ideológica) repercutiu no discurso de sua crítica literária até recentemente (cf. Goethe-HA Bd. 9, p. 490).

Duncan (1999, p. 26-27) identifica marcas deste lugar-comum na história da interpretação do movimento até meados do século XIX, sendo reafirmada, sobretudo, por historiadores literários defensores de uma visão dialética da história cultural que, por sua vez, identificariam na literatura dos *Stürmer-und-Dränger* uma forma incipiente do que haveria se tornado o movimento romântico no século seguinte. Segundo o autor, tal visão começa a ser questionada pela historiografia literária somente no final do século XX. Buscaremos espelhar em nosso breve tratamento do *Sturm und Drang* perspectivas que não deixem inquestionada sua redução a uma contracultura; cf. Duncan, 1999, p. 26-27.

¹⁰² Riesenbeck apud Duncan, 1999, p. 1.

¹⁰³ Como modo de expressão literária favorecedor da exploração da vivência direta e espontânea dos fatos que compõe a trama da ficção, negando ao leitor qualquer consideração mais elaborada dos sentimentos e reflexões das personagens da peça a respeito da ação nela decorrida. Cf. Joeres, 2003, p. 223; Matos, 2008, p. 144-145.

O modelo de personagem optado pelos escritores do *Sturm und Drang* é o do indivíduo “genial” (o “*Genie*”), que persegue uma vivência plena de suas emoções e ambições pessoais, por força de este caráter consistir em sua motivação mais espontânea. As peças e historietas produzidas sob a alcunha do movimento quase invariavelmente terminam com situações nas quais esta espécie de herói se eleva à ordem estabelecida no mundo, negando os valores sociais mais sagrados para seu meio (a moral, religião, diferença de classes, etc.) em prol da realização de sua autonomia, ainda que isso acarrete sua destruição ou a destruição de seus iguais: o *Hofmeister* de Lenz termina castrado, o final do jovem Werther é o suicídio, *Götz* é um rebelde que encontra sua libertação apenas na vida após a morte, a imoralidade de *Faust* é expiada por vias do sacrifício de Gretchen, etc. Em outras obras, ainda, há a presença de uma força reconciliadora em operação, mas posta sob um tom chistoso e igualmente polêmico: em *Stella* de Goethe, por exemplo, vemos uma resolução da tragédia desenvolvida ao redor de uma crise matrimonial resultar em um *ménage à trois*, para escândalo do público teatral da época.¹⁰⁴

Os exemplos são diversos, e deles podemos derivar um ponto comum nesta multiplicidade de retratos repletos de exageros e exacerbação emotiva: a figura do indivíduo genial que, historicamente, não só serviu de modelo para os protagonistas destes produtos literários, mas permeou também a autoidentificação de seus criadores — como relata a carta de Riesbeck acima reproduzida, os autores do *Sturm und Drang* se reconheciam e louvavam como gênios, como agentes de uma força criativa indomável, limitada pelo mundo que os cerca. A expressão literária lhes haveria calhado como órgão de expansão dessa força interna, e a tal expressão em si termina por se revestir de suas ideias específicas. As barreiras entre a vivência de certos ideais e a própria arte se afrouxam, o que resulta no caráter típico da apropriação desta geração da ideia (mais antiga, é certo) do “Gênio”.

A historiografia literária predominantemente identifica a noção de *Genie* herdada de Herder (e difundida, em grande medida, por Goethe) como pedra de toque para o desenvolvimento do referido movimento.¹⁰⁵ A ideia encontraria sua gênese em um registro bastante distinto daquele explorado pelos jovens escritores alemães, mais especificamente na

¹⁰⁴ Cf. Pugh, David V. “Goethe the dramatist”. In: Sharpe, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 145.

¹⁰⁵ Gero von Wilpert é tido como repassador da definição do período literário que liga o *Sturm und Drang* (a partir de 1760) ao final do Romantismo (meados de 1830) como *Genieperiode* ou *Geniezeit*; cf. Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1969, p. 747.

antropologia cultural desse teórico da *Aufklärung*. Herder expressa o *Genie* como uma capacidade inata dentro de cada ser humano de exercer sua criatividade de forma a produzir conteúdos definidores de cultura e mudança (ainda que seres humanos sejam frutos de seu meio social e condições históricas).

A partir daí o autor promove uma releitura da história cultural ocidental focando-se na atuação singular de alguns poucos indivíduos “privilegiados pela natureza” — justamente os “gênios” — nas ideias e visões de mundo socialmente difundidas. O gênio é fonte de novas perspectivas filosóficas por si só geradoras de mudança, em virtude da coerência e originalidade de seu poder de discernimento do mundo em fluxo em que habita. Ele renova e gera cultura na medida em que suas perspectivas revelam a insuficiência das formas (ultra)passadas de pensar o mundo: para Herder, figuras como Homero, Shakespeare e Ossian poderiam ser descritas como gênios que, independente de haverem sido compreendidos por suas épocas, são fontes de conteúdos culturais que desafiaram certos valores sociais, abrindo a possibilidade para mudanças que compõem, por si só, eventos formadores da história cultural posterior.

A ideia é calorosamente recebida pela geração de jovens escritores a partir de Goethe, em parte em vistas de suas ambições literárias e pessoais. Sua apropriação mais imediata se deu, curiosamente, no âmbito estritamente estético: estes escritores passam a se empenhar na exploração de modos de expressão de suas “subjetividades originais” sem recorrer a formas tradicionais de expressão artística. Uma vez que a exploração da marca individual se torna um ideal por si só, uma crescente valorização da imaginação do artista começa a ganhar espaço nas obras teóricas e criativas destes indivíduos, às custas da negação dos parâmetros neoclássicos de composição, em vigência na Alemanha até meados de 1760. Esta implicação, defende Hauser (2000), abre espaço para a recepção de uma nova modalidade de literatura a partir do final do século XVIII, na qual a exploração do detalhe e da riqueza da experiência pessoal se sobrepõe a quaisquer pretensões de mimetizar o mundo.¹⁰⁶ Tal ideia opera a favor de uma redefinição de parâmetros para a valoração de obras de arte e do cânone literário em si — teóricos e leitores atentos à perspectiva de Herder passam a ressaltar a originalidade de

---

¹⁰⁶ Nos pontos anteriores consideramos um surgimento gradual desta forma de expressão literária já em gênese nos romances confessionais dos pietistas e na produção epistolar do Sentimentalismo; o momento na história da produção literária alemã que tratamos aqui, entretanto, expressa a entrada destes valores de “expressão do eu” nas belas artes (não mais na literatura confessional e íntima, como nos casos anteriores), encontrando aí seu diferencial.

gênios literários como Ossian e Shakespeare (até então subestimados pelos classicistas) como marca da superioridade artística de suas obras.

Não somente o caráter individual da imaginação do poeta é louvado, como a própria subjetividade se torna tema central da nova tendência literária. Becker (1964, p. 167) demonstra, a partir de um levantamento estatístico das produções literárias alemãs do final do século XVIII, o evidente crescimento do interesse do público literário e casas de publicação por romances focados no tema da subjetividade e no retrato da vida íntima. A autora pontua o fato como sintoma por si só de um processo mais amplo de alteração dos interesses estéticos (e pessoais) do público alemão, agora aberto a uma forma de expressão literária capaz de articular a vida comum, em um tom subjetivizado, e, portanto, capaz de mesclar-se com sua realidade. Para Hauser (2000, p. 566-7),

[...] o leitor não só os dota de uma amplidão de vida que transcende os limites de determinada obra, não só os imagina em situações que nada têm a ver com a obra em si, mas também os relaciona constantemente com sua própria vida, seus problemas e ambições pessoais, suas esperanças e decepções.

Nos parâmetros desta cultura “[t]anto para o autor como para o público a obra é, sobretudo, a expressão de uma situação espiritual, cujo valor reside no imediatismo e na qualidade pessoal das experiências narradas.” As temáticas mais atrativas ao novo público leitor se revelaram historicamente como aquelas relacionadas ao cotidiano da vida da cidade, tal qual relações amorosas, problemas familiares, questões morais sob a luz de conflito de gerações, orientação profissional. Junto da exploração minuciosa do cotidiano, os valores de entretenimento ou orientação prática se sobrepõem aos valores de solenidade e monumentalidade da arte neoclassicista. Conforme surge um mercado literário, cada obra produzida pelo escritor passa a valer como um experimento com o público que a julga favoravelmente ou a ignora, de onde se torna possível deduzir, indiretamente, quais temáticas lhe são favoráveis e atendem a seus interesses.¹⁰⁷ O sucesso de obras individuais dependeria, à luz da recepção literária do final do século XVIII, da eficácia na construção de eventos emocionantes e apelativos aos gostos do público advindo deste ambiente intelectual específico, além da construção de personagens interessantes e bem definidos capazes de

---

¹⁰⁷ Becker, 1964, p. 33.

estimular o leitor; “[...] uma obra eficiente desenvolve-se em um crescendo, de ponto a ponto, de clímax a clímax”¹⁰⁸.

O que pontuamos aqui como critério de eficiência buscado na obra é definitivo para a compreensão da proliferação (e vida curta) de novas tendências literárias a partir da segunda metade do século XVIII, dentre as quais o *Sturm und Drang* se situa. Este é um contexto em que a figura do leitor ganha uma consideração e incidência nunca vista anteriormente na gênese de obras artísticas. Neste quesito, especificamente, a atitude do público leitor passa a influenciar, em diferentes níveis, as operações retóricas eleitas pelo escritor: a exemplo do romance epistolar sentimental, por exemplo, observamos como mecanismos textuais que estabeleçam vínculo emotivo entre leitor e texto passam a ser vastamente utilizados.

É nesta chave que o critério de aproximação da narrativa ficcional à realidade ganha espaço no gosto literário do século XVIII, e justifica o impacto singular de ideias pontuais difundidas nestes textos literários sobre o imaginário popular. O retrato do sujeito como *gênio* — que vive a ânsia de explorar sua liberdade e potencialidades, de perseguir um vínculo de experiência plena com a natureza, doadora e justificadora de sua genialidade — é por si só apelativo para o público leitor no contexto em questão. Por meio dele, este público é confrontado com um novo modelo expressivo de sua subjetividade, modelo no qual ele encontra uma articulação, ao mesmo tempo elegante e ousada, de um tipo apurado de inclinações e ânsias subjetivas recentes, e por isso mesmo não expressas pelos códigos culturais das gerações anteriores.

O contexto de mudança dessa geração, como explorado nos pontos anteriores deste trabalho, seria o da própria modernização. No *Sturm und Drang*, igualmente, a imagem da “subjetividade inquieta” — eleita como representante simbólico coerente aos aspectos conceituais que a noção moderna de sujeito encerra em si — é exposta em estado de busca por sua identidade, sem ter como se apoiar em valores do mundo social burguês ou inscritos na tradição. Por este motivo, a recepção favorável de uma ideia tão escandalosa quanto à do *Gênio*, juntamente com todo um grupo de representações culturais do individualismo nela apoiado, deve ser explorada como uma decorrência coerente das ânsias sociais vivenciadas coletivamente no processo de modernização da sociedade alemã.

---

¹⁰⁸ Hauser, 2000, p. 567-8.

Na parte II deste trabalho desenvolveremos um tratamento de *Die Leiden des jungen Werthers* a partir da perspectiva do retrato do gênio. Inicialmente examinaremos a singular história da recepção inicial desta obra nos aspectos em que ela se comunica com um público aberto a uma forma renovada de expressão que tocasse — de maneira esteticamente aprazível e reflexivamente frutífera — em expectativas temáticas específicas, utilizando-se justamente do gênero que se mostrou, historicamente, mais apto para dar a este tema um enfoque distinto dos demais gêneros.

De maneira semelhante ao que afirma Pethes, a existência das personagens que se movem por este mundo sem hierarquias precisa ser justificada, e a busca por uma definição da mesma surge como um tema literário, encontrando formulação mais elaborada nos primeiros *Bildungsromane* do final do século XVIII (temática que nos ocupará na parte III deste trabalho). A subjetividade e o caráter individual se tornam temas cruciais para a literatura a partir do século XVIII quando enfrentam sua crise, mas também quando encontram um modo de articulação propício que permitisse seu acesso por meio de discussão filosófica e/ou exposição poética. É esta questão dupla que nos ocupará na seção seguinte.

Parte 2

DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS (1774/1787)

Exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição da minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade.

– Roland Barthes, em introdução a *Mitologias*

2. Die Leiden des jungen Werthers (1774/1787)

Vale como um dado elementar sobre a recepção de *Die Leiden des jungen Werthers*,¹⁰⁹ de seu ano de lançamento até a atualidade, a dificuldade com a qual seus leitores se deparam ao tentar identificar nele uma unidade temática. O corpus de manifestações críticas, interpretações e reações ao texto se constitui como um dos mais vastos da literatura de língua alemã e, simultaneamente, um dos mais dissonantes – ao mencionarmos, grosso modo, a variedade de tendências de leituras do romance a partir de 1774, seu ano de lançamento, deparamo-nos com curiosos vieses que, por sua vez, muito diriam sobre cada época que o leu.

Em parte para descontentamento de Goethe, o texto é recebido por seus contemporâneos como uma história de amor inscrita na tradição do romance sentimental. Objeções a tal natureza de leitura partem dele próprio, anos depois, de forma a ser paulatinamente substituída por uma apreciação focada em seus aspectos sócio-críticos, tendo *Werther* como veiculador de uma pungente crítica às convenções da sociedade de sua época (tendência representada, sobretudo, por Heinrich Heine). Críticos como Gundolf e Dilthey, já no século XX, redirecionam este viés para apresentar uma leitura da obra em vistas de seu forte cunho autobiográfico, interpretando-a como produto da poetização de eventos da vida pessoal de Goethe, na qual o leitor moderno poderia encontrar uma preciosa exploração da vivência da interioridade do jovem autor, em sua forma mais espontânea e sensível. A pesquisa de *Werther* termina por se dedicar, sobretudo a partir dos anos 70, a uma nova contextualização da realidade que circunda a escrita do romance, tomando-o por um rico retrato de conflitos históricos específicos, da condição humana em meio à crescente secularização e modernização que, supostamente, já seria reconhecida por seu autor como evento iminente no século XVIII.¹¹⁰

---

¹⁰⁹ Citaremos a partir da edição da Deutscher Klassiker Verlag, cf. Goethe, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers – Die Wahlverwandtschaften – Kleine Prosa – Epen* (Hrsg. von Waltraud Wiethölter). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006. As citações do texto de Werther se baseiam no que sua filologia chama por *Fassung A* do texto, i.e., a edição original de 1774, prévias às diversas alterações por parte do autor dos anos posteriores. Na citação dos trechos, mencionaremos tal edição somente como '*Werther*', seguida da paginação e da carta na qual cada trecho se encontra, de acordo com o seguinte exemplo: *Werther*, p. 60; 01 de julho.

¹¹⁰ As várias fases de recepção do romance e perspectivas históricas sobre ele são objeto de estudo de Mattenklott, 2004, p. 61-94, 97-98. Cf. Swales, 2002, p. 133 e Rothmann, 1987, passim.

Este aspecto da recepção da obra termina por relegar àquele que estuda o romance hoje, dois séculos depois de seu lançamento, um vasto catálogo de perspectivas sobre a fatura poética do texto. É interessante observar aquilo que aponta Mattenklott (2004, p. 61) em seu balanço da história da recepção da obra: a curiosa conclusão a qual boa parte da crítica contemporânea chegou pode ser expressa, paradoxalmente, como um reconhecimento de sua incapacidade de identificar uma temática central de *Werther*. Nota-se como cada nova geração de leitores do romance suscita, de forma coerente, diferentes “aspectos ocultos” presentes na complexa malha do texto, de forma que resumir *Werther* a apenas um eixo temático se mostrou ser um empreendimento inviável — de certa forma infrutífero —, possibilitado somente por meio de uma superênfase sobre alguns pontos do texto às custas do ocultamento de outros.¹¹¹ Parte da riqueza do texto se encontra justamente aí: na multifacetariedade que o define, na possibilidade de encontrar nele unidade estética em suas diversas camadas de significado.

Constatar este caráter multifacetário da obra não implica que buscaremos, na análise aqui desenvolvida, um ponto de encontro das perspectivas mais marcantes da história de sua recepção. Diferentemente, em consideração ao escopo eleito para nossa pesquisa, estudaremos como Goethe explora em seu texto, de forma bastante sucinta, a problemática da subjetividade à luz do discurso cultural da época, promovendo um retrato radical da experiência de mundo de sua geração e inserindo-se no que chamamos “discurso da subjetividade” do final do século XVIII munido de perspectivas inéditas e provocativas.

Iniciaremos nossa análise com a retomada da relação de Goethe com o ambiente cultural do Sentimentalismo. O sucesso de recepção do romance será explorado como fenômeno sociológico de maior importância para a história da literatura alemã, um êxito decorrente da opção deliberada do autor por suscitar determinados temas e problemáticas remetentes a expectativas do público literário de sua época. Defenderemos, a partir disso, em que medida a simulação de certas convenções de escrita do Sentimentalismo em *Werther* serve à formulação de uma crítica ao modelo antropológico veiculado nessa cultura, ao menos

---

¹¹¹ A exemplo das leituras que mencionamos, a perspectiva do romance como retrato da vitória do secularismo sobre a religiosidade do período anterior, ainda que coerente com o todo do romance, se baseia em algumas poucas passagens isoladas. Cf. *Werther*, p. 59 (29 de julho); p. 72 (8 de julho); p. 180 (15 de novembro); p. 188 (30 de novembro).

De forma semelhante, a leitura de *Werther* como um romance de crítica social (cf. Lukács, 1947) prioriza sobretudo o início de sua parte 2, às custas de toda uma complexa relação do protagonista com a natureza que inicia a parte 1.

na forma como tal modelo haveria sido interpretado por seu autor. A dedução de aspecto desta crítica nos levará a uma consideração, no ponto 2.3., do modo como Goethe acessa a problemática da vivência do Eu em seu romance de estreia e, assim, se estabelece como figura decisiva no “discurso da subjetividade” da Modernidade.

2.1. *Werther como um sentimentalista? Notas sobre a relação ambígua do romance com seu contexto de gênese*

O fato de havermos elencado Goethe dentre os escritores do *Sturm und Drang* pode provocar a impressão indesejável de que o autor valeria como antagonista do Sentimentalismo e da visão de mundo nele veiculada. Esta é uma postura interpretativa bastante difundida pela fortuna crítica do *Sturm und Drang* em geral — de um *Sturm und Drang* eleito como “revolução literária e ideológica”, como um divisor de águas na história cultural alemã¹¹² —, mas que, em nossa opinião, termina por ser muito generalizante e deixar de lado a incidência dos códigos culturais do Pietismo e Sentimentalismo sobre essa tendência literária.¹¹³ Tais implicações devem ser reconsideradas por uma série de fatores.

Em primeiro lugar, é deveras complicado definir o *Sturm und Drang* como um movimento portador de unidade e princípios estéticos bem definidos que o permitiria oferecer paradigmas concretos para um novo direcionamento literário e cultural.¹¹⁴ Não apenas o contato entre os artistas elencados como membros desta espécie de “movimento” fora bastante eventual, como também a própria caracterização dos mesmos como “participantes de

---

¹¹² Ver nota 101.

¹¹³ Um possível motivo desta desconsideração da influência de diversas forças culturais sobre a literatura da geração de 1770 reside na famosa divisão da literatura alemã dos séculos XVIII e XIX em quatro gerações (*Aufklärung*, *Sturm und Drang*, Classicismo e Romantismo). Esta divisão, como argumenta Maas (2000, p. 13), parece mais se ligar a um propósito da historiografia dos séculos XIX e XX de atribuir identidade estritamente nacional à produção literária em questão, acarretando a diminuição sistemática da importância de certas influências literárias internacionais sobre a produção do recorte histórico em questão (i.e., o Sentimentalismo é predominantemente uma tendência internacional, de forte representação na Inglaterra e França; o Pietismo não se liga a objetivos estéticos nacionais, mas de ordem religiosa e universalista, etc.).

¹¹⁴ O que não desvalida sua importância na história literária. Nosso argumento se liga à intenção de defender o *Sturm und Drang* como uma derivação (renovada, extremamente significativa, é certo) do discurso do Sentimentalismo. Ver adiante.

um grupo chamado *Sturm und Drang*” é um fenômeno tardio — situado em 1778, momento em que a tendência mostra os primeiros sinais de enfraquecimento.¹¹⁵

Para efeitos de um estudo da recepção dos romances de Goethe situados neste recorte histórico, é igualmente importante considerarmos que na altura em que *Werther* foi lançado, não haveria por parte do público literário alemão uma distinção propriamente articulada de o que identificaria uma “literatura sentimental” e uma “literatura do *Sturm und Drang*”¹¹⁶. Esse dado justifica a peculiar recepção inicial da obra — tanto no que diz respeito à polémica criada ao redor de seu suposto caráter subversivo, quanto na interpretação bastante comum do livro como veiculador de um louvor unilateral ao individualismo, assim como da visão de mundo sentimentalista como um todo.

Leremos *Werther*, em decorrência disso, como um produto cultural cuja gênese se dá *em meio* à cultura do Sentimentalismo, sendo assim portador de nuances que podem compreendidas de forma mais elucidativa na medida em que as contrapomos a valores ideológicos e estéticos desse ambiente cultural. Goethe, em um nível pessoal ou em vistas de seu próprio romance, não desvalida o valor da emotividade e da individualidade — ainda que seu retrato fictício destes temas possa ser lido em uma dimensão bastante provocativa. O livro, ao contrário, elegantemente constrói uma figura que se mostrou, em face de sua própria história de recepção, singularmente atrativa e intrigante para seus leitores. Os leitores iniciais da ficção acerca de *Werther* não só admiraram sua história, mas identificaram com espanto suas próprias inquietudes e contradições espelhadas em seus monólogos.¹¹⁷

---

¹¹⁵ Isso não implica que, igualmente ao que foi apontado na nota anterior, estaríamos propondo uma desconsideração total da separação do *Sturm und Drang* das demais tendências literárias de sua época. Mesmo assim, devemos considerar que boa parte dos aspectos pontuados como definidores da obra de seus membros (Goethe, Schiller, Lenz, Klinger, etc.) é produto da crítica literária posterior, e devem ser examinados de forma minuciosa.

Uma reconsideração de uma pretensa unidade da cultura do *Sturm und Drang* é objeto de estudo de Duncan (1999, p. 26-39), que, ao considerar sua falta de organicidade, o reinterpreta mais propriamente como uma *tendência* compartilhada por “a loosely-affiliated group of young writers [...] who to varying degrees challenged the established norms of literature by stressing raw emotion, spontaneity, and the originality of genius” (Ibid., p. 2). Isso explicaria a vida curta desta tendência na literatura alemã: inicia-se em meados de 1767 e, já por volta de 1778, seria vista como algo do passado (ibid., p. 3). Nessa altura, seus principais representantes, como o próprio Goethe, estariam buscando novas formas de expressão literária e enxergariam sua integração ao “movimento” como despoite de extravagância juvenil (op. cit., p. 26). Voltaremos a tocar neste ponto, especificamente naquilo que diz respeito à proposição de nossa análise, na conclusão desta parte 2 do trabalho.

¹¹⁶ Cf. Duncan, 1999, p. 26-27.

¹¹⁷ Cf. Matos, 2008, passim. Voltaremos a este assunto posteriormente.

A postura interpretativa aqui eleita — de que Goethe compartilharia certos valores estéticos e ideológicos do Sentimentalismo — permite que reconsideremos, igualmente, a ligação do autor com o Sentimentalismo em nível de experiência pessoal. Como relata o biógrafo Nicholas Boyle (1991, p. 62 et seq.), em 1765 Goethe se muda para a cidade de Leipzig, o então centro da cultura literária alemã e principal meio de difusão da cultura Sentimental. Em decorrência de problemas de saúde, ele termina por abreviar sua permanência no local; ainda assim, os três anos de residência no local haveriam sido suficientes para Goethe travar vínculos com diversas figuras ligadas às tendências literárias de então — os editores de Gottsched, B. C. Breitkopf e seu filho, o pintor Oeser, além do introdutor do romance epistolar na Alemanha, Gellert — e se envolver efetivamente com este prolífico ambiente intelectual como um todo¹¹⁸. A relação entre Goethe e representantes da tendência sentimental é de nosso interesse não propriamente em um nível biográfico, mas em função dos resultados decorrentes do encontro: a moradia em Leipzig termina por ser formativa de posturas e de certos traços estilísticos do autor em sua fase de florescimento literário, além de pô-lo em contato com valores antropológicos com os quais ele dialogaria posteriormente.

Para Jessing (2004, p. 433), os resultados mais marcantes da influência do Sentimentalismo sobre o jovem autor se deixam ver em sua correspondência, sobretudo nas cartas produzidas nas décadas de 1760 e 1770. Nelas é possível identificar a clara apropriação de convenções formais e de tom peculiares a tal tendência intelectual disseminada por Gellert.¹¹⁹ No que toca à incidência deste aspecto na produção estritamente literária de Goethe, Boyle (1991, p. 83-84) atenta para o fato de que o desenvolvimento da lírica inicial do autor em sua adolescência estaria intimamente ligado a tais renovações de sua produção epistolar. Não apenas alguns motivos poéticos presentes nas cartas do jovem autor “vazam” para sua lírica — sobretudo o tópos do “coração sentiente” (*fühlbar Herz*) e da noção de “Zärtlichkeit/zärtlich”¹²⁰ —, como uma crescente tendência de relato da vida interior passa a ganhar corpo de ambos os registros a partir do período indicado. O relato objetivo de eventos

---

¹¹⁸ Boyle, 1991, p. 63-67.

¹¹⁹ Tratadas no ponto 1.4.2 deste trabalho.

¹²⁰ Ver Sauder (2004a, p. 249-250) para tratamento detido da questão. O autor identifica também traços Sentimentais inconfundíveis na escrita de literatura ficcional propriamente dita do autor no período de Leipzig, se referindo especificamente a obras de menor importância como *Triumph der Tugend. Zwote Erzählung*, os poemas *Oden an meinen Freund*, *Lieder mit Melodien*, o fragmento de um romance epistolar *Arianne an Wetty*, as peças *Erwin und Elmire* e *Claudine von Villa Bella*.

dá lugar, nas cartas, à expressão da perplexidade do adolescente perante sua vida emotiva, assim como uma constante consideração de seu afeto por seus correspondentes. Em alguns casos, Goethe parece até mesmo querer “compensar” sua dificuldade em expressar seu estado anímico intercalando trechos líricos no corpo das cartas. Em uma carta exemplar da época a Johann Jakob Riese, lemos um padrão de câmbio entre prosa e lírica bastante constante na correspondência do período:

Lieber Riese.

Ich habe euch lange nicht geschrieben. Verzeiht es mir. Fragt nicht nach der Ursache! Die Geschäfte waren es wenigstens nicht. Ihr lebt vergnügt in M. ich lebe hier eben so. Einsam, einsam, ganz einsam. Bester Riese diese Einsamkeit hat so eine gewisse Traurigkeit in meine Seele geprägt.

Es ist mein einziges Vergnügen,
Wenn ich entfernt von jedermann,
Am Bache, bey den Büschen liegen,
An meine Lieben denken kann.

So vergnügt ich aber auch da bin, so fühle ich dennoch allen Mangel des gesellschaftlichen Lebens. [...] ¹²¹

(Goethe-WA-IV, Bd. 1, p. 44), carta de 28 de abril de 1766.

Ao suscitar um sentimento que o acomete no momento de escrita (“eine gewisse Traurigkeit”), um momento lírico parece repentinamente despontar e servir de intervalo poético à comunicação em prosa que continua a partir do quarteto iniciado por “Es ist mein einziges Vergnügen [...]”. Neste pequeno trecho lírico temos condensada uma constante da temática pastoral/sentimental da lírica da época: a imagem da alma “sentiente” se mescla a representações do mundo natural (“am Bache”, “bey den Büschen”), àquela constante tão evidente em *Werther* do homem que foge das complicações da vida em civilização para um mundo natural neutro — i.e., avesso à esfera da interioridade e das efervescências emocionais — para pensar e revisitar o pensamento de seus entes queridos.

Um panorama do teor criativo presente nas cartas de sua adolescência nos abre uma perspectiva de que a escrita epistolar do jovem Goethe funcionaria como laboratório de experimentações literárias: não apenas seus poemas viram cartas e suas cartas poemas, há

---

¹²¹ “Querido Riese,

Há tempos não vos escrevo. Perdoai-me. Apenas não questione o motivo! Os afazeres não tiveram nada que ver com isso. Vós viveis alegremente em M., eu vivo aqui da mesma maneira: só, só, completamente só. Meu caro Riese, essa solidão terminou por estampar certa tristeza em minha alma. - É meu único prazer,/ Quando me distancio de todos,/ E junto a um regato, estendido dentre arbustos,/ Posso sobre minha vida pensar. - Da mesma feita que me alegro ali, também sinto-me privado da vida em sociedade” (tradução nossa).

também um amplo uso de métrica e prosa ritmada nelas.¹²² No que concerne ao romance de nossa análise, há na correspondência do autor todo um inventário estilístico para sua prosa futura: a descrição sentimental de cenas naturais em cartas a uma amiga de sua irmã, Anna Catharina Fabricius, datadas de 27/06/1770, viria a ser quase *verbatim* reproduzida nas descrições feitas por Werther¹²³, para citarmos um exemplo de adaptação.

Neste sentido que identificamos *Werther* como uma obra gerada em meio a um período em que seu autor se vale do código cultural da tendência sentimental intensamente vivida por sua geração.¹²⁴ Embora seja difícil definirmos princípios propriamente estéticos pontuais deste “movimento” literário (ainda que possamos pontuar convenções de uso da linguagem poética e temáticas mais veiculadas), consideraremos aspectos presentes em *Die Leiden des jungen Werthers* que tenham possibilitado a imediata identificação do público leitor de sua época com o livreto: a consideração de como Goethe se expressa à visão de

¹²² Cf. Boyle, 2002, p. 84.

¹²³ Como considerado em Jessing, 2004, p. 436-7. Comparar carta de Goethe de 27/06/1770 (Goethe-WA-IV, Bd.1, p. 235-6) e a carta de Werther datada a 10/05/1771 (Goethe-HA IV, p. 9).

¹²⁴ Lembremos também que o contato com veiculadores dessa visão de mundo preenche uma parte considerável da juventude e desenvolvimento intelectual do jovem autor até a época de gênese do *Werther*. 1774 é um ano de forte contato de Goethe com as amizades desenvolvidas nos chamados *círculos Sentimentais* — ocasiões sociais que unissem pessoas afins com o fim de fomentar a união de uma “comunidade Sentimental anímica” —, sobretudo o de Sophie von La Roche.

Em sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit*, Goethe deixa alguns retratos bastante vivos do que se passaria nestes círculos sentimentais. Os relatos do autor deste meio, contudo, escrevendo sobre esses episódios do início de sua idade adulta de forma retrospectiva, mesclam-se com certo ar de troça: Goethe nos fala sobre a pequena *Gesellschaft* da senhora La Roche, onde os participantes abandonariam seus nomes próprios para assumir pseudônimos clássicos, e passariam horas executando leituras lamuriantes em grupo e trocas de intimidades. A figura mais curiosa e alvo de atenção de Goethe no livro 13 da parte III de *Dichtung und Wahrheit* é indubitavelmente Franz Michael Leuchsenring (1746-1827), um tutor do príncipe em Darmstadt, autointitulado “missionário do sentimento”. Há um relato acerca de suas jornadas carregando cartas sentimentais de conhecidos a fim de mostrá-las em reuniões nas quais pessoas compartilhavam suas lágrimas. Goethe teve seu primeiro contato com Leuchsenring na casa de Sophie von La Roche em fevereiro de 1772, e o fato ganha alguma importância quando, em observância à análise filológica da gênese de *Werther*, nos deparamos com o dado de que Goethe começa a escrita de seu romance após voltar dessa ocasião de estadia na casa de La Roche (Cf. Boyle, 1992, p. 126-7). *Werther* como personagem não seria espelhado neste indivíduo em especial, mas refletiria o tom de artificialidade do comportamento lamuriante derivado da visão de mundo sentimental vivenciado pelo autor na ocasião.

O livro pode ser visto, portanto, como sintoma de um descrédito inicial à visão de mundo Sentimental, de uma renovação da mundividência do jovem autor e busca de novas formas de expressão e postura existencial. A resistência ao sentimentalismo difundido não deve seu pioneirismo a Goethe, entretanto; seu amigo Merck já houvera pronunciado sua desconfiança à artificialidade dos círculos Sentimentais. Boyle (1992) atenta que o próprio Merck, juntamente com Herder e todos aqueles que contribuíam para o *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* (periódico ao qual o autor estava ligado profissionalmente), não conseguia compartilhar da atmosfera Sentimental do círculo de Darmstadt. “[O]nly Goethe indeed seems to have been fully able to encompass both worlds, and that was at some cost to his personal coherence” (opus cit., p. 128). Isso se devia, na interpretação de Boyle, ao tipo de acesso ao “coração da cultura nacional” que o contexto propiciava ao autor (Ibid., p. 158).

mundo em questão, e como reage criticamente à mesma, nos permitirá uma dedução de seu retrato da subjetividade a partir de um diálogo travado com sua contemporaneidade.

2.1.1. A presença do discurso sentimental em *Werther*: uma reconsideração

De fato, pode-se dizer que Goethe nunca esteve tão próximo e apto a atender as expectativas de seus leitores quanto em *Werther*¹²⁵ — são conhecidos os conflitos do autor em sua fase clássica com um público desinteressado e omissos. Em uma carta a Gottlob Friedrich Ernst Schönborn, pouco depois do lançamento da obra, vemos Goethe tecer uma curiosa descrição de sua trama como uma história sobre “einen jungen Menschen [...] der mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, [...] sich eine Kugel vor den Kopf schießt”¹²⁶. O retrato bastante específico do protagonista como portador de uma “reinen Empfindung”, expressa como um mérito e marca de seu caráter, deixa transparecer nele a peculiar identificação de um perfil psicológico — perfil este mais facilmente reconhecível em sua época do que nos tempos atuais.¹²⁷

É crucial tomarmos como ponto de partida de nossa análise o fato que *Werther* se torna imediatamente uma moda literária justamente por ser identificado por seus leitores iniciais como um romance *sobre* uma atitude existencial moderna, refletora de valores desafiadores aos modos de vida tradicionais. Além disso, podemos identificar no texto um duplo aspecto que haveria favorecido uma recepção favorável de um público portador de expectativas bastante singulares: **(1)** um *aspecto temático*, de elenco de temáticas convidativas para uma parcela do público literário da época, e **(2)** um *aspecto formal* e **(3)** *estilístico*, que serviriam à exploração de mecanismos narrativos favorecedores de um maior

¹²⁵ Ver a carta de Goethe a Johann Christian Kestner de 15/09/1773 (Goethe-WA-IV, Bd. 2, p. 106), uma das primeiras referências diretas do autor à escrita de *Die Leiden des jungen Werthers*, na qual observa-se uma interessante menção a um compromisso autoimposto do jovem autor para com as expectativas do público literário geral, além de interesse declarado pelo tratamento de temas sentimentais na obra em gênese. Cf. Wiethölter, 2006, p. 916.

¹²⁶ “um jovem rapaz [...], dotado de um profundo e puro sentimento e verdadeira perspicácia, que dá um tiro na própria cabeça” (Goethe-WA-IV, Bd. 2, p. 171-2, carta de 01 a 04/06/ 1774, tradução nossa).

¹²⁷ Cf. Swales & Swales, 2002, p. 71; Swales, 2002, p. 6-7.

imediatismo da expressão emotiva de *Werther*, e um consequente suscitar de identificação entre leitor e protagonista.

(1) No que diz respeito às temáticas presentes no romance, identificamos um tratamento predominante de assuntos cotidianos voltados à vida comum do final do século XVIII: eventos sociais, encontro de classes sociais distintas, conquista profissional, viagens por paragens desconhecidas, além do célebre tema da corte à jovem amada, tudo exposto com grande teor de verossimilhança e imediatismo. Seguindo os modelos tradicionais de romance epistolar, *Werther* não só se vale de circunstâncias cotidianas, mas as explora com profundidade psicológica inédita na literatura de seu período.

(2) A inovação presente no livro reside em seu uso de uma temporalidade fundamentalmente orientada no presente. Teóricos anteriores a Goethe (como Montesquieu)¹²⁸ já perceberiam o romance epistolar como gênero singular por reduzir drasticamente a mediação de um narrador em seu desenvolvimento. Neles, os narradores estariam “mergulhados na opacidade do presente e ignorariam qualquer futuro”, o que lhes confere uma temporalidade fundamentalmente dramática.¹²⁹ A estratégia desta forma poética, por sua vez, justificaria seu êxito: Montesquieu menciona como “estas espécies de romance ordinariamente obtêm êxito porque as próprias personagens dão conta de sua situação atual; o que faz com que se sintam as paixões mais do que em todas as narrações que se poderiam fazer sobre elas”¹³⁰.

Em *Werther* é possível identificar a exploração de mecanismos narrativos que servem a uma “redução da mediação narrativa” como pontuado, mas de forma acentuadamente radical. Diferentemente do romance epistolar tradicional, em *Werther* temos uma narrativa quase exclusivamente monológica. É certo que o protagonista se dirige em suas cartas a um certo “Wilhelm” — contudo, nada no romance nos conta a respeito desta segunda figura, de forma que ela não se constitui de fato *como personagem*, no sentido de carregar características identificadoras ou participar da experiência da trama em qualquer nível. Nas palavras bastante precisas de Versini,¹³¹ Wilhelm é uma figura artificial, “destinatário estranho à ação e inventado apenas para as necessidades da confidência”. No texto será o leitor quem reagirá às

¹²⁸ Cf. Matos, 2008, p. 144.

¹²⁹ Idem, citação ligeiramente alterada. O próprio Goethe considerará o “dramatische Darstellungsart” da obra em questão em sua autobiografia, décadas depois; cf. Goethe-HA Bd. 10, p. 576.

¹³⁰ Citado por Matos, 2008, p. 144.

¹³¹ Citado e traduzido por Matos, 2008, p. 145.

flutuações emotivas do protagonista conforme os eventos se desdobram no texto; as cartas de Werther, como elucidado por Boyle (1992, p. 170), seriam de fato, no nível de fruição, dirigidas a esse *leitor*, que assume papel de confidente na experiência de desfrute textual.

O vínculo de comunicação entre autor e um leitor supostamente predisposto a encontrar identificação com a obra é proposto logo em seu prefácio, e em termos bastante específicos. O livreto, lemos, é dedicado sobretudo àqueles cuja condição a história dos sofrimentos de Werther poderia simbolizar. Nesta página de abertura, o editor fictício propõe:

Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und leg es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. [...] Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und *laß das Büchlein deinen Freund seyn*, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.¹³² (Werther, p. 10; carta de 04 de maio de 1771. Grifo nosso)

Há uma enorme economia de detalhes nessa breve, mas rica exposição: o livro como um todo — e não a figura de Werther — é recomendado para ser “companheiro” do leitor. Concomitantemente, o conselho carrega uma estranha sugestão de que o leitor substitua o contato humano pela identificação com um livro; somos simultaneamente confrontados com a perspectiva de nos identificarmos com o “pobre Werther” e nos distanciarmos de seu destino no momento propício, seja lá qual for.

Esse é um detalhe extremamente sutil do referido breve prefácio, mas crucial para identificarmos o tipo de operação intencionada aqui — até então, permanece ambíguo o tipo de relação com a história proposta. A sugestão propõe uma síntese de distanciamento e tato para com a história a ser apresentada. Este tipo de relação dupla de *identificação / distanciamento* seria uma espécie de relação que remete à reflexão poetológica contida no romance na qual nos focaremos em um momento propício da análise, aspecto que, na visão do próprio autor, o público fracassara em reconhecer nos primeiros anos de lançamento do livro (como veremos adiante).

---

¹³² “Tudo aquilo que me foi dado encontrar na história do pobre Werther, eu ajuntei com diligência e agora deposito à vossa frente, sabendo que haveis de me agradecer por isso. [...] E tu, boa alma, que sentes o ímpeto da mesma forma que ele o sentiu, busca consolo em seu sofrimento e *deixa que o livreto seja teu amigo* se, por fado ou culpa própria, não podes achar outro mais próximo do que ele.” (tradução de Marcelo Backes, grifo nosso; cf. Goethe, 2001, p. 11).

(3) Existe um aspecto adicional, de fato inovador para as convenções literárias de 1770, na estilística do texto em questão: o emprego daquilo que Herder, em seu quase-manifesto da nova literatura alemã, defendeu como “die Sprache der Leidenschaft”¹³³.

O contato de Goethe e o quase apadrinhamento de Herder ao jovem autor nos são conhecidos; será do relacionamento entre os dois autores que se derivará a vertente mais expressiva do *Sturm und Drang* a partir de 1771. No *Werther*, mais do que em suas obras anteriores, Goethe seria responsável por esta transposição prática de algo que Herder teoriza em um contexto diverso acerca da “nova literatura alemã”: a saber, a instauração de um uso linguístico mais natural e livre de rebuscamento, por meio de uma “contaminação” positiva e produtiva da linguagem poética no discurso. É nesta chave que identificamos a ruptura dos dizeres de Werther com um modelo de linguagem da racionalidade e do controle.¹³⁴

No texto há ocorrências de frases fragmentárias, repetições e exclamações como expressões de um registro emotivo não expresso linguisticamente no texto. Alguns exemplos:

Was soll der gütige Blick, mit dem sie mich oft — oft? — nein nicht oft, aber doch manchmal ansieht, [...] ¹³⁵ (*Werther*, p. 182, 21 de novembro)

Ich stand! — Ich schelte mich nicht, denn ich habe Mut zu sterben. — Ich hätte — Nun siz ich hier wie ein altes Weib [...] ¹³⁶ (*Ibid.*, p. 196, 08 de dezembro)

Jetzt noch mein, dein! dein, o Geliebte, und einen Augenblick — getrennt, geschieden — vielleicht auf ewig. — Nein, Lotte, nein — Wie kann ich vergehen? wie kannst du vergehen, wir sind ja! — Vergehen! — Was heißt das? das ist wieder

¹³³ “A linguagem da paixão” (tradução nossa). Cf. Herder (1964), *passim*. A apropriação do conceito de “Sprache der Leidenschaft” ou “Sprache des Affekts” (p. 10) por parte de Goethe é, contudo, bastante livre. Ao cunhar tal noção, Herder originalmente se referiria à natureza poética própria de línguas arcaicas: “A linguagem era sensorial e rica em imagens impregnadas de sentido, ela era ainda uma expressão do afeto/paixão, ainda desprendida das conjunções, de forma que a frase se desmanchava conforme se queria [...]” (p. 11, tradução nossa). Contudo, conforme palavras abstratas e um rigorismo maior na expressão e no pensamento dos povos passam a ser observados, naturalmente essas línguas perdem em sua qualidade poética. Desta forma, Herder estaria em um registro de linguística histórica e não propriamente suscitando uma volta ao caráter metafórico ou a uma suposta importação da maleabilidade semântica das línguas arcaicas no alemão; decididamente, ele menciona que tal transposição é inviável e demasiadamente artificial para ter resultados eficazes (p. 21). A tentativa de Goethe consistia em repoeitizar a prosa alemã com uso de artifícios distintos, como no caso da prosa ritmada peculiar ao *Werther*.

¹³⁴ Princípio já presente no Sentimentalismo, ainda que apenas em um nível conceitual, sem formulação propriamente estilística.

¹³⁵ “O que significa aquele ar de bondade com que frequentemente olha para mim — frequentemente? — Não, não são tantas vezes, algumas apenas” (tradução de Marcelo Backes parcialmente alterada; cf. Goethe, 2001, p. 131).

¹³⁶ “Estava ali de pé! — Não me quero mal, porque tenho a coragem de morrer. — Deveria — e eis-me aqui como uma velha que pede a lenha às sebes e o pão às portas, para amparar e prolongar por um instante ainda a sua triste e precária existência” (tradução de Marcelo Backes ; cf. Goethe, 2001, p. 151).

ein Wort! ein leerer Schall ohne Gefühl für mein Herz — Todt, Lotte! Eingescharrt der kalten Erde, so eng! so finster! [...] ¹³⁷ (Ibid., p. 248)

Ainda assim, Goethe se utiliza desta segunda dimensão da expressividade do texto — a dimensão do ritmo, da fluência — dentro de um regramento da narrativa. A partir do livro dois, e conforme Werther perde o controle de seus sentimentos, vemos a frequência cada vez mais constante — como que em um *crescendo* — da perda do fôlego, do entrecorte da fala. Isto significa, no lugar de uma voz narrativa que descreve os sentimentos do protagonista, o próprio registro textual por meio da “Sprache der Leidenschaft”, digamos, nos oferece os mesmos dedutivamente, colocando a situação emocional da personagem para o leitor sob uma estratégia de criação de empatia.

Por essa constelação de aspectos textuais e asserções do autor acima destacadas, podemos afirmar que o sucesso imediato do romance, juntamente com a polêmica dele decorrida, haveriam sido de certa forma previstos ¹³⁸, ainda que não na intensidade que ocorreram.

2.1.2. A “recepção equivocada”: nota sobre algumas reações imediatas à obra

A recepção do romance em toda a Europa é um fenômeno cultural singular. Quase instantaneamente o livro atinge celebridade internacional e se consagra como o primeiro *best-seller* da história europeia — nos primeiros cinco anos de seu aparecimento são vendidas dez mil cópias, sua primeira edição recebe cerca de trinta reimpressões até o ano de 1790 e a

¹³⁷ “E agora é a minha, a tua! A tua, oh, amada! E só mais um momento, querida... separados... desunidos... Talvez para sempre! Não, Lotte, não... Como posso eu desaparecer? Como podes tu desaparecer, assim no mais? Nós estamos assim, sim... Desaparecer... O que é que isto significa? É mais uma daquelas palavras, um som oco que o meu coração não compreende... Morto, Lotte! Sepultado num pedaço de terra fria, tão estreito, tão escuro!” (tradução de Marcelo Backes parcialmente alterada; cf. Goethe, 2001, p. 175).

¹³⁸ Há uma afirmação sobre o sucesso polêmico de Werther em uma conversa registrada por Johann Peter Eckermann, datada de 12/05/1825, em que consta: “Da mesma forma a meu Werther censuraram tanto que, houvesse eu decidido apagar cada passagem repreendida, não sobraria uma única linha do livro. Porém, toda censura não chegou a me chatear, pois tais juízos pessoais de homens únicos, que embora fossem sabidamente homens singulares, neste quesito não se diferenciavam em nada das massas. Quem não espera por um milhão de leitores, não deveria escrever uma única linha” (Goethe-Gespr. Bd. 5, p. 204, tradução nossa).

segunda edição, vinte e cinco até o ano de morte do autor. A primeira tradução para o francês aparece em 1775, e até 1797 o número de traduções e reedições, apenas para língua francesa, atingirá a incrível marca de quinze diferentes volumes.¹³⁹ O fanatismo de parte dos leitores entusiastas do pequeno livro dá espaço para se falar de uma “febre wertheriana” (*Wertherfieber*), na condição de fenômeno social. As peculiaridades deste fenômeno são observadas a partir da influência do romance no comportamento de seu público; é documentado o surgimento de toda uma indústria de artigos de moda relacionados ao estilo que as descrições físicas de Werther e Lotte estabelecem.

Concomitantemente, nascem consequências negativas dessa recepção. Possivelmente em função do posicionamento peculiar da ortodoxia religiosa da época¹⁴⁰, somado a supostos casos de suicídio cometidos ao estilo de Werther¹⁴¹, seu autor é compelido a acrescentar na capa da primeira reimpressão do livro (de 1775) o seguinte mote:

Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele,
Rettest sein Gedächtnis von der Schmach;
Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle:
*Sey ein Mann, und folge mir nicht nach.*¹⁴² (Goethe-WA I, XIX, p. 388, grifo nosso)

Nesse sentido é coerente identificarmos, à luz da análise de Hans Rudolph Vaget (2004, p. 20), a *Wertherfieber* como fenômeno sintomático de uma nova disposição de uma camada da juventude alemã da época, intelectualizada e inclinada a formas culturais alheias aos discursos religioso e racionalista da “cultura oficial” de então. Interessantemente, porém, a leitura do romance herda muito das convenções e expectativas de leitura próprias das formas de literatura em voga até a metade o século: romances sentimentais e literatura confessional pietista. A transposição de modalidades de leitura de formas literárias tradicionais para esse expoente da vanguarda do *Sturm und Drang* gerou um fenômeno de recepção peculiar em meio à primeira geração de leitores do livreto: dentre os primeiros leitores de *Werther*, Vaget (2004, p. 20) ressalta,

¹³⁹ Para menção e documentação das edições, traduções e *Wertheriaden*, ver Rothmann, 1987, p. 151 et seq.; Boyle, 1992, p. 175 e Mattenklott, 2004, p. 94.

¹⁴⁰ Ver resenhas de Christian Garve, Johann Melchior Goeze, Christoph Heinrich Hölthy, Homius, Balle & Jansen em Rothmann, 1987, p. 131; 135-140.

¹⁴¹ Cf. Boyle, 1992, p. 262; Rothmann, 1987, p. 151.

¹⁴² “Tu o choras, dizes amá-lo, alma querida,/E salvas da vergonha a sua memória;/Vê, seu espírito te acena da ermida;/Sê homem e não segue a mesma história.” (tradução de Marcelo Backes, grifo nosso; cf. Goethe, 2001, p. 190).

[...] we find virtually all the hallmarks of the typical devotional reader's response: repeated readings, quasi-religious immersion in the text, eagerness to regard the book as a source of consolation, readiness to identify with, and to imitate, Werther.

O aspecto de identificação sentimental dos leitores com o modelo de subjetividade retratado no livro é responsável pela difusão da obra e do nome de Goethe, mas, por outro lado, por um tipo de leitura de sua obra como um romance Sentimental, fato que causou um profundo descontentamento no autor.¹⁴³ Os interesses declarados de Goethe pela cultura do Sentimentalismo estariam longe de meramente servir a uma reafirmação de seus valores ideológicos – haveria no livro, como relatado em asserções posteriores do autor, uma implícita crítica do individualismo enquanto postura existencial. O próprio fato deste ícone do “espírito da época” apelar para o suicídio aponta para um convite a seu leitor repensar seus valores.

A falha do público em identificar tal teor crítico produz o que é julgado por Goethe como um duplo “mal-entendido”¹⁴⁴. Uma parcela de seu público imediato termina por se dividir, por um lado, em censores da imoralidade do protagonista e de um pretenso teor apologético deste romance a uma postura existencial niilista, e, por fim, em imitadores do tipo de atitude caracterizada no jovem Werther.¹⁴⁵ O ponto em comum da interpretação destes dois grupos reside em sua sobre-ênfase em um princípio pressuposto didático ou “guiador” na trama do romance, de onde se poderia, enfim, derivar um princípio positivo a ser defendido por seu autor.¹⁴⁶ Essa tendência interpretativa do *Werther*, ancorada em supostos temas centrais que o comporiam, se estende, como já afirmado, por toda a história de sua recepção, e é identificada por Goethe, já décadas depois do lançamento do livro, em sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit*:

¹⁴³ “O [discurso do] Sentimentalismo, empregado no livro deliberada e predominantemente com fins críticos, não foi compreendido pela maioria dos leitores de *Werther*. Para eles, a ambiguidade do vocabulário e cenários Sentimentalistas passou despercebida. Eles atenderam aquilo que leram no prelúdio do livro (ironicamente construído) e consideraram Werther uma figura de identificação, um herói exemplar com uma trajetória de vida exemplar” (Sauder, 2004a, p. 250, tradução nossa). Ver adiante.

¹⁴⁴ Sauder, 2004a, p. 250, a mesma questão é analisada, em chave bastante semelhante, em Wiethölter, 2006, p. 916.

¹⁴⁵ Cf. Wiethölter, 1994, p. 940.

¹⁴⁶ O que, por sua vez, remonta a uma tendência do romance iluminista. Esta dimensão do texto é buscada já desde a primeira manifestação teórica a seu respeito, uma resenha de Friedrich von Blanckenburg no *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, de 1775 (cf. Mattenklott, 2004, p. 97).

Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet, wie ich schon an meinen Freunden erfahren hatte, und daneben trat das alte Vorurteil wieder ein, entspringend aus der Würde eines gedruckten Buchs, daß es nämlich einen didaktischen Zweck haben müsse. *Die wahre Darstellung aber hat keinen*. Sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie.¹⁴⁷ (Goethe-HA Bd.10, p. 590, grifo nosso)

É válido questionarmos o sentido da “wahre Darstellung” acima mencionada, em vista do ambivalente acesso do autor a ideias e convenções formais do Sentimentalismo. No que concerne a essa questão, desenvolveremos uma análise detida do texto no tópico seguinte.

2.2. Uma leitura de Werther: a vida como “Leidensgeschichte”

Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu seyn! Ich weis, Du verzeihst mir's.¹⁴⁸ (*Werther*, p. 10; 04 de maio de 1771)

É curioso que uma das histórias de amor mais célebres da literatura ocidental se inicie com um tema totalmente diverso. O ponto de partida da jornada de Werther, como lemos no trecho acima reproduzido, se dá com a abertura da perspectiva de uma nova vida. Com um entusiasmo que poucas vezes voltará a afetá-lo no romance, ele contempla um futuro incerto à sua frente, em um local e circunstâncias capazes de prover-lhe um tipo de bem-estar que não mais encontraria em sua cidade natal. Ao mesmo tempo, comunica seu contentamento, porém Werther não esconde certo pesar que sente ao imaginar-se sem a companhia do amigo.

¹⁴⁷ “Não se considerou senão o fundo [conteúdo], o tema, como já o tinham feito meus amigos; ademais, viu-se reaparecer o velho preconceito, fundado na dignidade de uma obra impressa, de que ela deve ter uma finalidade didática. *Mas a verdadeira exposição não tem tal objetivo*. Não aprova nem condena: desenvolve no seu encadeamento próprio as ações e os sentimentos, e é dessa forma que esclarece e instrui.” (Goethe, 1986, p. 445, trad. cit. por Maas, 110, In: GOETHE, J. W. *Memórias: poesia e verdade*. 2. ed., tradução de Leonel Vallandro, Brasília: Editora UnB, Hucitec, 1986. 2v. Grifo nosso).

¹⁴⁸ “Como estou contente de ter partido! Ah, meu amigo, o que é o coração humano! Deixar-te, a ti que eu tanto amo, de quem eu era inseparável, e estar contente! Sei que me perdoarás.” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 12).

Inicia-se neste breve relato um contrabalanço entre dois sentimentos que se tornará central no decorrer da história: Werther se divide entre sua afecção autêntica por seus entes queridos e a impossibilidade de ter uma convivência real com eles, supostamente desencadeada por causas exteriores. A mesma carta, em sua continuação, fornece informações bastante esparsas acerca de uma situação embaraçosa ocorrida entre Werther, uma garota chamada Leonore e sua irmã, o que o haveria motivado a optar pela fuga de sua cidade natal.

Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. Konnt ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete! Und doch — bin ich ganz unschuldig?¹⁴⁹ (*Werther*, p. 10; 04 de maio de 1771)

Até o momento, praticamente nada acerca da complicação gerada neste triângulo entre Werther/Leonore/irmã é mencionado. O curioso diálogo travado consigo mesmo evidencia aí certa ansiedade resultante de toda a situação, de forma a relativizar a nossos olhos o entusiasmo inicial da comunicação. O que fica evidente até então seria, mais propriamente, uma certa inclinação a resoluções radicais impressa em suas escolhas. A ele é plenamente justificável fugir de um caso problemático (de natureza aparentemente amorosa), algo que envolve sua separação de seu círculo de amigos, se isso permitir livrá-lo do fardo de ter de “remoer” (“wiederkauen”) seu passado a todo instante, impedindo o gozar imediato da vida:

Ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen seyn [...] der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht [...] mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigen, die Erinnerungen des vergangenen Uebels zurückzurufen, ehe denn eine gleichgültige Gegenwart zu tragen.¹⁵⁰ (*Werther*, p. 10, 12; 04 de maio de 1771)

Encontramos no trecho importantes chaves de uma resistência à “má civilização” — tão atrativa ao século XVIII. Werther comunica o apelo por uma perspectiva de que o ser humano só pode encontrar paz existencial na medida em que se desvencilha de sua tendência natural de se ocupar de especulações infrutíferas acerca do passado. Isso, por sua vez, se

---

¹⁴⁹ “A pobre Leonor! E contudo eu era inocente! Podia eu fazer algo se, enquanto o encanto teimoso de sua irmã me proporcionava tão agradável companhia, uma paixão se acendia em meu pobre coração? E todavia... serei eu totalmente inocente?” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 12).

¹⁵⁰ “Quero gozar o presente e o passado será passado para mim. [...] As dores dos homens seriam menos agudas se eles não se ocupassem com tanta assiduidade da fantasia, não chamassem de volta a lembrança dos males passados, mas se empenhassem em tornar o presente suportável” (tradução de Marcelo Backes alterada; cf. Goethe, 2001, p. 12-13).

tornaria possível neste início de romance por meio da busca por ocasiões que possibilitassem a vivência imediata, plenamente satisfatória, do presente. Em vista disso, Werther assume poder encontrar tal possibilidade para longe da vida da civilização, na experiência do mundo natural: “Die Stadt ist selbst unangenehm, dagegen rings umher eine unaussprechliche Schönheit der Natur”¹⁵¹ (idem).

A opção por uma nova postura existencial — implícita em sua fuga — rende bons resultados imediatos. A complicação amorosa passada escapa das preocupações do protagonista já na próxima carta, datada de 10 de maio. Não só Leonore deixa de ser citada, como a atenção de Werther se volta exclusivamente a uma busca por experiências que o preencham e lhe ocasionem a formação de uma disposição anímica nova. Assim, o Werther do início do romance não se identifica como o “amante obsessivo” ou o “mártir da subjetividade”, tal qual é comumente retratado: ele, ao invés disso, se apresenta como um pintor amador,¹⁵² movido pela ambição bastante simples de aperfeiçoar sua técnica, a fim de poder expressar artisticamente sua experiência de vida de forma satisfatória. A expressão de estímulos sensoriais e o ímpeto pela vivência imediata do presente estão associados, portanto, e perfazem a primeira atitude existencial retratada no romance.

É válido ressaltar alguns aspectos da repercussão deste primeiro panorama adentro do texto. A busca pela “experiência imediata da vida”, assim como o desenvolvimento de um órgão adequado para sua produção artística, caminham como duplo objetivo da trajetória do jovem, constituindo-se no tema que une a primeira à última carta da obra. Ainda que desde o início do romance Werther se declare acometido por uma estranha incapacidade de pintar ou reagir produtivamente aos estímulos estéticos que o circundam,¹⁵³ isto não desvalida sua inclinação de *articular sua vivência* do mundo exterior.

Há um registro dessa inclinação na própria escolha por um tom poético contido em suas cartas. Elas não são apenas expressão de dados objetivos de sua vida para o confidente Wilhelm, mas já são produto de um acesso estetizante à experiência de vida. Werther está a todo momento envolvido por um universo discursivo propriamente poético, buscando um código adequado para dar conta daquilo que, como declara na carta de 10 de maio

---

¹⁵¹ “A cidade em si é desagradável, mas nos arrabaldes a natureza é de uma beleza indizível” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 14).

¹⁵² Cf. *Werther*, p. 14; 10 de maio.

¹⁵³ Idem. Analisaremos a passagem em questão no ponto seguinte.

mencionada, “so warm in [ihm] lebt”, mas que não se deixa facilmente expressar-se novamente em sua riqueza experiencial — e.g., não se deixa abarcar adequadamente pela razão.¹⁵⁴ Conforme ele abandona a pintura e se restringe a expressar-se poeticamente por meio de suas cartas, assim, nota-se uma alternância do veículo expressivo, mas não a essência da busca.

Interpretaremos o *Leitmotiv* do *aperfeiçoamento da expressividade* como signo de uma motivação existencial do protagonista em articular, por suas próprias forças, um sentido palpável de sua experiência vital. Ao escolher o meio artístico para fazê-lo, Werther revela suas pretensões por extrair sentidos superiores da existência, que se sobreporiam à aridez da vida ordinária a qual ele se vê destinado a viver.¹⁵⁵ Neste aspecto, o *Genie* do *Sturm und Drang* se revela em sua forma mais representativa — não para ser louvado, nem ao menos para ser julgado, mas para assumir o papel de mártir de um tipo de subjetividade incapaz de encontrar plenitude em um contexto de pauperização da experiência humana.

A vivência do Gênio carrega neste romance um paradoxo fundamental capaz de fornecer-nos um acesso ao que Werther tem como “falta existencial” por detrás de sua *busca por expressividade*.¹⁵⁶ O recorte que propomos na seguinte análise das cartas seguirá o objetivo de deduzir a referida questão e os sentidos por ela estabelecidos com o todo do texto. Partimos da interpretação de que o ato de escrita íntima em si¹⁵⁷ vale como síntese de uma autoconsciência na tentativa de estabelecer sua vinculação inclusiva com a realidade exterior, deduzir um princípio unificador de suas pulsões íntimas e da efetividade de sua relação com o

¹⁵⁴ O trecho completo em questão é: “[...] eu suspiro profundamente e penso: Ah! Pudesses tu voltar a expressá-lo, pudesses tu exalar o sentimento e fixar no papel aquilo que vive em ti com tanta abundância e tanto calor, de maneira que o mesmo papel pudesse se fazer o espelho de tua alma” (*Werther*, p. 14. Na tradução de Marcelo Backes, cf. Goethe, 2001, p. 15).

¹⁵⁵ O posicionamento contra a vida ordinária à qual os homens estariam destinados a viver é explícita na carta de 17 de maio: “Se me perguntares como são as pessoas por aqui tenho de te responder: como em todo lugar! É uma coisa bastante uniforme a espécie humana. Boa parte dela passa seus dias trabalhando para viver, e o pouquinho de tempo livre que lhe resta pesa-lhe tanto que busca todos os meios possíveis para livrar-se dele. Oh, destino dos homens!” (*Werther*, p. 18 e 20. Tradução de Backes, cf. Goethe, 2001, p. 18 e 19).

¹⁵⁶ A partir deste ponto, empreenderemos um tratamento a respeito de aspectos conceituais da subjetividade na obra de juventude de Goethe.

¹⁵⁷ Ou seja, o uso adaptado que Goethe faz da convenção que, por sua vez, se insere no discurso do Pietismo e do Sentimentalismo em tons mais otimistas. Cf. Duncan, 1999, p. 50-53: “While most writers [of the *Empfindsamkeit*] cultivated tender sentiment, those of Sturm und Drang valued a heartier tone [...] on the whole, they valued efforts to break through what they considered to be artificial barriers to emotional exchange, [...] preferring to err on the side of immoderation [...]”. O peculiar uso da correspondência por parte destes escritores, particularmente por Goethe, “vaza” para o discurso de seu personagem, na qualidade de representante ficcional de sua experiência individual. Um tratamento mais contido das relações entre vida pessoal do autor e de seu protagonista se dará no tópico 2.4.

ambiente que o circunda — uma integração substancial, portanto, entre subjetividade e o mundo.

Dedicaremos-nos a remontar vários estágios dessa busca, elencando as diversas posturas existenciais assumidas pelo protagonista que, na fatura do texto, constituiriam a lógica deceptiva desta *Leidensgeschichte*. Werther se mostra inclinado, inicialmente, a uma visão de mundo sensualista (ponto 2.2.1.), que daria espaço a certa forma de solipsismo (ponto 2.2.2.) e esteticismo (ponto 2.2.3.). O acúmulo de ideais decorrentes destas três atitudes perante a vida humana justificarão a ligação do protagonista com a figura de Lotte, do qual a famosa tragédia amorosa, junto com a falência de todas as posturas existenciais por ele construídas, resultará (ponto 2.2.4.). Na passagem para o próximo capítulo, presente no ponto 2.2.5., apresentaremos um balanço da lógica do suicídio de Werther e do tipo de modelo antropológico de “sujeito autônomo/de *Bildung*” que lhe é análogo.

2.2.1. A busca por totalidade: Werther como sensualista

Em vista do rico emaranhado de circunstâncias e problemáticas abertas nas duas primeiras cartas do romance, partimos da imagem de um Werther portador de *uma missão* — ao menos em um primeiro momento — *própria de um sensualista, não de um individualista*. Já a partir desta primeira carta, Werther abandona o tema de sua vida passada para se render à mera descrição de cenas da vida do campo que se constituiriam como a vivência de um *idílio* — tendo alcançado de antemão o objetivo de se livrar de antigas preocupações, sua busca se torna agora *uma busca por bem-estar*. É difícil imaginarmos este primeiro momento do livro sem o contato efetivo com o mundo exterior. Werther ainda não narra sua vida interior diretamente, e dificilmente gozaria das sensações de sua vida interna sem este contato direto com um mundo novo repleto de belas paisagens; o mundo exterior serve, assim, como intermediador da relação de sua subjetividade com sua própria sentimentalidade.¹⁵⁸ Os sentimentos de completude,¹⁵⁹ esplendor¹⁶⁰ e melancolia¹⁶¹ relatados neste primeiro momento

---

¹⁵⁸ Cf. Muenzer, 1984, p. 8.

¹⁵⁹ Cf. *Werther*, p. 12 (carta de 04 de maio).

são vivenciados em conjunto com um contato substancial com seu ambiente. Caracteristicamente, porém, o sensualismo de Werther está permeado por um pressuposto ilusório de que o mundo exterior se colocaria à sua plena disposição, ou ao menos para indivíduos que, como ele, possuem o tipo de sensibilidade a qual ele estaria inclinado a cultivar e expressar para seu confidente.¹⁶²

Em um primeiro momento, Werther se encontra plenamente satisfeito, no que compartilha: “Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet.”¹⁶³. A inspiração imediata do rico ambiente que lhe circunda aparentemente macula sua capacidade de articulação, e lhe toma por completo, de forma que, em seu atual estado de espírito, expressar algo artisticamente (no caso, via pintura) resultaria em mera cópia infiel da riqueza de impressões que o acometem nesse idílio. No que ele complementa, paradoxalmente: “Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken”¹⁶⁴.

Nas palavras de Muenzer (1984, p. 13 et seq.), em um primeiro momento tal reviravolta sofisticada da linha de pensamento do protagonista parece apontar mais para sua tendência ao autoengano do que para uma resolução autêntica para seu fracasso como pintor. Entretanto, é digno de nota observarmos, no trecho que se segue, que Werther tece uma descrição da paisagem que vivencia carregada, justamente, do teor artístico / poético que lhe faltara em sua pintura:

Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, und ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräser mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmgen, der Mückgen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält. Mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert, [...] dann sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es

¹⁶⁰ Ibid., p. 14 (carta de 10 de maio).

¹⁶¹ Ibid., p. 16 e 18 (carta de 13 de maio).

¹⁶² “Estou tão só e minha vida é feita de alegrias por viver numa região que parece ter sido criada para almas como a minha” (*Werther*, p. 14, carta de 10 de maio. Na tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 14).

¹⁶³ “Estou tão feliz, meu amigo, tão orgulhado na sensação de minha calma existência, que a minha arte sofre com isso.” (Ibid., idem).

¹⁶⁴ Ibid., idem.

würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!¹⁶⁵ (*Werther*, p. 14; 10 de maio)

Como se vê no trecho, o que ocupa a busca do jovem artista não seria propriamente um interesse pela dimensão técnica da arte. Ao contrário; sua contemplação da paisagem se expressa em termos de uma união mística com a natureza. O esplendor unifica cada elemento deste complexo quadro natural, de forma que, para o Werther-pintor, a mimetização desse momento se torna impossível — o suposto imediatismo de seu contato com a paisagem torna a reprodução desta, por si só, impossível. A experiência estética descrita na passagem não pode ser expressa objetivamente; Werther encontra o valor dela (e, conseqüentemente, a satisfação de sua busca sensualista) no caráter irreproduzível da vivência, no vivenciar de uma unidade entre sujeito e totalidade, na dissolução do *principium individuationis* que constitui a verdadeira fonte de sua angústia.¹⁶⁶

Na tentativa de expressar esse quadro, Werther se restringe a especificar o esplendor de cada detalhe do ambiente — de cada graminha até os pequenos vermes —, como igualmente importante na composição deste todo da natureza, da presença do “Todo-poderoso”. A alma do artista, do *Genie* — entendida como a mente criativamente superior, capaz de recriar em si uma disposição anímica de totalidade, da unidade da criação, do ponto de vista divino — coloca-se como epicentro do “Infinito” e das criaturas mais ínfimas, como a mente que necessita cindir com suas limitações sensoriais a fim de penetrar na incomensurabilidade invisível e transcendente das coisas (como expresso no trecho a partir de “wenn’s dann um meine Augen dämmert [...]”). A visão do Todo em cada elemento singular que o compõe, contudo, não se sustenta por muito tempo. Eis que se vê uma quebra com o relato da epifania, no que o autor da carta complementa: “Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ “Quando a bruma do vale se levanta à minha volta, e o sol altaneiro descansa sobre a abóbada escura e impenetrável da minha floresta, e apenas alguns escassos raios deslizam até o fundo do santuário, ao passo em que eu, deitado entre a relva alta, na encosta de um riacho, descubro no chão mil plantinhas desconhecidas... Quando sinto mais perto de meu coração a existência desse minúsculo mundo que formiga por entre a relva, essa incontável multidão de ínfimos vermes e insetinhos de todas as formas e imagino a presença do Todo-Poderoso, que nos criou à sua imagem e semelhança, e o hálito do Todo-Amado que nos leva consigo e nos ampara a pairar em eternas delícias... Ah, meu amigo, quando o mundo infinito começa a despontar assim ante meus olhos [...], então suspiro profundamente e penso: Ah! Pudesses tu voltar a expressá-lo, pudesses tu exalar o sentimento e fixar no papel aquilo que vive em ti com tanta abundância e tanto calor, de maneira que o mesmo papel pudesse se fazer o espelho de tua alma, como tua alma é o espelho do Deus infinito!” (cf. Goethe, 2001, p. 14 e 15).

¹⁶⁶ Voltaremos a uma formulação mais completa da noção na conclusão deste capítulo.

¹⁶⁷ “Mas vou ao chão ante isso, sucumbo ante o poder e a majestade dessas aparições” (Goethe, 2001, p. 15).

A carta em questão termina com a perspectiva de fracasso da mente aspiradora perante a incomensurabilidade do mundo fenomênico, da dimensão das *Erscheinungen*. Resta apenas a memória de uma epifania ao artista cujo ofício, assume-se, se resume a registrar momentos da realidade objetiva — e aqui o fato de Werther ser um desenhista, e não um poeta, é bastante representativo de sua postura¹⁶⁸. A perspectiva de Werther como pintor diletante se relaciona a seu fracasso em transpor sua impressão da incomensurabilidade da vida e da natureza em um registro plástico; para Werther, o fato de o gesto mimético próprio de sua arte, a pintura, ser necessariamente reducionista da riqueza de detalhes da natureza retratada, leva-o por si só à inação e triste constatação de que momentos como esse raramente se repetirão.

A negação do imediatismo buscado é igual e sutilmente relativizada em uma segunda dimensão do texto. Ao passarmos da expressão plástica do momento para seu próprio registro poético presente na carta em questão, é interessante atentar para o fato de que a articulação da experiência de epifania se mostra *entremeada por cultura*: a construção frasal da citação, caracterizada pela concatenação de condicional “wenn... wenn... dann...”, é exemplar do discurso do Sentimentalismo; a exaltação religiosa, ainda que apresente certas nuances panteístas, retoma estratégias retóricas de tradição homilética.¹⁶⁹

O conjunto de contradições implicado neste fracasso de atingir uma experiência palpável da “plenitude” buscada pelo Werther-sensualista advém de suas pretensões pouco realistas: ele estaria focado no estabelecimento de uma relação imediata com a realidade das coisas, de ser “espelho do Deus infinito”¹⁷⁰, de se constituir — para mencionarmos uma noção da época — um *Kraftgenie*.¹⁷¹ Este é um *Kraftgenie* relativamente fracassado, entretanto, um

---

¹⁶⁸ Isto é, pelo fato de o desenho ser dependente do estatuto concreto/plástico de objetos que lhe servem de modelo, em direta oposição à poesia. Consideremos que a visão da dependência que a pintura teria do mundo empírico é dominante no pensamento estético do fim do século XVIII.

¹⁶⁹ Cf. Swales, 2002, p. 133 para uma análise do discurso do trecho.

¹⁷⁰ Como expresse na carta de 10 de maio (p. 14); o uso da metáfora da “alma como espelho da Divindade” tem origens no discurso do Pietismo, mas já a partir de Leibniz assume nuances secularizadas (no *Werther*, de ares panteístas, ligadas à concepção do *Genie* como veiculador dos nexos presentes na totalidade do mundo, ocultos à experiência ordinária de vida). Cf. Wiethölter, 2006, p. 962.

¹⁷¹ Termo cunhado na época do *Sturm und Drang*, por Zimmermann (cf. Duncan, 1999, p. 21). Ainda que haja somente um registro tardio de Goethe referente ao termo (cf. Goethe-Gespr. Bd. 8, 73, conversa com Friedrich von Müller de 31/03/1831), a noção foi amplamente utilizada na década de 1770 para identificar artistas movidos por um princípio de criação estética original (cf. Goethe-BA Bd. 17, p. 322).

mero repositório de impressões fugidias, que vive ameaçado por incessante insatisfação pelo próprio fato de encontrar alento exclusivamente no presente.¹⁷²

Um segundo fator negativo desta predisposição anímica sensualista pode ser formulado da seguinte maneira: tal postura não impede que Werther viva momentos de inconstância emotiva que ocasionaram sua fuga para Wahlheim. Ele não apenas fracassa em conter as impressões de grandeza do mundo natural por ele vivenciado, mas tem de lidar com o fato de que sua alma sempre precisa de novas impressões e momentos de epifania. A grande ameaça a tal postura de mundo é, por fim, a própria transitoriedade das coisas, uma disparidade incontornável entre a alma humana e o “estatuto substancial do mundo”, cujos relances ele só pode contemplar de forma fugidia.¹⁷³

O fracasso deste modelo de experiência já se mostra na carta de 13 de maio, na qual Werther, que até então se declarara a Wilhelm como alguém completamente submerso no deleite de suas novas experiências, caracteriza seu coração como *instável*: “so unstedt hast Du nichts gesehn als dieses Herz”¹⁷⁴, posteriormente afirmando: “Auch halte ich mein Herzgen wie ein krankes Kind [...]”¹⁷⁵. A mística da natureza se torna um alvo que lhe foge ao controle, de forma que o modelo heroico do sensualista se revela assolado por certa fragilidade. Lidar com as exigências de sua emotividade se revela uma tarefa insuperável. Ainda que se possa observar uma flutuação e constante volta a seu apego sensualista,¹⁷⁶ Werther logo se vê coagido a abandonar tal postura.

Antes que entremos no individualismo característico do protagonista (em grande medida o único modo de experiência de Werther ressaltado pela grande maioria de sua crítica)¹⁷⁷, daremos alguma atenção para o significado do ato de “abandonar uma postura

¹⁷² Aqui se encontra um primeiro indício de relativização do (*Kraft*-)*Genie* por parte do jovem Goethe. Voltaremos a este assunto em nossa conclusão / dedução do retrato da subjetividade proposto no livro.

¹⁷³ A inclinação por um acesso holístico ao mundo, sustentado por um pano de fundo metafísico singular, é suscitada por Dye (2004, p. 92) como ponto comum de Fausto e Werther.

¹⁷⁴ *Werther*, p. 16. “Tu não sabes quão inquieto é meu coração” (tradução de Marcelo Backes ligeiramente alterada; cf. Goethe, 2001, p. 17).

¹⁷⁵ *Werther*, p. 16. “Trato meu coraçãozinho como uma criança doente” (cf. Goethe, 2001, p. 16).

¹⁷⁶ Cf. *Werther*, p. 26 e 28 (carta de 26 de maio), onde o sensualismo do protagonista se renova por conta de seu encontro com o vilarejo de Wahlheim. “Causou-me prazer aquele espetáculo: sentei-me sobre um arado que jazia ali perto, e desenhei [...]” (tradução nossa).

¹⁷⁷ Ver o vasto balanço de posicionamentos mais pontuais da fortuna crítica da obra em Blackall (1976, p. 280-283). Cf. também Joeres, 2003, p. 207-208. Desenvolveremos em nossa argumentação a perspectiva de que seria errôneo resumir e encontrar causas dos *Leiden* de Werther em sua afiliação exclusiva ao individualismo; na realidade, Werther o faz por encontrar insuficiência de estímulos e alimento na exterioridade; ver adiante.

existencial” identificado na fatura do romance. Há, de fato, um aspecto de suma importância acerca do abandono de posturas existenciais na trajetória de Werther: *ela não descreve qualquer forma de desenvolvimento progressivo* da vivência de sua interioridade em si, nem deriva de conclusões coerentes do protagonista conforme ele adquire experiência em seu embate com o mundo e consigo próprio.¹⁷⁸ Werther é, afinal, movido por suas afecções, e não por sua lógica, de forma que não adere a premissas de um modelo sistemático e uno de autodefinição. Desde a passagem sobre Leonore, temos indícios de que sua afiliação unilateral a impressões emotivas serviriam, mais propriamente, a seu refúgio em um mundo artificial de impressões esteticamente mediadas, criado na condição de substituto para a realidade.

Em vez de interpretar as impressões estéticas do novo ambiente como originadas de uma disposição anímica específica, ele simplesmente *as sente*, experimentando sua vida interna como espectador de um destino que se desdobra perante si. Sua miséria, assim, se atenua como único resultado possível de sua constante recorrência à vida sentimental para interpretar os eventos de sua existência — é característico da lógica de sua sentimentalidade a presença de um mecanismo em que o indivíduo alimenta e potencializa aquilo que lhe apraza.

Pouco a pouco, as contradições do autoimposto sensualismo começam a dar sinais por meio da crescente melancolia expressa nas cartas, por exemplo, de 13 e 22 de maio. É por este motivo que encararemos a passagem de uma postura para outra como cumulativa — ele acrescenta posturas conforme a complexidade de sua vida emotiva se intensifica. Werther se afilia a novas formas de experiência quando se dá conta de seu fracasso e da impossibilidade de lidar com suas necessidades emotivas por estabilidade e ordem. Como conclui Muenzer (1984, p. 11) acerca da lógica do romance: “The real challenge of Goethe's text in fact lies in its simultaneous and abbreviated presentation of competing theories of the mind. Werther's letters provide only the symptoms.”

Com isso considerado, podemos afirmar que a mutação do sensualismo apresentado neste ponto de trabalho leva Werther a uma espécie de individualismo *solipsista* — aqui tomado em um sentido bastante restrito da palavra. Havendo iniciado sua jornada com a firme crença de que a mente pode se nutrir de impressões do mundo exterior, ele precisa lidar com

---

Em nossa reconsideração do posicionamento existencial de Werther como uma afiliação unilateral a um individualismo, somos devedores sobretudo de Muenzer (1984, p. 5) e Blackall (1976, p. 21-27).

¹⁷⁸ Este modelo de experiência se aplicará, ao contrário, a Wilhelm Meister, como veremos na próxima seção do trabalho.

o fato de que (1) essa mente mal pode conter impressões deste mundo e (2) novas impressões precisam ocorrer a todo momento para que haja de fato uma satisfação de seu ideal de vivência plena do presente. Imbuído de um novo modo de encarar sua busca por autodefinição, como se vê a partir da carta de 22 de maio, Werther rejeita o modelo de implícita subordinação mental à realidade externa do mundo e é tomado por uma ânsia de encontrar algo que lhe é intrínseco.

2.2.2. *“Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt!”: Werther como solipsista*

Uma vez consciente da impossibilidade de traduzir aquilo que busca no mundo, Werther se resigna à dimensão de sua fantasia. O instante de resignação é diretamente colocado como ponto de partida da recaída em uma forma de solipsismo, como demonstra a carta de 22 de maio:

Wenn ich die Einschränkung so ansehe, in welcher die thätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind; [...] wie alle Wirksamkeit dahinaus läuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu verschaffen, die wieder keinen Zweck haben, als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt — das alles, Wilhelm, macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt!¹⁷⁹ (Werther, p. 22)

O anacoluto presente na frase é exemplar do contágio de certo irracionalismo no discurso do protagonista, algo que observamos se intensificar no decorrer da narrativa.¹⁸⁰ A discrepância entre as conclusões expostas também caracteriza a ironia dramática tecida na história. A busca por consolo na imaginação, algo que Werther inicialmente considera como postura própria de homens resignados comprometidos a compensar sua existência miserável

¹⁷⁹ “Quando penso nos limites que circunscrevem as ativas e investigativas faculdades humanas, [...] que esgotamos todas as nossas forças em satisfazer nossas necessidades, que apenas tendem a prolongar uma existência miserável, quando constato que a tranquilidade a respeito de certas questões não passa de uma resignação sonhadora, como se a gente tivesse pintado as paredes dentre as quais fazemos presos com feições coloridas e perspectivas risonhas — tudo isso, Wilhelm, me deixa mudo. Meto-me dentro de mim mesmo e acho aí um mundo!” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 21-22).

¹⁸⁰ Rothmann, 1987, p. 15-16.

dentro de um universo promovedor do confinamento de suas forças (“Einschränkungen [...] der Kräfte”), é seguido da exclamação disparatada “Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt!”, não sem um certo prazer do fato. O refúgio naquilo que lhe é intrínseco é tomado como amostra de seu gênio, reação aos limites de um mundo social inibidor da vitalidade humana. A partir da nova convicção, no que diz respeito a seu acesso ao mundo experiencial, a capacidade de cada evento de imprimir na alma um efeito desejado sobrepõe qualquer valor objetivo presente em seus encontros.

É deste modo que seu interesse por aquilo que é mais puro e íntegro desvia logo da *busca pela visão absoluta* da natureza para uma *busca por um teor de pureza* capaz de ligá-lo ao (pretensamente) essencial do mundo e de si mesmo. O tipo de solipsismo de Werther funciona como uma pretensão por autossuficiência em sua relação com a exterioridade, uma autossuficiência que, de antemão, valida o emprego bastante livre de sua imaginação e sentimento sobre o mundo por ele interpretado: a *coerência interna* é eleita como valor máximo nessa nova “tomada de fôlego”, digamos, de sua missão de descoberta pessoal.

Haveriam agora valores superiores a serem identificados por essa subjetividade autossuficiente em seu encontro experiencial com a exterioridade. A mudança clara de pretensões de Werther já se dá em trechos da carta de 12 de maio; ali, ele se vangloria de ser capaz de contemplar cenas cotidianas da vida campestre e remeter sua imaginação a tempos imemoriais. Tudo se transforma por sua imaginação — o ato de algumas moças da cidade encherem seus jarros em um poço local é suficiente para remetê-lo a histórias do Velho Testamento; o cenário se torna o tempo dos patriarcas, as moças se tornam filhas dos antigos reis¹⁸¹. Junto à referência bíblica, a leitura de Homero neste tipo de “idílio” o transporta a uma configuração de mundo primevo, aquilo que ele define como “ideias patriarcais”¹⁸² — o que assumimos se referir a um suposto estado vivenciado pelos fundadores do mundo que conhecemos, portadores de um espírito humano virgem, livres das “*Einschränkungen*” da civilização às quais se refere, e em integração substancial com a totalidade da natureza. A dedução e contemplação do pretenso “estado de pureza” termina por constituir o aspecto de idealidade da nova etapa da experiência da personagem.

---

¹⁸¹ Cf. Werther, p. 16; 12 de maio. A cena é análoga à passagem de Gênesis 29:01. Cf. Rothman, 1987, p. 8-10.

¹⁸² Ibid., p. 16.

A passagem para uma postura crescente solipsista termina por alterar a relação da personagem com os estímulos artísticos. Lemos na carta de 13 de maio:

Du fragst, ob du mir meine Bücher schicken sollst? Lieber, ich bitte dich um Gottes willen, laß mir sie vom Hals! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert seyn, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer.¹⁸³ (*Werther*, p. 16)

A evocação do ideal de autossuficiência da subjetividade é clara no trecho. Werther nega os livros oferecidos pelo amigo por uma questão de estar empenhado a criar efeitos específicos em seu “coração” — tratado aqui como um órgão imprevisível, separado de sua consciência, principal afetado das *Einschränkungen* da civilização.¹⁸⁴ Ele precisa se ver livre de “más influências” que atenuem sua agitação emocional agora que reconhece o poder de seus impulsos internos. Assim, a individualidade se torna uma lei independente do mundo, mas que, paradoxalmente, ainda é moldada a suas influências negativas; lidar com ela envolve optar por determinadas perspectivas em prol do ocultamento de outras. Enquanto a apreciação de seus livros antigos somente serviria para agitar-lhe o espírito, a leitura de Homero é aquilo que Werther encontrara ser capaz de gerar justamente o oposto: criar o tipo de acalento próprio de uma “canção de ninar”, ligando-o a um estado de vivência harmônica entre homem e mundo.¹⁸⁵ Observamos como constante desta mentalidade um tipo de juízo de valores no qual *o natural é superior ao cultural, o imemoriável é superior ao histórico*, o (supostamente) original é superior àquilo que foi alterado pela crescente complexidade do mundo, o eterno é superior ao contingente, etc. — o valor de pureza se põe como objetivo mediador da integração mística com a totalidade à qual ele se dedica.

---

¹⁸³ “Tu perguntas se deves enviar-me os meus livros... Meu caro, te peço pelo amor de Deus, deixa-os longe do meu pescoço. Não quero mais ser guiado, animado e afogueado... Este coração já fermenta o bastante por si próprio. Necessito muito antes de canções que embalem [de ninar], e essas eu achei à suficiência em meu Homero. Quantas vezes tenho de ninar o meu sangue revoltado até acalmá-lo... Tu sabes que não existe no mundo nada tão instável, tão inquieto quanto este coração” (tradução de Marcelo Backes ligeiramente alterada; cf. Goethe, 2001, p. 17).

¹⁸⁴ Cf. *Werther*, p. 22 (22 de maio).

¹⁸⁵ Rothmann (1987, p. 10) identifica os possíveis trechos de referência a Homero no corpo do texto, atentando para a ênfase contínua do personagem em “passagens idílico-líricas da ‘Odisseia’ que lhe mediam certa simplicidade irreflexiva e popular-originária [volkstümlich]” (tradução nossa). Há um enfoque do jovem por aspectos de produtos culturais específicos (Ossian, Homero, a Bíblia) que permitam a manutenção ou atenuação de determinados estados mentais por ele aspirados. A própria identificação da épica como repercussora de uma expressão idílica aponta para o uso bastante livre de sua imaginação nos textos que absorve.

Uma polaridade recorrente por todo o resto do romance, até o momento do suicídio, se constrói a partir desta noção de *Einschränkung* e seu oposto, “das süsse Gefühl der Freyheit” ao qual o jovem aspira.¹⁸⁶ A semântica da palavra *liberdade* desenvolvida no romance, paradoxalmente, não aponta apenas para uma libertação dos constrangimentos próprios da civilização, mas mais propriamente do peso que a subjetividade (ou “individuação” / *principium individuationis*) exerce sobre o indivíduo. Neste quesito, é bastante sugestivo o fato de, nas vésperas de seu suicídio, Werther articular a perspectiva de sua morte como uma libertação de um cárcere, da “Entgrenzung des Ich”. A noção de um “Eu como cárcere” não é nova neste momento final da narrativa, contudo; logo no início do romance lemos a contemplação epifânica da natureza como *unio mystica* entre homem e natureza, transformação da alma individual em um “Spiegel des unendlichen Gottes” — de onde decorre sua desejável des-individuação, abandono da vida reflexiva, do “coração sentiente” assolado pelo constante remetimento traumático à vivência de um passado e à incerteza do futuro.

Até este momento do romance, entretanto, a ânsia por uma des-individuação é apenas uma ideia vaga na mente do protagonista. Antes que a ideia dê forma definitiva a suas inclinações suicidas, ela se mostra incidir em suas relações sociais. No momento em que Werther começa a descrever seus encontros com outros indivíduos — algo que ocorre somente a partir da carta de 15 de maio —, ele o faz de forma bastante previsível: habitantes do “mundo da civilização”¹⁸⁷ são relegados a uma categoria geral e previamente desconsiderados como possível companhia para alguém com seu tipo de sensibilidade. Pessoas simples das províncias locais, contudo, são alvo de suas elogiosas descrições. A simplicidade e pureza humana ideal, avessa à “vida da civilização”, é categoricamente projetada sobre pobres camponeses, crianças e jovens mulheres, mencionados na qualidade de figurantes do quadro idílico de sua imaginação. Não obstante atribuir *simplicidade* como característica essencial deste tipo de pessoas, Werther de certa forma se inclui dentro dele: “Die geringen Leute des Ortes kennen mich schon und lieben mich, besonders die Kinder”¹⁸⁸. Em outras palavras, “pessoas simples” o amariam justamente por identificar nele uma disposição de espírito simples. Esse é o ideal que guia este momento do sentimentalismo de

¹⁸⁶ Werther, p. 24 (22 de maio).

¹⁸⁷ Em seus termos, “Gesellschaft”; cf. Werther, p. 18 (17 de maio).

¹⁸⁸ Werther, p. 18 (15 de maio). “As pessoas simples do lugar já me conhecem e gostam de mim, sobretudo as crianças” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 17).

Werther, e que, antes de tudo, substitui qualquer confirmação empírica dos referenciais de valor postulado por ele próprio. Dessa forma se justifica o valor de sua subjetividade — como uma subjetividade pura, condizente com o elemento intrinsecamente natural e imaculado no ser humano — alinhando-a ao estado ideal por ele aspirado.

Os episódios decorrentes desta passagem, até que cheguemos à carta que descreve o encontro com Lotte, intensificam o modelo de experiência sustentado pelo jovem, caracterizado pela pretensão pela pureza e por uma forma de autoengano típicas destes primeiros estágios do livro. Essa categoria humana mais autêntica será encarnada, a partir da carta de 16 de junho, na figura de Lotte, o protótipo de moça incauta, afastada dos males do mundo burguês e da civilização em decorrência de seu caráter livre e contexto campesino. No entanto, até que Lotte surja na narrativa, os desdobramentos potencialmente negativos da ilusão de Werther permanecem silenciados.

É importante destacar que tudo corre bem com a visão de mundo individualista-solipsista sustentada por Werther na medida em que ele é livre para projetar quaisquer valores sobre “pessoas simples”, justamente pelo fato de não ter um contato realmente pessoal com elas — por não encará-las como alteridade. Pode-se afirmar que todos os encontros ocasionais com tais pessoas, descritos até a carta de 16 de junho, são claramente superficiais. É certo que Lotte também será inicialmente apropriada por seu sentimento, de forma ainda mais intensa;¹⁸⁹ mas quando este mecanismo deixa de tocar o mundo natural e inanimado e passa a incluir outros seres humanos, Werther passa a lidar com uma barreira insuperável por sua vontade. O mundo social e suas regras rígidas, próprias da vida social provinciana alemã do século XVIII, sobrepõem qualquer expectativa do protagonista por contato e experiência de intimidade sentimental com a jovem. A contradição instalada na alma aspirante do protagonista se expressa de forma bastante direta: no momento em que o noivo da moça se insere na história e contradiz as projeções de Werther, este afirma, resignadamente: “Albert ist angekommen, und ich werde gehen [...]”¹⁹⁰. O indivíduo pretensamente autossuficiente é destronado pela realidade.

---

¹⁸⁹ A passagem mais evidente, neste tocante, é a da carta de 13 de julho (cf. *Werther*, p. 76); “Não, não me engano! Leio em seus olhos negros o sincero interesse que tem por mim [...] Sim, sinto, e nisso posso apelar ao meu coração, sinto que ela [...] me ama” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 59).

¹⁹⁰ *Werther*, p. 84 (30 de julho). “Albert chegou, e eu irei embora” (tradução nossa).

2.2.3. “Warum soll ich mir das schöne Bild verderben?”: Werther como esteticista

Há aspectos bastante específicos que definem o tipo de esteticismo em jogo no livro e sua incidência no modelo de experiência aqui retratado por Goethe. Cunhamos o termo “esteticismo” aqui *avant la lettre*, para além de suas conotações do século XIX. O significado para ele, a ser desenvolvido neste tópico, pode ser depreendido por meio da natureza de sua relação com a própria Lotte, a antagonista principal do livro, cuja entrada se dá a partir da carta de 16 de junho.¹⁹¹

Antes que isso ocorra, há passagens que apontam para a crescente inclinação do jovem a uma imagem de mundo estética e adequada a seus interesses por estímulo presentes, assim antecipando a tendência tornada iminente a partir de Lotte. É digno de nota como a vivência do idílio em Wahlheim, em si, traz um caráter estritamente literário: a todo momento Werther relaciona sua experiência com um repertório de leituras, estabelecendo relações com um *cópus* que abrangeria produções literárias e iconográficas de Homero a Klopstock. As referências intertextuais a estes produtos literários são ocasionais, desprovidas de qualquer rigor interpretativo, e suscitadas a fim de estabelecer livres associações a eventos de sua própria vida, conferindo-lhes, enfim, a profundidade que lhes falta.¹⁹² O protagonista termina por ignorar quaisquer limites nítidos entre poesia/ficção e realidade. A partir de certo momento, essa tendência deixa de definir seu modo de fruição artística para migrar, igualmente, à sua vivência empírica do mundo — o indício mais evidente desta virada se dá no episódio do *Bauerbursch*, explorado a seguir.¹⁹³

---

¹⁹¹ Ibid., p. 36 et seq.

¹⁹² Nas palavras de Wiethölter (2006, p. 947): “O mundo de Werther não é nada além de um emaranhado de leituras e recordações visuais, às quais o herói recorre à sua própria maneira, e por isso termina, a recorrer a suas faculdades cognitivas, por identificar a natureza como mera ‘imagem pintada’ [*lackiertes Bildchen*], o cenário de sua vida como um baú de raridades e considerar a si próprio como uma marionete controlada por mãos estranhas.” (tradução nossa). A estetização traz um caráter paradoxal em função de suas origens na experiência de “definição de sentido existencial” do protagonista: ela é eleita como forma de acesso holístico à totalidade da criação e dos nexos cósmicos, mas que se encontra sempre medida por *discurso*, por *cultura*, enfim. Werther parece se deixar confrontar por essa insuficiência, e logo abandona seu hábito de mencionar o *cópus* literário genial com o qual se identifica, inicialmente explorado com certa frequência. A partir daí, ele irá encontrar em uma força vital — o amor — novo fundamento e peça expressiva vinculada ao cometimento existencial que inicia o romance.

¹⁹³ Cf. *Werther*, p. 35 et seq.

Na edição do romance de 1787, Goethe opera certas alterações na estrutura e retórica de seu texto, adicionando a importante carta de 30 de maio, na qual se desenrola a historieta do *Bauerbursch*. Essa história se intercala aos vários episódios de encontro com camponeses (“die geringen Leute des Orts”, episódios que preenchem toda a porção 1 do romance a partir da carta de 15 de maio), na qual Werther relata a Wilhelm um simples caso amoroso passado no vilarejo local. Este breve relato do jovem camponês apaixonado por uma viúva é importante por ecoar um modelo de experiência esteticista de forma mais organizada que o foi na primeira edição do romance — mas que não estaria, notemos, incontido nela *enquanto princípio*. Analisaremos o caso breve também por ele antecipar, com grande riqueza de detalhes, a própria tragédia iminente entre Werther e Lotte.

Werther conta como esse jovem camponês vem fazer um pequeno serviço na casa onde se encontra e lhe agrada já à primeira vista. Ao questioná-lo sobre eventos recentes de sua vida, o camponês lhe conta como se apaixonara por uma viúva para quem trabalhava anteriormente. Tal viúva, entretanto, não era tão jovem e, como era do conhecimento geral, havia tido más experiências com seu antigo marido. Por estes dois motivos, crê o jovem camponês, ela resistira a retribuir interesse amoroso pelo novo pretendente. Em seguida, o narrador desta historieta inconclusa passa a tecer uma série de comentários elogiosos a cada gesto e característica da mulher amada. Werther se interrompe neste momento de seu relato, justificando-se:

Ja, ich müßte die Gabe des größten Dichters besitzen, um dir zugleich den Ausdruck seiner Gebärden, die Harmonie seiner Stimme, das heimliche Feuer seiner Blicke lebendig darstellen zu können [...] es ist alles nur plump, was ich wieder vorbringen könnte.¹⁹⁴ (*Werther*, p. 35; carta de 30 de maio)

E novamente, ao cogitar visitar a viúva, a fim de resgatar das palavras elogiosas do jovem sua figura, ou talvez até interceder por seu caso, Werther logo se contém e julga ser melhor vê-la pelos olhos daquele que a ama: “vielleicht erscheint sie mir vor meinen eigenen Augen nicht so, wie sie jetzt vor mir steht, und warum soll ich mir das schöne Bild verderben?”¹⁹⁵ O risco de macular uma projeção tão bela é suficiente para que ele desista de

¹⁹⁴ “Sim, seria preciso possuir o talento do maior poeta para traduzir a expressão dos seus gestos, a harmonia da sua voz e o fogo secreto do seu olhar [...] Tudo o que eu pudesse dizer seria grosseiro e rudimentar”. (tradução de Marcelo Backes; Goethe, 2001, p. 29).

¹⁹⁵ “Talvez ante o meu próprio olhar ela não se mostre da maneira como a vejo agora diante de mim; e por que haveria eu de querer estragar essa bela imagem?” (Ibid., p. 30).

continuar se expressando, em outras palavras. O valor estético incorporado à mulher, atribuído pela emotividade de seu narrador, se sobrepõe a qualquer referencial mais objetivo. O interesse pela experiência efetiva claramente se deixa sobrepor por um interesse pelo imaginativo e estetizado, por imagens emotivas capazes de gerar determinadas afecções na alma humana.

Aqui reside o mecanismo experiencial próprio da perspectiva de mundo que chamamos aqui de “esteticista”. Tal esteticismo deriva da sobrevalorização da categoria do belo, o belo como aquilo capaz de aticar a sentimentalidade, de gerar imagens íntimas e intransferíveis da realidade externa. Os movimentos da imaginação e da vida emotiva possuem, no esteticismo wertheriano, um caráter exógeno — o sentimento da beleza das projeções que a imaginação cria sobre o mundo permite ao protagonista, afinal, viver acima da vulgaridade do homem comum, preso ao mundo sensorial.

Em outras palavras: a reclusão no mundo das representações da imaginação permite Werther se livrar das contradições da postura sensualista. É nesta chave que lemos a tendência crescente de Werther se satisfazer com a “bela imagem” de sua imaginação que deriva do fracasso de suas posturas antigas. Assim, seu esteticismo resulta de suas pretensões por autossuficiência de seu individualismo solipsista, que por sua vez deriva de sua busca sensualista por pureza e originalidade. O que escapa de Werther em sua nova fase são os motivos por detrás de sua mudança de postura existencial: no fundo, Werther recorre às representações de sua imaginação em um ato de reclusão dentro de si próprio. Sua resignação é fruto do fracasso em encontrar qualquer forma de integração palpável com o mundo exterior. Mesmo seu tão estimado valor de pureza se revela como uma ideia demasiado abstrata e que não lhe preenche (como veremos em seguida).

A grande reviravolta na vida do protagonista se dá, como adiantado, no famoso episódio de seu encontro com Lotte. Nos primeiros meses de contato com a garota, de 16 de junho a 10 de setembro, a busca de Werther por um modo de vida e experiência satisfatório se direciona exclusivamente a ela — ao tipo de vida que eles possam ter juntos, como amigos ou casal. O que antes Werther buscara em contato com o campesinato, na contemplação da natureza e na vida em sociedade passa a ser canalizado para esta figura icônica.

É correto afirmar que Lotte desencadeia as crises decisivas do livro. Isso ocorre, contudo, apenas na medida em que ela põe Werther de volta para a realidade, digamos. A

convivência íntima com uma pessoa mais realista que ele próprio termina por confrontar suas antigas ilusões — seu sensualismo, seu solipsismo, seu esteticismo incorrigível. Até então, Werther seguiu relativamente desimpedido para alimentar sua ilusão, pretensão e até mesmo arrogância perante tudo com o que lidou — tudo lhe servira como instrumento nas mãos de uma autoafirmação monológica do valor de sua subjetividade. Quando Lotte entra em cena, a relação é diferente; Werther tem de lidar com o fato de que aquela figura que ele tornara ícone de pureza e inocência tem personalidade e desejos próprios, é movida por interesses pequeno-burgueses (como casar-se com o jovem promissor Albert) e optou por levar uma vida ordinária.

2.2.4. Lotte

A entrada de Lotte é adiantada na carta de 17 de maio, na qual lemos a expressão da ânsia de Werther por encontrar uma mulher que ame e, não casualmente, relata, a poucos parágrafos desta sua pequena confissão, sobre um funcionário do governo que conheceu, “um homem franco e leal”¹⁹⁶, quem reconheceremos posteriormente como o pai de Lotte. Werther trava conhecimento com a garota cerca de um mês depois do ocorrido, e, como lemos na extensa carta de 16 de junho, imediatamente a identifica como “uma das criaturas mais amáveis”¹⁹⁷.

Como alguém que se entretera até o momento com uma ideia vaga de pureza e autenticidade humana, Werther encontra na garota todas as características necessárias para elegê-la como novo objeto de aspiração — e sentir sua vitalidade e imaginação revigoradas: “So viel Einfalt bey so viel Verstand, so viel Güte bey so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bey dem wahren Leben und der Thätigkeit”¹⁹⁸. De acordo com tal caracterização, Lotte parece ser portadora ideal da unidade, integridade moral e autossuficiência que, afinal, espelham a aspiração outrora buscada por Werther na natureza e na dedução de uma essência

---

¹⁹⁶ Werther, p. 22.

¹⁹⁷ Ibid., p. 36.

¹⁹⁸ Werther, p. 36. “Tanta candura com tanto espírito, tanta bondade com tanta firmeza! E paz de alma em meio a tanta vida real e tanta atividade!” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 31).

humana originária. E, em sua carta a Wilhelm, acrescenta com certo prazer ser capaz de poder apenas *esboçar* o quanto a garota vai de encontro à sua ideia de perfeição, como outrora não conseguiu fazer em sua experiência de epifania em meio à natureza: “doch bin ich nicht imstande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist, genug, sie hat allen meinen Sinn gefangen genommen”¹⁹⁹.

A ocasião do encontro dos dois foi um baile para o qual Werther fora convidado pelo “Amtmann S...”, pai de Lotte, em uma paragem rural próxima a Wahlheim. Na ocasião, Werther se depara com várias versões ou facetas de Lotte, o que apenas se acrescenta à impressão de charme e vivacidade da garota. Em um primeiro momento, ela se revela como uma filha devota à vida familiar e ao cuidado dos seis irmãos menores,²⁰⁰ imagem à qual é atribuído o tipo de inocência campesina tão estimada pelo forasteiro. Em um segundo momento, nos relatos do baile, Lotte é retratada como uma mulher naturalmente encantadora, atuante em um extenso círculo de amigos e inclinada a integrar o recém-chegado Werther ao grupo.²⁰¹ Há uma ocasião especial, porém, que desencadeará de forma definitiva a amizade entre os dois: Werther encontra em Lotte alguém que compartilha seus interesses pessoais – elegendo-a como uma “gleich empfindende Seele”²⁰² ao melhor estilo do Sentimentalismo. Como participantes do mesmo cenário cultural — algo que talvez, no livro, soe um críptico para o leitor atual —, Lotte e Werther travam sua primeira conversa falando dos livros que leem, não propriamente por uma identificação direta de si próprios.²⁰³

O episódio que descreve a ocasião definitiva para o “reconhecimento de afinidades” entre os amigos se sucede no baile descrito na carta de 16 de junho. Antes que as danças acabem, uma violenta tempestade se inicia. Vendo que alguns convidados se mostram

¹⁹⁹ Werther, p. 36. “[...] não sou capaz de dizer o quanto ela é perfeita, nem de onde vem sua perfeição. Basta dizer que ela dominou completamente o meu ser” (cf. Goethe, 2001, p. 31).

²⁰⁰ Ibid., p. 40 e 42

²⁰¹ Ibid., p. 46 e 48

²⁰² “Almas acometidas pelo mesmo [tipo de] sentimento” (tradução nossa).

²⁰³ Cf. Ibid., p. 42 e 44; 16 de junho de 1771. O reconhecimento de que haja uma concordância na sensibilidade entre as duas partes é crucial na dinâmica de socialização retratada neste instante do livro. Igualmente, já neste primeiro instante ocorre uma espécie de falha de comunicação entre o casal de amigos: conforme Lotte fala de seus gostos literários, ela termina por declarar certo repúdio à literatura Sentimental (cf. Ibid., p. 42 e 44). Lotte afirma ter superado este tipo de experiência estética conforme amadurecera, e declara encontrar prazer em um tipo de leitura na qual ela pode se deparar com uma exposição mais objetiva do mundo, mundo no qual os eventos ocorrem do mesmo modo que ocorrem ao redor dela (e não *dentro* dela, na dimensão de sua sentimentalidade: “bey dem’s zugeht wie *um* mich”; p. 44). Lotte se distancia do tipo de projeção psicológica ao mundo ideal contida na personalidade de Werther, este que, por sua vez, fica declaradamente desconcertado com a asserção e a ignora negligentemente, reconsiderando sua afinidade para com a moça no gosto comum dos dois por Klopstock (ver a seguir).

desmotivados a continuar no baile e insinuam ir embora, Lotte propõe um jogo em grupo como fonte de distração, até que a tempestade passe. Conforme isso acontece, o baile recomeça, e Werther segue Lotte até a sala para expressar algumas palavras de elogio à sua conduta como anfitriã da festa. Juntos eles contemplam, silenciosos, o fim da tempestade na cena que se segue:

Wir traten an's Fenster, es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte — Klopstock!

Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Loosung über mich ausgoß. Ich ertrug nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Thränen. Und sah nach ihrem Auge wieder - Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möcht ich nun deinen so oft entweiheten Namen nie wieder nennen hören!²⁰⁴ (*Werther*, p. 52 e 54)

Este é um momento de suma importância para o jovem casal de amigos. Ao exclamar “Klopstock!” Lotte remete ao célebre poeta do Sentimentalismo Friedrich Gottlieb Klopstock. A menção tece a analogia a seu poema *Frühlingsfeier*, no qual uma tempestade é poeticamente descrita não como um mero fenômeno meteorológico, mas como uma reconstituição mítica do ciclo de revivificação natural e, por conseguinte, da manifestação da glória divina.²⁰⁵ A reação espontânea da garota expressa sua vivência da tempestade — e, pode-se dizer, da dinâmica natural como um todo — não meramente como correlata a um tema de seu repositório de leituras, mas como um paradigma mítico de acordo com o qual eventos naturais incorporam um significado poético. Na visão do jovem, Lotte demonstra

²⁰⁴ “Trovejava ao longe e uma chuva esplêndida caía sobre a terra em doces murmúrios, o ar refrescara-se e trazia-nos em haustos o perfume que as plantas exalavam. Ela estava parada, apoiados os cotovelos ao parapeito; seu olhar passeou pela paisagem, elevou-se ao céu e dirigiu-se a mim, e vi os seus olhos cheios de lágrimas quando pôs sua mão sobre a minha e disse: ‘Klopstock!’.

Lembrei-me logo da ode sublime que lhe ocupava o pensamento e mergulhei na torrente de sentimentos que ela derramava sobre mim naquele momento. Não pude suportá-lo, inclinei-me para a sua mão e beijei-a sob o impulso de lágrimas deleitosas, voltando a contemplar os seus olhos em seguida... Nobre poeta! Oh, se tivesses visto tua apoteose naquele olhar! E se eu pudesse não voltar a ouvir jamais teu nome tantas vezes profanado em outros lábios!” (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 42-43).

²⁰⁵ Uma apresentação sugestivamente próxima à experiência de *unio mystica* descrita no início do romance, na qual eventos singulares do mundo natural remetem a uma dimensão de totalidade, de plenitude de sentido e harmonia incutida na completude da criação.

interpretar o mundo da mesma forma que Werther o faz, poeticamente potencializando seu significado, guiada por um princípio de estetização.²⁰⁶

Na mesma carta mencionada acima, há uma segunda cena que nos revela importantes dados acerca do tipo de vínculo projetado pelo protagonista na imagem da moça. Werther relata detalhes sobre as danças executadas no baile, enfatizando a graciosidade dos movimentos da amiga. De modo bastante previsível, ele termina por pedir sua mão para a próxima dança, cujo relato se dá no trecho seguinte:

Nun giengs an, und wir ergötzen uns eine Weile an mannchfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich! und da wir nun gar an's Walzen kamen und wie die Sphären um einander herumrollten, giengs freylich anfangs, weil's die wenigsten können, ein bisgen bunt durch einander. Wir waren klug und liessen sie austoben, und als die ungeschiktesten den Plan geräumt hatten, fielen wir ein, hielten mit noch einem Paare, mit Audran und seiner Tänzerin, wakker aus. Nie ist mir's so leicht vom Flekke gegangen. *Ich war kein Mensch mehr.*²⁰⁷ (Werther, p. 48; 16 de junho)

O caráter simbólico da cena é interpretado por Géza von Molnár²⁰⁸ por vias da identificação do modo através do qual a *corporalidade* é sucintamente explorada no texto. Werther é bem específico ao descrever a dança como uma espécie de vertigem — nela, o campo da alteridade corpórea desaparece, “the dancing couple becomes a transfinite body,

²⁰⁶ Werther, é claro, não encontra em Lotte uma artista, mas uma alma movida pelo mesmo princípio de estetização que, como veremos em seguida, na realidade não compartilha com o amigo. O combate de Werther com o mundo burguês e civilizado ganha uma nova dimensão de significado a partir desta cena específica: uma vez que a essência artística consiste em enxergar as coisas em sua profundidade imanente, a visão objetiva do mundo burguês se configuraria como uma sobriedade desencantada dos racionalistas e realistas (cf. Korff, 1923, p. 308; Gundolf, 1920, p. 166; Lukács, 1947, passim). A manutenção da imagem de mundo poética por parte de Werther se configura como uma batalha contra um mundo indiferente à criatividade e emotividade humanas que, inevitavelmente, se revelará a ele no final pessimista de sua jornada como o mundo real do qual ele sempre fugira.

Contudo, o fato de ele espelhar uma versão deste tipo de disposição na garota dá indícios de sua típica ânsia por uma confirmação das marcas definidoras de sua individualidade no mundo exterior. O fato de o reconhecimento do amor por Lotte *coincidir* com um momento em que Werther enxerga na atitude da garota a correspondência com seus gostos e atitudes perante a vida é significativo na formação conceitual da subjetividade exposta no livro. Remontaremos aspectos deste conceito na conclusão deste capítulo.

²⁰⁷ “E assim começou! Entretivemo-nos a princípio com mil passagens de braços. Com que graça, com que agilidade ela fazia seus movimentos! E quando chegamos à valsa e começamos a girar uns ao redor dos outros como esferas celestes, houve, a princípio, certa confusão, pois poucos pares sabiam dançá-la. Fomos bastante prudentes e esperamos que eles se soltassem, e quando os menos conhecedores deixaram a pista, tomamos conta do salão e, juntando-nos a outro par, formado por Audran e sua companheira, recomeçamos com entusiasmo redobrado. Nunca me senti tão solto. *Já nem mais humano era.* (tradução de Marcelo Backes; cf. Goethe, 2001, p. 38-39)

²⁰⁸ Citada por Dye, 2004, p. 88.

isolated because unrelated to any alterity, and yet within this isolation total unto itself”²⁰⁹. Lotte não é apenas alguém com quem ele se identifica, mas encontra sua integração ideal em um nível forçosamente estético, é certo — sua ligação com a amada passa a assumir dimensões místicas outrora buscada no contato com a natureza (no momento sensualista) e com o “verdadeiro núcleo do Eu” (no momento de inclinação solipsista). Desta feita, identificamos no tema central do livro, o caso amoroso entre Werther e Lotte, uma continuidade do motivo da tensão existencial entre sujeito e mundo. A confusa sobreposição de ansiedades existenciais e projeções estéticas desassociadas de qualquer referencial objetivo permite um desenvolvimento desastroso da ideia de que o valor da existência de Lotte poderia se consumir em sua união com a moça.

A constatação da *unidade a ser consumada* entre os dois é, portanto, fruto de um emprego bastante singular da imaginação do jovem, resultado de projeções ligadas à conjuntura problemática iniciada na primeira carta do romance. Lotte é tomada como um “outro” genuíno e equivalente exato²¹⁰ justamente por ser identificada como contraparte; ao mesmo tempo em que porta uma capacidade de aceitar a vida ordinária de forma que Werther jamais conseguiria,²¹¹ ela supostamente compartilha seu tipo de sensibilidade e compreensão da completude, da totalidade mística com o todo da criação, como a cena da tempestade sugere.

Mesmo que mostre portadora de uma personalidade mais expansiva e definitivamente mais realista, Werther se limita em interpretá-la como (1) a garota simples e amável que ele conhecera servindo devotamente sua família²¹² e (2) como a alma incompreensivelmente superior que encarna os ideais de grandeza por ele sustentados.²¹³ Werther fracassa em enxergar uma terceira dimensão de sua amada, porém; Lotte possui objetivos e vida bastante comuns. Como noiva e, a partir do livro 2, esposa da espécie de *Philister* que a figura de Albert representa, ela opta por uma vida doméstica confortável, avessa aos tipos de aspirações

²⁰⁹ Mólnar apud Dye, 2004, p. 88.

²¹⁰ Dye, 2004, p. 87.

²¹¹ Cf. *Werther*, p. 44 (16 de junho).

²¹² No primeiro encontro direto com Lotte, Werther espia a garota servindo pão para os seis irmãos e educando-lhes aos modos da mesa como uma mãe o faria. Para Dye (2004, p. 90), “Casting Lotte as his other, Werther avails himself of the two stereotypes about women that dominate Western literature. She is first a mother — a healthy young madonna [...] Werther first sees her in the act of cutting bread for “her” children (16. Junius 1771, 41), which stamps her image as “eine wahre Mutter” on his consciousness forever (Albert’s word, 10 August 1771, 91).”

²¹³ Ambas as perspectivas acompanharão a imagem de Lotte já a partir da carta de 16 de junho (Goethe-HA Bd. 6, p. 19-27).

incorporadas por seu novo amigo. É neste ponto que a autodecepção de Werther atua de forma mais contundente. Ele resiste até o fim a associá-la com o mundo burguês das “*Einschränkungen*” que tanto lhe causa repulsa, e se torna por todo o livro 2 um crítico do mundo no qual Lotte possa estar casada com — e ter interesse por — um homem que não aprecia seus méritos mais singulares, nem compartilha sua suposta inclinação poética.

Estes méritos são, evidentemente, aqueles que Werther elegera como superiores. A relação entre Albert e Lotte não é propriamente retratada como impessoal. Mas ainda assim é uma relação marcada por formalismos próprios das convenções matrimoniais de sua época. Werther, inicialmente tocado por ciúmes do noivo, cede à benevolência de Albert e passa a tecer comentários laconicamente elogiosos a respeito de seu caráter: “Gewiß, Albert ist der beste Mensch unter dem Himmel, ich habe gestern eine wunderbare Scene mit ihm gehabt”²¹⁴. Os dois se tornam amigos e vivem em tom amistoso, sem quaisquer aberturas para conflito. Albert e Lotte, dessa forma geral, estão longe de serem hostis. Conforme o equilíbrio mental de seu amigo declina, o casal o suporta com atenção e uma condescendência até excessiva.²¹⁵

A perspectiva do casamento de Lotte como um erro exige que Werther abandone sua relação amistosa em relação ao casal e passe a atacar (ainda que indiretamente) o noivo — já que Lotte é demasiadamente idealizada para ser alvo de críticas. Albert assume aos poucos a imagem de um marido indigno da garota; questiona-se a autenticidade de seu vínculo afetivo para com Lotte.²¹⁶ Toda problemática se reverte para um quadro trágico no qual um grande mal-entendido se instaurou na vida de Lotte e Werther, supostamente *destinados* a estarem juntos, por forças de uma má sociedade ou por infortúnio do destino. *Werther*, aqui, *transforma Lotte em destino*, na única entidade com a qual ele poderia se integrar e elevar-se sobre as limitações e transitoriedade da vida (dentro da formulação mística que permeia sua busca pela totalidade).

²¹⁴ “Não há dúvida de que Albert é o melhor homem da face da terra. Vivi com ele uma cena singular no dia de ontem.” *Werther*, p. 92 (12 de agosto). Tradução de Marcelo Backes, cf. Goethe, 2001, p. 69.

²¹⁵ Citemos, por exemplo, a extravagante carta enviada por Werther a Albert para parabenizá-lo por suas bodas, na qual Werther inocentemente menciona “ter traçado a silhueta de Lotte na parede de seu quarto” para tentar compensar a falta da amiga no momento em que ela se casava (*Werther*, p. 138 e 140; 20 de fevereiro). A serenidade do noivo em momentos como este o caracterizam até mesmo como excessivamente condescendente quanto ao contato de sua noiva com outro homem, ao menos de acordo com as convenções da época — é justamente tal condescendência que termina por ser veementemente reprovada pela crítica de sua época como “evidência da disposição imoral de seu autor”. Cf. Rothmann, 1987, p. 130 et seq.

²¹⁶ *Werther*, p. 170 (10 de outubro).

A partir daí, ele se põe a estetizar a relação de ambos sob os parâmetros de uma conjuntura tipicamente dramática. A questão do amor como destino se insinua na realidade nas primeiras páginas do livro, antes da chegada do noivo de Lotte. Na carta de 13 de julho citada anteriormente, lemos:

Nein, ich betrüge mich nicht! Ich lese in ihren schwarzen Augen wahre Theilnehmung an mir und meinem Schicksaale. Ja ich fühle, und darin darf ich meinem Herzen trauen, daß sie - O darf ich, kann ich den Himmel in diesen Worten aussprechen? - daß sie mich liebt.²¹⁷ (Werther, p. 76)

A noção de que a configuração dos fatos da vida de certo modo injustiçou o casal ideal persegue Werther até seu ato derradeiro. Estar próximo da amada se torna um martírio para sua alma aspirante, de forma que, por fim, ele decide deixar Wahlheim e assumir um posto como funcionário oficial em uma cidade distante.²¹⁸ Ao invés de exercer efeito terapêutico sobre sua agitação espiritual, a distância termina por atenuar a ideia fixa de que a habitual amabilidade apresentada pela garota em suas cartas seria sinal da retribuição de seu amor; Werther se põe, assim, a considerar as possibilidades de Lotte rejeitar seus vínculos matrimoniais.

O distanciamento gradual da realidade, da qual essa ideia fixa decorre, é causador da tomada de certas atitudes que, desastrosamente, colocariam em jogo a própria amizade dos dois. Lemos no final do livro uma ocasião em que Werther, já claramente sem controle de suas faculdades mentais, aproveita a ocasião da ausência de Albert para declarar seu amor por Lotte,²¹⁹ ao que ela o repreende veementemente, proibindo-lhe quaisquer visitas futuras. No auge de sua perturbação mental, prestes a suicidar-se, Werther ainda atíça a ideia de tê-la de “forma espiritual”, e voltar para buscá-la em um cenário bastante fantasioso:

[...] du bist von diesem Augenblicke mein! Mein, o Lotte. Ich gehe voran! Geh zu meinem Vater, zu deinem Vater, dem will ich's klagen, und er wird mich trösten biß du kommst, *und ich fliege dir entgegen und fasse dich und bleibe bey dir vor dem Angesichte des Unendlichen in ewigen Umarmungen.*²²⁰ (Werther, p. 250; 22 de dezembro, grifo nosso)

²¹⁷ “Não, não me engano! Leio em seus olhos negros o sincero interesse que tem por mim e por meu destino. Sim, sinto, e nisso posso apelar ao meu coração, sinto que ela... oh, devo, ou melhor, sequer posso fazer o céu inteiro caber nessas palavras... e dizer que ela me ama?” (tradução de Marcelo Backes; Goethe, 2001, p. 59).

²¹⁸ Cf. Ibid., p. 114 (3 de setembro).

²¹⁹ Ibid., p. 246.

²²⁰ “Desse momento em diante, tu foste e serás minha! Minha, oh, Lotte! Sigo adiante! Vou ter com meu Pai, com teu Pai. Queixar-me-ei a ele, e ele haverá de me consolar até a tua chegada, *quando voarei ao teu encontro, cingir-te-ei, ficando unido a ti em presença do Eterno, num abraço infinito*” (Goethe, 2001, p. 177, grifo nosso).

2.2.5. A lógica do suicídio

Nosso remonte de posturas existenciais pontuais assumidas por Werther — assim como o vínculo causal e simbólico que estabeleceriam com sua peculiar relação com Lotte — nos permite abrir a perspectiva de que o suicídio retratado no livro não vale como consequência do fracasso amoroso em si. É possível retraçar origens de uma disposição anímica que tenderia ao desfecho suicida, para sermos mais exatos, na problemática inicial do livro: nas pretensões por totalidade, de dissolução da individuação. No desenvolvimento do livro, as insinuações ao ato derradeiro apenas se intensificam, tornando-se bastante evidentes já na altura de 12 de agosto, carta na qual Werther defende o suicídio como uma opção *legítima*, justificável e aberta à existência do homem, que remete a uma condição real de sua experiência no mundo²²¹. A perda da vitalidade e da aspiração com as quais ele inicia o romance dá sinais dessa progressão suicida a partir da carta de 22 de agosto:

Es ist ein Unglück, Wilhelm! All meine thätigen Kräfte sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt, [...] *Ich habe keine Vorstellungskraft*, kein Gefühl an der Natur, und die Bücher speien²²² mich alle an. *Wenn wir uns selbst fehlen, fehlt uns doch alles.*²²³ (Werther, p. 108)

A frase destacada expressa a compreensão do próprio personagem sobre seu declínio. Seu apoio na autoconsciência como fonte absoluta de sentidos não é sequer questionado: o declínio que se avizinha é apenas constatado e laconicamente aceito como parte de um destino inevitável.

É bastante significativo observar certo esforço por parte de Werther em dar fechamento poético para sua vida, justificando seu suicídio como única solução possível de uma conjuntura da qual não se poderia fugir. O aspecto tipicamente dramático desta opção se

---

²²¹ Lemos na discussão a seguinte conclusão: “A natureza humana, prosseguir, tem seus limites; pode suportar até certo ponto a alegria, a mágoa, a dor, mas passando deste ponto, ela sucumbe. A questão não é, pois, saber se um homem é fraco ou forte, mas se pode suportar o peso dos seus sofrimentos [...]”. Werther, p. 98 (12 de agosto); tradução em Goethe, 2001, p. 73.

²²² Forma dialetal que foge da semântica atual do termo, significando mais propriamente “causar repulsa”. Já na edição de 1787, Goethe opta por substituir a palavra por “ekeln”.

²²³ “É tanto infortúnio, Wilhelm! Minhas forças ativas emudeceram em inquieta indolência [...] Não tenho nenhuma ideia, nenhuma sensibilidade pelas coisas e os livros me causam tédio. Quando faltamos a nós mesmos, tudo nos falta.” (tradução de Marcelo Backes ligeiramente alterada; Goethe, 2001, p. 81).

deixa ver no curioso esforço do jovem em organizar um cenário no qual daria cabo de sua vida. O editor que narra o desfecho do romance e menciona como Werther fora achado com um tiro na cabeça “in völliger Kleidung gestieft, im blauen Frak mit gelber Weste [...] Von dem Weine hatte er nur ein Glas getrunken”, e, mais importante, “‘Emilia Galotti’ lag auf dem Pulte aufgeschlagen”²²⁴. Todos são elementos de uma construção que visaria cooperar para a encenação de uma morte moralmente significativa. A peça *Emilia Galotti* de G. E. Lessing, ela mesma representativa do martírio de uma heroína oprimida por uma configuração de mundo que não poderia suportar — como Werther julga ser em relação à sua falta de lugar no mundo e a seu destino desfavorável —, se insere simbolicamente e aponta para o teor de tragicidade que Werther identifica em sua própria história.

O instrumento eleito para a execução do suicídio é, igualmente, de caráter imagético: Werther pede emprestadas as pistolas de Albert, alegando precisar delas para caçar. Lotte as entrega, de certa forma desconfiada do que daí poderia resultar, conhecendo a instabilidade emocional do amigo²²⁵ — cuidadosamente, sua participação no preparo do suicídio compete para formar a imagem de que ela também compartilharia o reconhecimento trágico da impossibilidade de união do casal ideal — dividindo o peso de sua expiação trágica.²²⁶

Em sua carta de despedida, Werther deixa instruções para seu velório e pede a Lotte que conte “a história de seu infortunado amigo” para seus irmãos, de forma a ele mesmo conferir à existência o caráter estético que permeia sua jornada. A lógica de seu suicídio, assim, se completa com estes últimos desejos, e vale como último ato de resistência à possibilidade de um fracasso em eventos marcadores de seu projeto de autodefinição — que engloba sua fuga para Wahlheim, sua afiliação a Lotte, todo um conjunto de projeções e desejos por integração a um sentido superior, etc. A ameaçadora perspectiva de que realmente faltaria um sentido premeditado para a existência humana é deixada de lado e substituída por uma formulação dramática de sua vida pessoal e configura um descompasso com uma ordem

---

²²⁴ *Werther*, p. 264. “Todo vestido e calçado, de casaca azul e colete amarelo [...] Do vinho bebera apenas um copo.” [...] “Emília Galotti jazia aberta sobre a escrivaninha.” (tradução de Marcelo Backes ligeiramente alterada; cf. Goethe, 2001, p. 187).

²²⁵ Cf. *Werther*, p. 258: “O criado chegou com as pistolas à casa de Werther, que tirou-lhas das mãos encantado quando soube que fora Lotte quem as havia dado” (cf. Goethe, 2001, p. 182).

²²⁶ Neste quesito, é sugestivo que sua última mensagem para Albert insinue o reconhecimento de uma derrota: “Perturbei a paz da vossa casa e trouxe a desconfiança entre vós. Adeus! Vou terminar com isso. Oh, possa a minha morte tornar-vos felizes!” (*Werther*, p. 258; tradução em Goethe, 2001, p. 183). A mensagem deixada para Lotte, contudo, contém somente uma justificativa do ato do suicídio, junto com a promessa de uma espécie de reencontro espiritual após a morte (idem).

vigente de mundo que, à maneira das tragédias tradicionais, deve ser expiado, como em uma história de martírio — ou uma *Leidengeschichte*, como o título deste tópico 2.2. sugere. Parafraseando Muenzer (1984, p. 34), *o suicídio resulta como um último gesto que dá forma à relação de Werther com uma lei supostamente superior (e inquestionada) de autonomia pessoal*.

2.3. Algumas conclusões: Werther e o discurso da subjetividade de sua época

Ao tratar da recepção da obra em questão, ressaltamos o peculiar tratamento de Goethe com temas, ansiedades coletivas e formas de expressão de sua contemporaneidade. A abertura deste panorama no início da análise exige uma reconsideração de caráter conclusivo acerca dos conteúdos e problemáticas abertas pelo autor no cenário de discussões acerca da questão da subjetividade do final do século XVIII.

Observamos no desfecho de *Werther* um acesso por vias negativas de certos valores ideológicos do individualismo: se a subjetividade e interioridade presumem um valor humano máximo — como sustentado em um nível psicossocial na modernidade incipiente do século XVIII —, elas também implicam uma necessidade por elaboração. No caso singular de *Werther*, essa elaboração se reveste de resoluções e descaminhos desastrosos — a problemática de sua busca por um valor pessoal resulta em uma relação improdutiva com o mundo exterior, que por fim o leva ao *taedium vitae*²²⁷. Werther se afilia a um tipo de vida do sentimento na qual a busca por autonomia e desenvolvimento da sensibilidade valem como ideais absolutos, atitude que termina por cindi-lo do mundo exterior e de outros indivíduos.²²⁸ Seu *taedium vitae* advém do embate entre ansiedades e realidade de seus sentimentos, que convivem em constante estado de ambiguidade — elas são *ambíguas* no sentido de que, quando ele busca trilhar seu caminho do encontro com o mundo, empreende sua

²²⁷ O próprio Goethe teria descrito o problema inicial de Werther como *taedium vitae* de acordo com uma conversa com Riemer, que diz: “Goethe falava frequentemente de um ‘taedium vitae’ que acometia os homens e ocasionalmente os induzia ao suicídio, e que, na relação com suas experiências pessoais e pelo que soubera das experiências de outros, o haveria impulsionado a escrever *Werther*” (Goethe-WA-Gespr. Bd. 8, p. 172; conversa de data desconhecida, entre 1804 e 1812. Tradução nossa).

²²⁸ Blackall, 1976, p. 172.

autoenganação e meramente projeta seus anseios interiores em sua imagem de mundo. A partir de então, este encontro com o mundo nunca se realiza de fato, todos seus projetos e ânsias terminam frustrados, Lotte se torna apenas uma amiga próxima, seu ingresso na carreira junto aos escritórios da nobreza é breve, e o mundo se torna por fim um lugar estranho. Este processo de *desterritorialização*, digamos, é o resultado para aquele que busca inicialmente encontrar seu lugar na vida, a realidade que contradiz a mente que se projeta sobre o mundo. Contradição é uma noção central e inerente a tudo em *Werther*, já que o entendimento do autor de sua época — e da própria problemática da subjetividade — é o reconhecimento de seus paradoxos.

Goethe, entretanto, não critica a subjetividade em si em seu esforço por referenciais de objetividade. Ao contrário, em nossa leitura do romance defendemos como Goethe tematiza o problema da experiência da subjetividade a partir de um posicionamento crítico de determinados valores de subjetividade. Em todas as pequenas fases de sua experiência, Werther traz como pressuposto um imperativo de ser verdadeiro consigo próprio e apelar para um entusiasmo bastante característico do fervor por autonomia da época que jamais, em momento algum do romance, chegará a ser posto em questão com propriedade pelo protagonista. No que concerne à relação do texto com sua contemporaneidade, o conjunto de referências extratextuais à mística do Pietismo, por um lado, e à inclinação a formas ideais de socialização própria do Sentimentalismo, por outro, apontam mais exatamente para a dimensão da insuficiência de ambos os discursos.²²⁹ Dentro da fatura do texto, estes dois códigos sociais veiculariam ideais sintomáticos de uma ansiedade coletiva por um sentido palpável e integração do indivíduo com uma totalidade harmônica do universo. O pano de fundo metafísico do mundo estratificado pesa sobre Werther e os ideais que ele representa; nesta perspectiva, podemos afirmar Werther como expressão estética de um mundo a perder seus fundamentos.

Tal dinâmica explica a lógica de ensimesmamento desencadeadora do suicídio; na história do próprio jovem suicida, recorre-se ao individualismo como resultado de um fracasso de se integrar com o mundo, como observamos nos pontos 2.2.1. e 2.2.2. Neste sentido, *a afiliação radical à autonomia e individualismo resulta em sintomas de uma falta*

---

²²⁹ Ao clamar por Deus, prestes a suicidar-se, Werther estaria apelando por um tipo de religiosidade em que ele não acredita; daí a escolha singela dos termos por meio dos quais ele fará seu chamado: “Pai *que eu não conheço*! Pai que outrora enchias toda a minha alma, e que agora desviaste a face de mim, chama-me para ti! Não emudeças mais tempo!” (*Werther*, p. 190; tradução em Goethe, 2001, p. 137, grifo nosso).

existencial, não em ideais — a definição da subjetividade termina por ser sentida como coerção. Por este motivo, Werther não é apenas um individualista, mas vivencia um período de transição e queda de valores que se depara com a necessidade de encontrar sua integridade para fora do edifício cultural e valores que conhece. Sua subjetividade é expressa como símbolo de um conflito no qual o sujeito interroga a natureza da realidade e o modo como ela é construída, provido de um impulso genuíno de viver uma vida plena. A seriedade de sua busca por sentido dá, propriamente, início à sua *Leidensgeschichte*; a relação entre Eu e exterior é o primeiro aspecto a ser questionado, reduzido a seus termos mais essenciais, e eleito como problemática crucial para que uma vida provida de sentido própria possa se dar.

A imagem da problemática inerente à vivência do *Eu* tecida no romance — um Eu aspirante por significados e confirmações da autenticidade de suas ideais, mas que vive constantemente ameaçado pelo risco de se relegar ao isolamento conforme enfrenta a vacuidade de sentidos do mundo exterior — receberá formulação de maior rigor conceitual na obra de Goethe em *Dichtung und Wahrheit*. Neste contexto, o autor redefine o estatuto de vivência da subjetividade como um “vacilar entre a dimensão da liberdade pessoal e das imposições (*Einschränkungen*) do mundo exterior”; pelo próprio fato de a subjetividade se definir como cerne paradoxal, a busca por uma *vita activa* no mundo exige do homem uma parcela de renúncia²³⁰ de suas pulsões individuais.

[Es ist] genug, wenn nur anerkannt wird, daß wir uns in einem Zustande befinden, der, wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbststen genötigt sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen.²³¹
(Goethe-HA Bd. 9, p. 353)

Devemos nos questionar, sob sugestão de Muenzer (1984, p. 6-7), se ao dramatizar o dilema da aspiração humana por sentido existencial, este encadeamento de fracassos não transcenderia motivos hagiológicos e didáticos — como se Goethe estivesse interessado em

²³⁰ Ou *Entselbstigung*, como Goethe expressa no trecho abaixo. Definimos a noção como um “esvaziamento de si”, uma limitação dos desejos, pulsões e projetos do indivíduo feita deliberadamente, em prol do estabelecimento de sua relação produtiva consigo e com a exterioridade nas condições efetivas de sua existência.

²³¹ “É suficiente que nos encontremos em uma situação que, embora pareça nos pressionar e assolar, termina por nos valer da oportunidade de nos erguermos sobre ela, realizando desta feita os desígnios da Divindade, desígnios estes que nós, conforme precisemos recorrer à nossa interioridade por um lado, não negligenciamos o momento propício de nos esvaziarmos dela.” (tradução nossa).

difamar certas posturas de vida — e retratasse o indivíduo sofredor como algo diverso de uma vítima da sociedade ou de certos sistemas de valores. A afirmação da presença de pretensões moralizantes no texto é uma implicação de toda postura interpretativa afirmadora de um fundo unicamente sócio-crítico de Goethe em relação à sua geração. Estas pretensões, entretanto, são negadas pelo autor como parte de sua diferenciação de seus contemporâneos. Embora se utilize do formato do romance epistolar — um gênero ligado à veiculação de preceitos morais, sob a égide do projeto iluminista — Goethe proporia com *Werther*, no lugar de qualquer espécie de pedagogismo moral do Iluminismo, um modelo de obra de arte autônoma, autossuficiente em seu poder de expressividade de conteúdos. A resolução negativa do protagonista em si propõe uma conjuntura social e psicológica avessa à harmonização forçada dos autores tradicionais de romance epistolar como Gellert e Richardson: no mundo de *Werther*, o indivíduo não atinge conciliação com seu meio, sua tragédia termina sem fechamento de um sentido moral, “sem um princípio de Bem e Mal”²³².

Também em aspectos formais *Werther* se diferencia do romance epistolar tradicional; seria mais exato categorizá-lo como destoante da tradição na medida em que formula não só em sua temática, mas também na estrutura narrativa, certa relativização do horizonte de expectativas dos leitores regulares de romances epistolares-sentimentais.²³³ Ao invés de transpor expressivamente a socialização sentimental na dinâmica da troca epistolar, Goethe oferece ao leitor um texto monológico, no qual não constam respostas às cartas de *Werther* — assim, o modelo de correspondência dialógica sentimental cai por terra. Para efeitos de representatividade ideológica, sua forma descreveria “nicht mehr die Geselligkeit von Familien- und Freundschaftsbünden gegen die höfisch-großbürgerlich dominierte Kultur, sondern das monologisierende Individuum gegen die Gesellschaft”²³⁴.

É neste sentido que o modo de apresentação da matéria do romance — a “wahre Darstellung” da qual se fala em *Dichtung und Wahrheit* — pode ser elencado como uma modalidade distinta de representação da individualidade em literatura. Diferente de outros escritores da forma epistolar, Goethe não fornece um corretivo explícito do ponto de vista de seu personagem. O protagonista não atinge sua *Bildung*, não acha um referencial de ação em

---

²³² Cf. Schöffler, 1938, p. 86.

²³³ Cf. Sauder, 2004a, p. 248.

²³⁴ “Não mais a convivência própria de laços familiares e afetivos contra a dominante cultura cortesã e burguesa, mas o indivíduo monologante contra a sociedade.” (Mattenklott, 1980b, p. 197, tradução nossa).

qualquer código valorativo externo (religião, sociabilidade, civilização) que lhe permita encontrar algum consolo ou modo de vida suportável.

A insistência de seus contemporâneos em tentar apontar um princípio afirmativo no romance — seja de apologia ao suicídio ou o oposto, de louvor da individualidade como resistência ao mundo²³⁵ — é justificável pela própria natureza lacunar do texto e seu contraste a expectativas literárias da época. Na escolha de sua forma de exposição singular, Goethe tematizaria a dinâmica de leitura, de experiência de mundo como um todo, de um público compartilhador da situação de seu protagonista, e que é convidado a partilhar sua história tanto reflexivamente quanto na chave da identificação. A narrativa não relega a exposição de posturas de Werther ao campo do erro, justamente por apresentar a personagem no contexto de conflito imediato. O posicionamento julgador de suas posturas é sempre exterior à dinâmica do texto, que nós, providos de um distanciamento reflexivo, podemos suscitar.²³⁶ Entretanto, se nos detivermos à experiência de texto, tal qual foi formulada, é evidente que nem Werther nem o Editor são oniscientes ou possuam posições de autoridade dentro da narrativa. A singular presença de duas vozes narrativas com disposições distintas no mesmo texto leva o leitor a um confronto com lacunas do sentido geral do texto, algo que intensifica o aspecto imediato da exposição e dota a narrativa de força dramática singular.²³⁷

Na consideração deste retrato dos sofrimentos de Werther, por fim, Goethe deixaria uma teoria *in nuce* do ser, a partir da convicção de que “man kann *nicht immer* empfinden” — como lemos em uma de suas cartas a Lavater²³⁸ —; o ser humano, ao contrário, é um tipo de entidade “inseparável das formas que obtém suas experiências com o mundo [...]”²³⁹. Se em *Werther* a questão do sujeito é acessada em chave negativa, no romance subsequente podemos

²³⁵ Cf. Rothman, 1987, p. 151 et seq.

²³⁶ Cf. Dye, 2004, p. 84.

²³⁷ Dilthey (1953, p. 126-127) ressalta a inovação da construção poética de *Werther* em seu caráter expressivo de “nexos vitais em sua irredutibilidade experiencial”. Para o autor, Goethe se estabeleceu como maior autor alemão a partir de 1774 por “emancipar la fantasía poética del imperio del entendimiento abstracto y del buen gusto, aislados de las fuerzas de la vida”, criando uma obra poética devidamente autônoma de qualquer outro campo do conhecimento científico e filosófico, irredutível em sua construção interna na medida em que está plasmada à expressão de uma personalidade e eventos vitais singulares. O que pontuamos como caráter imediato da narrativa se refere justamente a uma reapresentação de problemáticas da trama em seu estado de exaltação, à retomada do evento narrado na chave da intensidade do sentimento a ele vinculado, à exposição da perplexidade em um momento prévio de sua solubilidade. A criação da escala de movimentações anímicas que se reflete no estilo das cartas de Werther, assim como na lenta decaída do tom de sobriedade de sua prosa, simula os paradigmas da personalidade isolada que o romance retrata e instaura uma situação existencial que afilia à prosa força poética.

²³⁸ Lavater apud Boyle, 1992, p. 168.

²³⁹ Nas palavras de Swales, 2002, p. 9.

identificar uma série de asserções positivas acerca da conquista de espaço e valor pessoal no mundo, expressas por via da figura de Wilhelm Meister, ainda que no mesmo contexto problemático vivenciado por Werther; se este sucumbe em seu processo de autodefinição, Meister encontra seu caminho adentro do mundo exterior por vias de um *princípio de ação*. A ligação com esta solução — que paradoxalmente não proporciona qualquer saída definitiva, mas permite a abertura do indivíduo isolado para uma relação produtiva com o mundo —, com o contexto de discussões da subjetividade nos ocupará pelo capítulo seguinte.

Parte 3

WILHELM MEISTERS THEATRALISCHE SENDUNG (1777-1785)

“Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf.”²⁴⁰ — Goethe, *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*.

“Se ele se gaba, rebaixo-o; se ele se rebaixa, gabo-o; contradigo-o sempre até que compreenda que é um monstro incompreensível.” — Pascal, *Penseés*, §420.

---

²⁴⁰ “O homem só conhece a si próprio na medida em que conhece o mundo; apenas a partir de si e, simultaneamente, de dentro deste mundo torna-se possível tomar consciência. Se bem estudado, um objeto, seja qual ele for, cria em nós um novo órgão de percepção.” (tradução nossa).

3. Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777-1785)

A gênese da personagem Wilhelm Meister é quase tão antiga quanto a de Fausto e Werther, com a primeira menção registrada em 1777²⁴¹. Assim como no caso de Fausto, Meister se tornou uma personagem da juventude do autor que o perseguiu por décadas de composição poética, constituindo-se como protagonista de um ciclo de romances cuja produção se estende por 52 anos – composto por *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e *Wilhelm Meisters Wanderjahre* — e abrange todas as principais fases de Goethe — *Sturm und Drang*, Classicismo e a obra de maturidade. A introdução a esta seção partirá de uma caracterização de dados elementares sobre este ciclo de romances que nos dê acesso conceitual ao projeto Wilhelm Meister como um todo na carreira de seu autor.

A leitura dos episódios da juventude de Goethe em sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit*²⁴² deixa transparecer claras analogias com a história de Wilhelm Meister; Meister e Goethe crescem em um ambiente semelhante, entram em contato com o teatro por meio de um jogo de marionetes presenteado pela avó, negam a carreira paterna com a firme convicção de haverem nascido para a arte — todas essas são relações entre vida e obra que nos permitem caracterizar o projeto *Wilhelm Meister* como uma poetização do autor de seu processo de formação como indivíduo.²⁴³ Resta questionarmos no que consiste sua compreensão deste processo de formação. Em grande medida, esta questão nos ocupará no decorrer da pesquisa, sobretudo no ponto em que ofereça chaves para a leitura de Goethe com relação à problemática da subjetividade a partir do lançamento de *Werther*.

Falar de “poetização da vida” é ainda uma caracterização vaga; aqui ela significa simplesmente uma transposição reflexiva do autor de suas buscas pessoais em formato ficcional. O formato ficcional empregado, porém, varia conforme as formas de expressão literária de Goethe se afiliam a diferentes princípios. Deveras, parte da riqueza do ciclo de

---

²⁴¹ Na entrada de 16 de fevereiro de 1777 em seu diário lê-se: “In Garten dicktirt an W. Meister.” (WA, III 1, p. 34). Outros registros diretos ao romance se dão em carta a von Knebel (27 de julho de 1782 e novembro de 1782), a Merck (5 de agosto de 1778), e a Charlotte von Stein (5 de junho de 1780, 9 a 11 de dezembro de 1785 e 23 de maio de 1786). Cf. HAB 1:252, 304, 401, 4 15, 489-91, 511. Autores como Hans Berendt (cit. Pirholt, 2009), argumentarão acerca das origens do romance por volta de 1773/4 (isto é, contemporaneamente à produção do *Werther*). Cf. Berendt, Hans. *Goethes "Wilhelm Meister?" Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte*. Dortmund: Ruhfus, 1911, p. 17.

²⁴² E, igualmente, de estudos da vida do autor, na base dos quais trabalhamos.

²⁴³ A chave interpretativa é representada, sobretudo, por Gundolf (1920, p. 335-336).

romances de Wilhelm Meister advém do fato de que Goethe optou por poetizar essa “narrativa de sua formação” de acordo com os princípios de composição poética que o influenciaram em cada época de sua vida. Assim, encontramos em *Theatralische Sendung* o apelo por uma forma narrativa imbuída de maior realismo e densidade psicológica que em suas obras clássicas ou de maturidade, marcada por um princípio de liberdade formal que permite, por exemplo, uma eventual mudança de foco narrativo no corpo do texto²⁴⁴, além da construção de um discurso fluido e marcado por eventuais interferências de um narrador que opina e expressa seus pontos de vista sobre a matéria narrada²⁴⁵. Em *Lehrjahre*, por outro lado, o princípio de austeridade do Classicismo de Weimar se revela no uso de um narrador distanciado, que opta por interferir ironicamente na narrativa, na condição de alguém que conhece o todo da história de Wilhelm Meister e detém a autoridade, portanto, de dar “sinais prévios” para o leitor de quais seriam os caminhos que o esperam em determinado momento da narrativa e quais seriam as falsas tendências que marcam a história do protagonista.

Wilhelm Meisters Lehrjahre, o romance que mais se destacou do ciclo *Meister*, conta uma história de erros e ilusões de um jovem movido a perseguir suas inclinações artísticas e amorosas a qualquer preço — inclusive ao custo da boa relação com sua família, que reserva para si uma promissora carreira mercantil —, mas que, após uma série de episódios de frustração e experiências de transfiguração pessoal, termina por alterar o rumo de sua vida e encontrar “um bem maior”²⁴⁶ na vida produtiva junto a uma comunidade de reformadores e educadores intitulada “Sociedade da Torre”. A economia do romance aponta para um ideal produtivo expresso por sua crítica do século XIX sob a alcunha da ideia do *Bildungsideal*, princípio que tornaria, segundo tal crítica, o caso do jovem Wilhelm Meister *exemplar* para os

²⁴⁴ Na passagem do livro IV para o livro V, o narrador abandona a Er-Perspektiv para adotar, temporariamente, a Ich-Perspektiv. Cf. Vosskamp, 2004, p. 108.

²⁴⁵ Cf. Blackall, 1976, p. 72-75.

²⁴⁶ Goethe é sucinto em eleger o cerne desta sua obra clássica (Cf. Goethe-BA Bd. 16, p. 10-11) como o trecho do livro VIII no qual uma analogia da vida do rei Saul com a missão de busca por autodefinição de Wilhelm Meister é feita:

“[Friedrich] [...] – Do qual não há por que se envergonhar, como tão pouco ninguém tem por que se envergonhar de suas origens. Eram bons aqueles tempos, e tenho mesmo de rir ao olhar para ti: tu me lembras Saul, o filho de Kis, que foi à procura das jumentas de seu pai e encontrou um reino.

– Não sei o valor de um reino – replicou Wilhelm –, mas sei que alcancei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por nada do mundo”. (p. 575, tradução de Nicolino Simone Neto; cf. Goethe, 2006). Este bem maior se refere sobretudo à vida ativa encontrada dentre os membros da Sociedade da Torre e no casamento com Natalie.

leitores de seu romance²⁴⁷. A obra descreveria como, apesar dos descaminhos e ilusões comuns à existência de indivíduos movidos pelo entusiasmo da juventude, o protagonista pode atingir seu caminho no mundo, deixar sua marca na vida de seus companheiros e, por meio deste processo em si, definir seu valor pessoal. A autodefinição como problema subjetivo implica diretamente um processo axiológico de conhecimento do mundo e socialização.²⁴⁸

Tal configuração seria, contudo, produto da imaginação do Goethe da década de 1790 – quadragenário, movido pelos ideais de austeridade e medida do programa do Classicismo de Weimar. *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, porém, é ainda uma obra muito mais próxima daquelas compostas pelo Goethe do *Sturm und Drang* e, especialmente, do Goethe autor de *Werther*.²⁴⁹ Em vez de narrar um suposto processo de formação (*Bildung*) de seu protagonista, o tratamento da subjetividade no *Urmeister* o explora como dinâmica de um anseio por definição — nessa medida, o romance pode ser lido como retrato da mesma *Weltschmerz* à qual Werther sucumbira, ainda que um retrato de desfecho positivo: Meister sobrevive a suas crises, e encontra no princípio de ação e autodistanciamento de sua emotividade uma chave para seu caminho no mundo. Como Werther e os heróis do *Sturm und Drang*, a subjetividade é retratada neste romance na forma de problemática, não como

---

²⁴⁷ A partir dos anos 70, a fortuna crítica do romance passou a questionar se *Lehrjahre* de fato defenderia o tipo de ideal de humanidade construído por sua recepção anterior, que elegeu a obra como o *Bildungsroman* modelar, como afirma Saine (1970, p. 451): “Much has been written about Wilhelm Meister’s ‘development’ as representing, at the end of the novel, a pinnacle of the harmony attainable by the individual. This view has been justified most often by appealing to the ideology of the German classical ‘Humanitätsidee,’ thus making Wilhelm Meister an exemplary figure rather than merely a well-developed individual character. This view of the novel places undue emphasis on a ‘harmony’ that is not essential to Wilhelm Meister, and thereby obscures the development of his perception and understanding of the world which does much to explain the structure of the last two books of the novel”. Além disso, como alerta Maas (2000, p. 262), o isolamento das perspectivas de formação de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* é fruto de uma tradição de recepção unilateral que acompanha o romance desde suas primeiras críticas: “O *Bildungsroman* ultrapassa [...] sua natureza de fenômeno literário, tornando-se um objeto constituído também pelas projeções críticas e interpretativas que sobre ele se debruçaram. Ou seja, o *Bildungsroman*, como hoje o conhecemos, é um fenômeno constituído tanto pela sua inteireza de ‘entidade literária’ como pela discursividade que dele se vem ocupando desde a criação do termo”. Cf. Selbmann (1994 e 1988), Swales (1988) e Stahl (1988).

²⁴⁸ Cf. Koopmann, 2004, p. 8.

²⁴⁹ *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* descreve a busca por caminhos da própria existência em uma versão prototípica por ser uma obra prévia a uma definição mais substancial dos caminhos de vida do próprio Goethe — é correto afirmarmos que, em um nível biográfico, as escolhas mais radicais do autor em sua própria versão dessa “jornada de autodefinição” se deu entre os anos de escrita de *theatralische Sendung* e *Lehrjahre*, entre 1777 e 1796: é neste período que Goethe se instala definitivamente em Weimar, assume um cargo vitalício, faz sua “viagem de formação” pela Itália, dá continuidade à maioria de seus projetos literários. Este dado é importante para a caracterização deste primeiro romance — nele, a questão da formação (*Bildung*) não está formulada, a autodefinição é explorada em seu estatuto de abertura, a busca por uma identidade como condição existencial incontornável do sujeito.

resultado de uma teleologia.²⁵⁰ Se Werther é representante da ânsia por completude que lhe foge e expressão da angústia de seu aspecto fragmentário, Wilhelm Meister representa a subjetividade como experimentação, que encontra seu valor individual por meio de uma relação produtiva com o mundo.

Na passagem de *Werther* para *Meister*, porém, o retrato do sujeito perde o tom dramático de representação das contradições entre a alma aspirante e o mundo para se converter em uma história de erros, que, como tal, se funda sob a perspectiva irônica de um autor onisciente que opta por narrar o desfecho desastroso dos empreendimentos de seu protagonista, enfatizando os motivos e projeções pessoais (geralmente ilusórias) que lhe conduziram por este caminho. No caso do primeiro Meister, sua missão central é parte de sua ilusão: o teatro. Grande parte da beleza do romance advém do contraste *entre o tema do teatro* — como arte da atuação de uma identidade fictícia e da fantasia de um autor — *com o tema da missão* — como escolha pessoal por um papel do sujeito no mundo. Wilhem confunde uma esfera da vida com outra, trata pessoas à sua volta como personagens do drama de sua existência, busca encarnar papéis e destinos que lhe parecem grandiosos (mas que fogem de sua capacidade pessoal), e, como personagens tradicionais de tragédias que encena, se sente parte de um destino inexorável. Dessa forma, a narrativa de sua vida representa uma faceta da autodefinição do sujeito cuja busca por identidade e relação produtiva com o mundo exterior se expressa como uma missão em si mesma de caráter dramático — ora tendendo para a tragédia, ora para a comédia —, e não exatamente uma missão ligada ao teatro. Esta seria uma ambiguidade do romance presente desde seu título “*theatralische Sendung*”.

---

²⁵⁰ Cf. Muenzer, 1984, p. 143.

3.1. Aspectos da gênese e recepção da obra

3.1.1. A descoberta do romance em 1909: o caso Billeter

É de grande significado para nossa pesquisa o fato de *Theatralische Sendung* ter sido um romance abandonado — e que, apesar disso, com ele o projeto Wilhelm Meister como um todo não tenha sido deixado de lado. Os seis livros que compõe este fragmento de obra são uma descoberta tardia de filologia goethiana.²⁵¹

A primeira edição desse fragmento é publicada em 1911 por Harry Maync e se tornou conhecida como “Urmeister” (*Ur-* valendo como prefixo indicador de uma versão prototípica da obra intencionada pelo autor, finalizada apenas no final da década de 1790 sob o título reformulado *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). É válido ressaltar que a reformulação da primeira versão do romance na forma do *Lehrjahre* está longe de consistir em uma mera complementação de conteúdos. Ao contrário, ela envolveu uma profunda alteração da ideia geral da obra, o que nos desencoraja de limitar, para fins desta pesquisa, o aclamado “Urmeister” ao status de mero esboço do *Bildungsroman* de 1795.

O título dos dois romances consecutivos é sugestivo do tipo de alteração radical pela qual Goethe optou nessa manobra: Meister abandona a pretensão de cumprir a missão grandiosa inicialmente idealizada — e a vaidade de ser alguém para quem uma tarefa histórica estaria reservada — para tornar-se um aprendiz em *Lehrjahre*. Nesta obra posterior, o teatro ainda é parte significativa da experiência do protagonista, mas é abandonado em prol de uma vida guiada por um maior pragmatismo em um tipo de comunidade sugestivamente utópica à qual Meister termina por se integrar — a Sociedade da Torre, comunidade em que

---

²⁵¹ No final de dezembro de 1909, um aluno do filólogo clássico Gustav Billeter lhe trouxe um manuscrito encontrado na escrivaninha de seu pai, na capa do qual se lia: “Die Leiden des jungen Werthers”. Após uma análise detida do documento, contudo, Billeter concluiria ter em mãos uma versão de Wilhelm Meister da qual só tomara conhecimento por meio de cartas esparsas de seu autor a Charlotte von Stein, uma versão do romance que até então assumia-se perdida para sempre — *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. O manuscrito resulta de uma transcrição feita pela amiga do autor, Barbara Schulteß, transcrição que, por um feliz acaso, se preservara na propriedade da família do rapaz em questão. Cf. Maync, 1910; Bahr, 1982, p. 194-5.

membros da burguesia e da nobreza uniriam suas virtudes em prol da manutenção de uma vida harmônica e produtiva em comum.

3.1.2. O aspecto da fragmentação

O ponto de partida proposto para esta análise envolve ler o romance em questão como obra autônoma, sem ignorar, contudo, sua fragmentação. O fato de Goethe nunca tê-la finalizado, porém, não impede que tomemos os seis livros que compõem a obra como registro de uma fase do pensamento do autor acerca de temas centrais para sua produção romanesca, a saber:²⁵²

(1) reflexão sobre a problemática da subjetividade, como mencionado;

(2) retrato de questões culturais de maior importância para sua época²⁵³ — da mesma forma que *Werther* acessa aspectos da cultura do Sentimentalismo, aqui se vê presente a importante questão do teatro nacional, com a qual muitos dos escritores da geração do jovem Goethe se envolveram de forma prática ou teórica. Podemos identificar claros retratos de figuras históricas cruciais para o desenvolvimento do teatro alemão nas personagens de *Theatralische Sendung*: Mme. de Retti compartilha da personalidade e aplicação dos mesmos princípios dramáticos defendidos pela diretora Friedrike Caroline Neuber; Serlo cumpre o papel que o ator e produtor do teatro de Hamburgo, Schröder, exerceu na história dramática alemã; a missão teatral mesma se refere ao esforço de figuras como Gottsched, Lessing e Ekhof na fundação de um teatro estatal burguês de língua alemã, etc.;²⁵⁴

(3) referências à vida pessoal do autor e à manobra de reverter a experiência de vida em matéria poética, algo que repercute a tendência iniciada no *Werther* que Nicholas Boyle (1992, p.85) chama de “descobrimento de uma arte autobiográfica”, o qual caracterizará sua arte poética do *Sturm und Drang* em diante de forma tão incisiva.

²⁵² Cf. Muenzer, 1984, p. 2-4; Blackall, 1976, p. 275-276.

²⁵³ Cf. Blackall, 1976, p. 14.

²⁵⁴ Todas essas referências, assim como o significado das analogias a elas feitas para o romance como um todo, serão objeto de estudo dos capítulos seguintes.

É neste sentido, concluímos, que é possível ler o fragmento de romance em questão como uma obra com fechamento poético, i.e., portadora de uma unidade estética que liga seu primeiro livro ao último.²⁵⁵ As justificativas para tal leitura resultarão do tratamento direto do texto que se estende por esta última parte da presente pesquisa.²⁵⁶

3.1.3. Divisão

Discorreremos no tópico 3.2 acerca do ponto de encontro de *Werther* com *Theatralische Sendung*. Na passagem de um romance para o outro, a subjetividade prossegue como temática central, ainda que o enfoque dado aos problemas existenciais das figuras do jovem Werther e de Wilhelm Meister seja bastante distinto. O pano de fundo da problemática da busca por autodefinição, contudo, permanece como uma constante.

Exploraremos as diferenças formais bastante significativas entre as duas obras — a passagem da forma do romance de escrita íntima epistolar para o romance episódico de aventura, narrado em terceira pessoa —, buscando uma reflexão acerca das possibilidades expressivas que este novo formato eleito por Goethe abre em seu tratamento da subjetividade. A questão da experiência terá posição central neste momento da análise: a autoconsciência e compreensão da trajetória individual de Wilhelm Meister se constitui a partir de sua interação com o mundo exterior (e não mais na constante volta à vida íntima, como no caso de Werther). Desta maneira, esse modelo de compreensão da subjetividade nos fornece uma metodologia de análise da busca existencial do protagonista — Meister se define e compreende seu papel no mundo de acordo com o resultado de seus investimentos nas

---

²⁵⁵ A noção de *fechamento poético* é sugerida por Vosskamp, 2004, p. 109.

²⁵⁶ É inegável, contudo, que haja vários motivos condutores, construções simbólicas e asserções acerca do destino das personagens que se fechariam de maneira mais harmônica em sua versão reformulada, *Lehrjahre*: podemos dizer que o material em *theatralische Sendung* sobre personagens como Mignon e o harpista Constantin não dá o fechamento no caráter simbólico que essas duas figuras representam na vida pessoal de Wilhelm no romance posterior; igualmente, a primeira amante de Meister, Mariane, é mais passageira na vida do jovem protagonista do que será em *Lehrjahre*. As eventuais lacunas presentes em *theatralische Sendung* e os procedimentos criativos do autor que visem preenchê-las em sua obra de 1795-6 serão suscitados em nossa análise com o fim de esclarecer a construção e economia poética de ambos os romances.

diversas áreas em que atua, seja no teatro, na carreira de comerciante, na vida de pessoas que dependem dele.

É nesse sentido que a progressão dos fatos e a sedimentação de experiências de vida do protagonista passam a constituir e guiar a busca narrada no romance. Por este motivo seguiremos, na análise do texto do romance, um princípio de divisão da experiência de Wilhelm Meister de acordo com diferentes fases de sua trajetória, e de sua autoimposta “missão teatral”.

3.2. *Do Werther ao Meister*²⁵⁷

3.2.1. *A subjetividade como projeto e projeção*

Es war einige Tage vor dem Christabend 174-, als Benedikt Meister, Bürger und Handelsmann zu M-, einer mittleren Reichsstadt, aus seinem gewöhnlichen Kränzchen abends gegen achte nach Hause ging. Es hatte sich wider die Gewohnheit die Tarockpartie früher geendigt, und es war ihm nicht ganz gelegen, daß er so zeitlich in seine vier Wände zurückkehren sollte, die ihm seine Frau eben nicht zum Paradiese machte. Es war noch Zeit bis zum Nachtessen, und so einen Zwischenraum pflegte sie ihm nicht mit Annehmlichkeiten auszufüllen, deswegen er lieber nicht ehe zu Tische kam, als wenn die Suppe schon etwas überkocht hatte.²⁵⁸
(I-1, p. 7)

²⁵⁷ Todas as citações e referências indiretas ao romance nesta parte 3 do trabalho serão feitas pela designação do número do livro em numerais românicos, do número do capítulo em numeral arábico, e então da página correspondente ao trecho (por exemplo, *III-2, p. 108* significaria: livro 3/capítulo 2/página 108). As referências se baseiam na edição *Wilhelm Meister theatralische Sendung nach Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Achter Band (herausgegeben von Ernst Beutler. Textüberwachung von Gerhard Künzel, Zürich, 1949). Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer Bücherei, 1960. Citações de *Die Leiden des jungen Werthers* se baseia na edição da Klassiker Verlag (Goethe, 2006) sendo utilizada até este momento de nossa pesquisa. Por fim, as citações de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e *Wilhelm Meisters Wanderjahre* seguirão o modelo de citação da edição de Hamburgo (citada como *Goethe-HA*).

²⁵⁸ "Faltavam alguns dias para a noite de Natal de 174-, quando Benedikt Meister, cidadão e mercador de M-, uma cidade mediana do reino, se viu livre de seus afazeres antes do que lhe era habitual e rumou para casa às oito horas. Fora a partida de Tarock que terminara mais cedo do que o normal, de forma que ele poderia voltar às suas quatro paredes junto à sua esposa, o que de fato não correspondia à sua ideia de paraíso. Havia ainda tempo antes do jantar, e tal lacuna utilizou ele não para preencher seu tempo com conveniências; ele preferia não estar à sua mesa tão cedo, ao menos não antes de a sopa já estar a ponto de queimar." (tradução nossa).

Houvesse Goethe publicado *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, ao menos em vista desta abertura do romance, seria difícil para seus contemporâneos imaginarem por que o autor do bem-sucedido *Werther* alteraria seu estilo peculiarmente lírico para o modo de escrita econômico e tingido de tamanho prosaísmo que vemos no parágrafo acima transcrito. Também em um nível temático, serão assuntos como o teatro (não em sua perspectiva poética, mas também institucional, técnica, financeira), a relação entre classes sociais, e os conflitos de gerações que ganharão corpo na trama do novo romance. Ainda assim, ao adentrarmos o texto de *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, notamos uma clara reapropriação do tema central de *Werther*: o eixo temático de ambos os romances coincidem ao perseguir uma expressão da relação entre individualidade e mundo como um problema insolúvel, incomensurável em sua complexidade. É correto afirmar que apenas as nuances dadas a essa nova formulação se alteram; em Wilhelm Meister há a substituição do retrato da subjetividade em busca por transcendência e por um retrato da “Streben zur Welt[,] als Form der Selbstgestaltung des Subjekts [...]”²⁵⁹.

A citação acima nos mostra, em ricos detalhes, que aquele mundo por onde transitam as personagens de Goethe continua sendo o mundo da vida doméstica, juntamente com as obrigações e conflitos que a tornam, de certa forma, opressora. No que consideramos ser uma das cartas centrais de *Werther* (16 de junho), Lotte expressaria sua opinião sobre a vida doméstica com os mesmos termos que o narrador descreverá a de Benedikt Meister; seguindo a expressão comum da época, a vida doméstica de ambos é retratada como “tudo menos um paraíso”²⁶⁰. A diferença aqui reside no principal motivo de frustração de Benedikt: ao ser liberado mais cedo dos “afazeres habituais” de sua profissão, Benedikt se vê tendo de voltar mais cedo para casa e lidar com a esposa, com a qual tem um mau relacionamento. Igualmente, ele não pode se refugiar em sua atividade de lazer, a partida de jogo de cartas, que nesta ocasião também acabara mais cedo do que o esperado, “contra o que lhe é habitual” (“*wider die Gewohnheit*”) — as nuances dos termos utilizados apontam explicitamente para uma imagem de vida diária de Benedikt repleta de restrições e controle; tanto suas obrigações profissionais quanto seu lazer são postos como regulamentados e constrangidos por horários.

E o que há para ser narrado na vida de Benedikt Meister, pai do protagonista, é aquilo que foge de sua rotina diária; no romance, não há possibilidade de *narrativa* do comum na

²⁵⁹ “[...] busca pelo mundo como forma da auto-definição do sujeito”. Vosskamp, 2004, p. 104 (tradução nossa).

²⁶⁰ “Freylich kein Paradies”, no discurso de Lotte. O trecho mencionado se encontra em *Werther*, p. 44.

vida, o elemento doméstico aqui só pode ser *descrito*, em sua condição de estabilidade controlada pelo senso de dever de suas personagens. Tal nuance torna o primeiro parágrafo do livro uma introdução rica em chaves para a leitura do restante do texto. Benedikt Meister, personagem acerca da qual teremos poucas informações nos capítulos decorrentes, é um típico mercante da Alemanha do meio do século XVIII, porta-voz do modo de viver de sua classe, e principal fonte de pressão sobre Wilhelm para que este também siga as atividades mercantis e o modo de vida próprios da burguesia da época. As desventuras de seu filho, Wilhelm Meister, decorrerão justamente da negação desse estilo de vida, de sua afiliação a um ímpeto por descobrir modos de vida diversos — será por meio de um projeto de experiência com a esfera do teatro que Wilhelm Meister se identificará no romance.

Há uma expressa satisfação com a vida doméstica por parte de Benedikt e de Lotte que os protagonistas destes primeiros dois romances de Goethe — Werther e Wilhelm Meister — são incapazes de compartilhar. Lotte interpretará a vida doméstica à qual ela adaptara sua subjetividade como fonte de uma bem-aventurança indizível;²⁶¹ para Wilhelm, a motivação de sua jornada será, ao contrário da adaptação e acomodação, a busca pelo incerto, a entrega à aventura guiada por suas pulsões mais íntimas.²⁶² Este elemento incerto a ser buscado não corresponderia a um alvo específico²⁶³, mas se conecta ao objetivo mais geral de autodefinição de seu caráter, de apaziguamento da inquietação que move essa subjetividade de um objetivo ao outro de acordo com as circunstâncias do presente.

Historicamente, a carreira no teatro valeria como uma possibilidade impensável para um jovem burguês na sociedade alemã do século XVIII. Na época, ser ator não seria sinônimo de ter uma profissão; o teatro era visto como uma atividade por demais trivial, quando não nociva aos bons costumes e poderes estabelecidos. O tipo de segurança que Benedikt e Lotte encontrariam na carreira comercial e na vida doméstica, portanto, não é compartilhada por Wilhelm. A ele, e isso é ressaltado repetidamente no livro, só resta contar com a *sorte* — e aqui vale ressaltar que o termo alemão *Glück* empregado pelo narrador do romance implica, simultaneamente, as noções de “sorte”, “bem-aventurança” e “felicidade”.

---

²⁶¹ “Eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit”; *Werther*, p. 44 (16 de junho).

²⁶² Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1169.

²⁶³ Por mais que Meister tente se convencer durante o romance de que sua missão é de fato *teatral*, para relativizá-la no fim. Cf. VI-13, p. 304, trecho analisado mais adiante.

À primeira vista, é problemático imaginar os motivos dos dois jovens, Wilhelm e Werther, optarem por um caminho de incerteza, ao invés de aceitarem, ainda que resignadamente, a estabilidade do modo de vida oferecido no seio de suas famílias. Esta opção, contudo, não entra em questão nos romances de Goethe de maneira significativa para a definição de seus protagonistas. Igualmente, o momento em que Werther tenta se adequar a uma carreira de funcionário estatal, e Wilhelm à carreira mercantil de seu pai, são instantes de decepção quase imediata. Tudo o que compõe o senso de direcionamento dos dois protagonistas os joga em uma busca por autodefinição rodeada de certa tragicidade — envolve uma criação de seu próprio caminho para além das oportunidades que eles teriam em mãos, e contra as expectativas do mundo que os cerca. Como toda busca, esta envolve um risco — um risco que haveria acarretado na vida de Werther a solução suicida, afinal.²⁶⁴ Não há espaço para suas subjetividades em um modelo de mundo visto em algumas outras figuras dos romances em questão, como Lotte e Benedikt, e veremos como o caminho designado para Wilhelm visa representar uma saída produtiva para aquilo que anulava seu predecessor Werther.

“*O íntimo como fonte dos caminhos de definição da personagem*” — o caráter subjetivista presente na formulação dos dois romances iniciais de Goethe os alinha com a representação poética de heroísmo vista em suas outras obras de juventude, tais quais *Faust*, *Götz von Berlichingen*, *Prometheus* e *Mahomets-Gesang*. Cada uma das personagens centrais destas obras se move por um ímpeto intuitivamente dado, por um titanismo inerente que define sua atuação no mundo, impulso que identificamos em nosso capítulo inicial sob a noção de *Genie* do *Sturm und Drang*.²⁶⁵ Como exemplo distinto das figuras centrais dessas obras, Werther e Wilhelm Meister são personagens triviais, preocupadas em encontrar algum valor que justifique suas vidas pessoais, avessas a desígnios heroicos de um Fausto ou de um Prometeu. Se, na definição de Gundolf (1920, p. 228), a obra de Goethe do *Sturm und Drang* poderia ser compreendida em geral como a busca de representação do “Triumph und Tragödie des freien Genius”²⁶⁶ simbolizada em contextos diversos, nos dois romances na análise em questão o *ethos* de busca das personagens carrega uma tragicidade de natureza distinta,

---

²⁶⁴ A questão do motivo da “aventura” e da “busca do Ser” incutido em uma categoria peculiarmente moderna do discurso artístico do século XVIII, com a qual este aspecto de *Werther* e *theatralische Sendung* estão diretamente ligados, é explorada por Moretti, 1987, p. 5 et seq. Comparar com Staiger *apud* Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1163.

²⁶⁵ Vide tópico 2.5.

²⁶⁶ “Triunfo e tragédia do gênio livre.” (tradução nossa).

retirada da vida comum. Será este aspecto diferencial, intocado por Gundolf, que caracterizará ambas as obras diferencialmente e o próprio trabalho de Goethe com a forma do romance. Goethe representa o ímpeto próprio do *Genie*, o tal caráter de busca, como *ponto de partida e condição incontornável* de seus protagonistas, os quais, por sua vez, se veem impelidos a encontrar um caminho para fora de sua vida habitual conforme lidam com tal inquietação. De seus descaminhos neste grande projeto de autodefinição derivam-se inúmeras problemáticas e contradições envolvidas na própria noção do que “o que é autodefinir-se” possa significar — a busca por autonomia não é louvada como um ideal heroico, nem ao menos sendo exposta como algo realizável neste mundo demasiadamente marcado por despersonalização e prosaísmo. Este é o tema que paira sobre essas obras romanescas do *Sturm und Drang*, mais do que sobre as obras dramáticas e líricas, como uma questão em aberto e conjuntamente acessada com a questão da subjetividade.

Em *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* esse problema será explorado por meio do retrato de uma figura menos sensível que Werther, e de certa forma alheia às ameaças que a rodeiam. Aqui reside o principal ponto de divergência dos dois romances, com relação a seu cerne temático comum: em vez de buscar uma solução em sua sentimentalidade, como Werther o fizera, Meister logo percebe que só teria sucesso em sua missão autoimposta projetando-se no “mundo das relações” — i.e., na relação e vínculo produtivo com outros indivíduos e com uma missão de fundar o teatro nacional “em prol do bem comum”, como ele repetidamente afirma. O que implica, neste novo momento da obra de Goethe, que o indivíduo logo toma consciência do fracasso envolvido na tentativa de se autodefinir isoladamente. À missão individual se soma a necessária relação ética com a alteridade; aos poucos vemos em *Meister* a imagem do indivíduo goethiano que encontra valor próprio na medida em que o enxerga espelhado na repercussão de seus projetos, na vida de outros indivíduos. O valor individual se torna, enfim, resultado da *experiência*, em um sentido bastante amplo da palavra: experiência como tentativa, como conhecimento adquirido por meio de vivência em comum e conflito com o Outro. Todo evento dentro da vida de Meister constitui-se um avanço adentro o campo das relações sociais — não há eventos sem um sentido próprio, só pode haver sentido por meio de eventos, isto é, do embate ativo do protagonista com o mundo.²⁶⁷

---

²⁶⁷ Moretti, 1987, p. 6.

Em outras palavras: como o que é oferecido pela situação (meio social, condição ontológica) da qual o indivíduo emerge não consegue defini-lo e satisfazê-lo existencialmente, sua satisfação só pode ser buscada fora de si — por vias de uma lógica de projeção sobre o desconhecido, sobre aquilo que é distinto do corriqueiro e que, no caso de Wilhelm, é encontrado na misteriosa vida das trupes de teatro. O risco implícito nessa projeção ao desconhecido é um risco que Meister assume e com o qual se depara constantemente: o de fracassar em seus projetos. Neste mecanismo de busca, veremos, o *devir* ganha um valor absolutamente maior do que a *permanência*, derivando-se daí uma atmosfera de insatisfação constante na qual o indivíduo sedento por definição só encontrará no sucesso de seus objetivos paliativos que, por fim, o satisfazem momentaneamente e adiam um novo instante de inquietação.

Podemos concluir, preliminarmente, a fórmula da busca subjetiva de Werther e Meister como diametralmente opostas. A subjetividade em *Werther* é tomada como *projeto*, uma busca compulsiva marcada pela *Sehnsucht* por um estado de plenitude, pela permanência de um bem-estar que, como a história conta, só pode fazer parte da existência humana idealmente. Se Werther se vincula a uma imagem de mundo pastoral ideal, Meister se liga ao drama da existência. Para o último, a subjetividade é caracterizada como *projeção* a modos de vida a serem testados e confrontados dentro da dinâmica do devir que fenomenologicamente constitui a vida humana. A inquietação é um valor inerente, o valor de permanência sobrepõe qualquer expectativa ilusória por satisfação, de forma que o mecanismo da busca incessante se torna o dado que compõe sua história e constitui a fórmula geral da experiência no romance.²⁶⁸

Tal mudança de caráter entre dois retratos da subjetividade altera radicalmente a forma que Goethe encontrou para expor a tragédia do sujeito. Consideraremos no próximo ponto um último aspecto formal que representa a passagem do *Werther* para o *Meister* e o desenvolvimento técnico da arte narrativa de seu autor no final da década de 1770.

---

²⁶⁸ A impossibilidade de fuga da fórmula circular de "decepção e superação" no modelo de experiência expresso na obra, argumentaremos, levaria Goethe a abandonar o projeto da *theatralische Sendung* para retomá-lo em uma versão radicalmente diferente sob a forma "clássica" de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

3.3. Apresentação do protagonista

3.3.1. Um retrato da família Meister

Uma pequena introdução acerca das polaridades construídas nos primeiros capítulos do livro — nos quais se dá a descrição do contexto de nascimento de Meister — nos antecipa os tipos de conflitos a serem enfrentados pelo protagonista da obra com o caminho que ele escolhe para sua vida (i.e., a vida no teatro) e com sua casa paterna.

Vimos no tratamento do primeiro parágrafo do livro 1 uma concisa construção do cotidiano de Benedikt Meister, pai de Wilhelm, em um dia relativamente incomum de sua vida. O narrador nos informa que, ao se ver com algum tempo livre em mãos, Benedikt resolve fazer uma visita ocasional à sua mãe. Ele bate à porta e é atendido pela misteriosa figura da empregada da casa, única companhia de sua mãe. Chama a atenção o tom bastante cerimonioso do papel designado à empregada na narrativa: lemos como “[...] die Magd hastig und geheimnisvoll die Türe öffnete und ihn zur Treppe hinauf begleitete”²⁶⁹ (I-1, p. 7). Ao final da cena, ela refaz seu caminho para fora do espaço cênico do quarto da mãe de Meister; “Die Magd nahm ein Licht und führt’ ihn hinunter —” (I-1, p. 9), como que fechando a moldura traçada no início da cena. Não somente a empregada cumpre uma função de abertura e desfecho do quadro cênico delineado na narrativa, que por sua vez coopera para uma certa natureza teatral do episódio; também outros elementos que se acrescentam à narrativa auxiliam a proliferação de tal estrutura. Como no drama clássico, não há mais de três personagens na cena proposta²⁷⁰; Benedikt encontra sua mãe ocupada em uma mesa com os últimos preparativos de um jogo de marionetes que servirá como presente de Natal às crianças da família Meister. Tal descrição e discussão dos dois acerca do brinquedo se transforma em tema central pelo resto do capítulo: estas seriam as marionetes das quais o jovem Wilhelm

²⁶⁹ “A criada, de forma abrupta e misteriosa, abriu a porta e lhe acompanhou escada acima” (tradução nossa).

²⁷⁰ “A entrada das três pessoas compete para a crescente importância de suas funções no romance, e remonta à tradicional presença de criados na abertura de comédias [antigas] [...]” (Joachim von der THÜSEN apud Bahr, 1982, p. 5, tradução nossa). A qualidade cênica da primeira cena de *Theatralische Sendung* é repetida, ainda que em um episódio diverso, em *Lehrjahre*: o diálogo inicial entre Barbara, Mariane e Wilhelm reflete da mesma maneira tal caráter sugestivamente teatral ao romance.

tomará posse e que, desencadeando sua paixão pelo teatro, alterarão o rumo de sua vida por todo livro.

O conflito presente na cena se concentra na *questão da relevância do teatro* de marionetes para as crianças, de uma forma diretamente análoga às discussões teóricas de meados de 1740 acerca da relevância moral do teatro como instituição para a educação civil.²⁷¹ Benedikt objeta o trabalho excessivo tido por sua mãe ao manufaturar brinquedos tão detalhados para crianças que, enfim, não dariam o devido valor ao presente. O trecho completo, com o contra-argumento da avó, diz:

Was gibt denn das, Mutter? sagte Meister [...] Kinder sind Kinder, Sie macht sich zu viel zu schaffen, und am Ende seh' ich nicht, was es nutzen soll. [...] Ich will Ihr's nicht verderben[...] Da sind Leute, die lassen ihre Kinder verlumpen und sparen's bis auf den Tag... – Benedikt, sagte die Alte, ich habe ihnen Puppen geputzt und habe ihnen eine Komödie zurechte gemacht, *Kinder müssen Komödie haben und Puppen*. Es war auch in eurer Jugend so [...] ich weiß nun nicht, was ihr mit euern Kinder wollt, und warum ihnen nicht so gut werden soll wie euch.²⁷² (I-1, p. 8)

Não apenas as marionetes como brinquedos, mas também as *comédias* (designação comum da época para o que chamaríamos atualmente de “drama”) são consideradas importantes para a formação das crianças. Não há exatamente um acordo na discussão entre mãe e filho; Benedikt termina por reafirmar seu ponto de vista de diversas formas ao que a senhora Meister replica: “Wenn man sich um der Kinder willen keine Mühe gabe, wie wärt ihr groß geworden?”²⁷³ (I-1, p. 9). O exercício de encenação de papéis, ainda que no formato da brincadeira propriamente dita, é sugerido como parte necessária do processo de amadurecimento. Benedikt é, por fim, convencido pelas palavras da mãe e contata um antigo amigo, um *Konstabler-Lieutenant*²⁷⁴, que teria habilidade com teatro de marionetes e poderia ajudar com a preparação de um espetáculo introdutório para ser encenado na noite de Natal da família Meister (I-1, p. 9).

²⁷¹ Como veremos a seguir.

²⁷² “Para que tudo isso, mãe? Disse Meister [...] A senhora exige demais de si própria em algo que, no final, não vejo ter utilidade alguma. Afinal, crianças são crianças. Não quero que vós as mime [...] Há pessoas que permitem que seus filhos se desvirtuem e os poupa até o dia em que... – Benedikt, diz a anciã, eu limpei as bonecas e as adaptei para que as crianças pudessem usá-las em um teatro; crianças precisam de teatro e bonecas. O mesmo ocorreu em vossa juventude [...] eu não sei agora o que vós tramais para vossos filhos, e porque não quereis que eles se tornem tão virtuosos quanto vós próprios vos tornais.” (tradução nossa).

²⁷³ “Se nós não houvéssemos despendido esforços sobre vós, nossos filhos, como então vós haveríeis amadurecido?” (tradução nossa).

²⁷⁴ Cargo oficial da época cujas funções equivaleriam, grosso modo, às de um comissário da polícia atual.

Mas logo se torna tarde e Benedikt se sente impelido a voltar à sua vida doméstica, em companhia da mulher e filhos. Uma vez que a cena inicial é fechada, a atenção do narrador se dirige à descrição da crise do casal Meister e o clima inamistoso dela derivado, que por sua vez teria marcado a infância do protagonista da história. No capítulo 3, o leitor toma consciência do caso amoroso escandaloso da mãe de Wilhelm Meister com um “homem insípido” (I-1, p. 11), caso que teria sido relevado por Benedikt, mas que macularia para sempre a boa convivência do casal. Seus filhos, contudo, seriam quem mais sofreriam as consequências desta inimizade: o jovem Meister desde cedo é retratado como uma criança afetivamente distante da mãe e influenciada pela dureza característica do pai (I-1, p. 12), ainda que este seja apresentado como um pai devoto ao bem-estar do filho. O conflito de gerações característico da relação futura dos dois homens da casa decorre da configuração conflituosa da família: Benedikt de certa forma tenta compensar sua irritação constante com a vida familiar alimentando expectativas para o futuro profissional de seu filho Wilhelm como comerciante (cf. I-12, p. 26).

A partir disso, o conflito tipicamente dramático está formado. Ao ter de escolher sua carreira e atividade profissional no início da vida adulta, Wilhelm enfrenta o impasse de optar por sua inspiração mais sincera e alimentar expectativas quanto a uma carreira profissional no teatro, ou então seguir a carreira mercantil almejada pelo pai. Negar tal carreira envolve, por sua vez, tocar em um ponto vulnerável da vida familiar instável dos Meister. A problemática da *utilidade* do teatro, suscitada por Benedikt já na discussão com sua mãe, será uma constante adicional a essa configuração problemática herdada por seu filho; veremos Wilhelm, como rebento de sua época e classe, se questionar repetidamente quanto à relevância do teatro em um âmbito pessoal (i.e., para seu próprio desenvolvimento intelectual e social), assim como em um nível de seu relacionamento com o público e de justificação da sua arte perante uma sociedade crescentemente regida por princípios econômicos.

Em um primeiro momento de seu contato com o teatro, contudo, não há ocasião para tais reflexões. Lemos, no episódio do pequeno espetáculo maquinado pelo *Konstabler-Lieutenant* na noite de Natal, o fascínio que a arte teatral desperta no jovem Meister. Wilhelm é descrito como enfeitiçado pelo espetáculo de cores e movimento de tal maneira que fracassa em compreender de fato o funcionamento das marionetes; em sua mente infantil, essas bonecas falariam e se moveriam espontaneamente. Conforme passa a entender o funcionamento e o contrato ficcional que o espetáculo teatral envolve, Wilhelm é tomado pelo

desejo de reproduzir a ilusão para seus colegas e, simultaneamente, se render como vítima do jogo de ilusionismo.²⁷⁵ A partir do momento em que o *Lieutenant* lhe explica as técnicas básicas do teatro de marionetes, ele se torna um devoto aprendiz da arte. Assim se fecha o retrato inicial do protagonista e de sua família.

3.3.2. *O teatro como destino*

O fascínio pelo espetáculo das marionetes, mencionamos, é apenas um primeiro momento do contato de Meister com o teatro. Conforme o jovem amadurece, passa a lidar com certas obrigações perante a definição de uma carreira profissional e se tornam necessárias justificativas de suas escolhas em três níveis distintos: perante sua família, diante da sociedade e para si próprio. Meister busca justificativas a todo o momento, reveste seu fascínio inicial infantil por marionetes com novos significados para, por fim, estabelecer para si uma missão relacionada ao teatro.

Sobretudo no tocante à autojustificativa da relevância do teatro, Wilhelm se mostra alguém bastante certo de suas motivações práticas, diferentemente de Werther. Ao invés de sustentar princípios abstratos de “busca por ser verdadeiro consigo próprio” (Werther), o jovem Meister parece haver encontrado cedo um motivo bastante palpável em sua trajetória, ainda que circundado de dificuldades: vivenciar a experiência teatral, seja como ator, diretor ou mero espectador.²⁷⁶ A primeira justificativa da ligação vital com o teatro é de cunho existencial. Wilhelm está inclinado a interpretar sua escolha de vida por um sentimento espontâneo de fascínio. Mesmo em seus momentos de maior ceticismo perante a difícil

---

²⁷⁵ Cf. Pirholt, 2009.

²⁷⁶ Se Werther busca ser verdadeiro com sua própria natureza contra um mundo alienante, Meister perfaz um caminho oposto: ele analisa suas atitudes mais espontâneas (sobretudo como criança) e identifica suas inclinações mais puras, sem ao menos entrar em um questionamento acerca da naturalidade. Suas motivações surgem já como superiores a qualquer exigência imposta por sua família ou sociedade; ao contrário da mentalidade encerrada na dinâmica de sociedades estratificadas, Meister não se vê destinado a seguir a carreira tradicional da família. Sua visão é tipicamente moderna e individualista: toda escolha subjetiva do protagonista por sua função no mundo deve passar por uma justificativa em um nível *pessoal*, não com base em um sistema exterior de valores.

situação social reservada para atores na Alemanha da época, a fascinação do jovem pelo jogo de ilusões que constitui a arte teatral é constante em toda a sua trajetória.

Por outro lado, a questão de seu contentamento com a realidade do teatro alemão incide como maior fator de descontinuidade de sua missão. Em certa medida, sua autoimposta “missão teatral” consistiria exatamente em uma tentativa de reforma do tipo de teatro bastante débil e amadoresco com o qual Meister se depara em seus vários encontros com trupes, e que impediria a concretização do ideal de criar uma arte verdadeiramente transfiguradora e formadora para seus espectadores e, enfim, para a sociedade como um todo. Sua busca, portanto, se refere a um teatro meramente idealizado, nada que Wilhelm tenha visto de fato ser encenado. Assim, ele se impõe tal missão como uma autojustificativa da urgência de concretizar sua inclinação mais verdadeira, de permitir que outros sejam mudados e motivados pelo jogo reflexivo de ilusão/realidade que ele encontrara no episódio do teatro de marionetes. A grande problemática presente em sua busca pelo “teatro ideal” consiste em encontrar modos eficazes de suscitar em seu público e companheiros de palco o mesmo poder de transfiguração que o drama lhe suscitara já na infância. Por conta desse empecilho, uma segunda justificativa se torna necessária: Wilhelm precisa fundamentar a urgência de um reformador do teatro para atender ao que considerou sua “pulsão natural” pela arte.

Meister encontra nos primeiros dramas com os quais tem contato histórias de vida de pessoas que se relevam como alvos de um destino que lhes foge do controle. Ao se deparar com o tipo de vida sem muitos estímulos que lhe espera junto à sua família, ele assume o viés de que também estaria sujeito a um destino misterioso que deveria ser investigado para que ele pudesse encontrar seu valor pessoal. Sua primeira entrega a este “destino incerto” que preenche sua fantasia consiste em escapar da casa paterna e buscar um ambiente no qual ele poderia seguir livremente seus objetivos teatrais. É neste momento que Meister passa a visitar espetáculos locais e conhece atores de uma trupe. O contato com este *milieu* vibrante, livre da austeridade de seu ambiente burguês, proporciona a Wilhelm o acesso a modos de vida e situações antes inimagináveis em seu lar. Em sua trajetória inicial, o caminho do incerto lhe oferece um apelo superior a qualquer espécie de garantia de estabilidade social: Wilhelm é consciente da vida confortável que lhe espera caso siga a carreira de seu pai — ainda assim a renuncia aos poucos, de forma mais ou menos consciente.

Isso se explica por sua afiliação a valores distintos de seu pai; o fator de perigo e surpresa se sobrepõe ao desejo por conforto e estabilidade. O caminho que Meister escolhe trilhar advém da *entrega deliberada ao acaso*. Meister, como uma personagem de tragédia, quer se entender como parte de um destino inexorável, dentro do qual ele se vê movido a agir de acordo com suas motivações mais íntimas. É sob essa motivação que a “missão teatral” se constitui em seu discurso, e é na reinterpretação constante de um suposto acaso que rege sua vida rumo a um objetivo maior — o de tornar-se fundador do teatro nacional — que se desdobrarão os eventos na narrativa. Em face a isto, Meister afirmará no final do livro VI:

Ja, wenn ein Beruf, *eine Sendung* deutlich und ausdrücklich war, so ist es diese. Alles geschieht gleichsam bloß zufällig und ohne mein Zutun, und doch alles, wie ich mir es ehemals ausgedacht, wie ich mir's vorgesetzt. Sehr sonderbar!²⁷⁷ (VI-13, p. 304; grifo nosso)

Se compararmos o presente romance ao *Werther*, este dado acarreta, em um nível narratológico, a passagem de uma narrativa centrada na vida anímica do protagonista para uma narrativa pontuada por eventos externos e a reação da personagem aos mesmos. *Theatralische Sendung* possui uma dinâmica que Goethe não voltará a reproduzir em qualquer um de seus romances posteriores,²⁷⁸ incorporando à sua escrita um fator bastante caro a romancistas ingleses do século XVIII: a aventura.²⁷⁹ Como fator diferenciador crucial do romance em relação ao modelo de romance de aventura inglês, o protagonista não é, como um Tom Jones, meramente um jovem entregue às vicissitudes de um mundo desconhecido, acometido pelo acaso e perigos ao qual sua situação ou suas escolhas o jogaram; ele é, distintamente, um rapaz que *opta* pelo acaso e pelo desconhecido. Tal opção se configura como parte do cenário mais prosaico o qual ele busca por autodefinição.

Em outras palavras, a história da experiência de Meister, por força de sua própria personalidade, só poderá se desdobrar de fato quando ele, assim como Werther, deixa o

²⁷⁷ “Sim, se *uma vocação*, ou melhor dizendo, uma missão foi nítida e expressivamente presente em minha vida, ei-la aqui. Tudo ocorreu simultaneamente por acaso e sem minha assistência, e ainda assim tudo tem concordância com aquilo que inicialmente concebi e designei para mim. Bastante singular!” (tradução e grifo nossos).

²⁷⁸ Cf. Pascal, 1965, p. 28 para um estudo comparativo mais detido.

²⁷⁹ No *Lehrjahre*, claro, há um aproveitamento do motivo da aventura a partir do livro II. Entretanto, justamente as partes adicionadas na reformulação do romance apontam para a queda da aventura: a narrativa deixa de descrever o protagonista que se move por paragens desconhecidas para lidar com questões abstratas (como as conversas de Wilhelm, Jarno e Serlo, que se estendem pelos livros V, VII e VIII) e reproduzir a história da vida da tia de Natalie (livro VI).

ambiente familiar para estabelecer suas relações com outras esferas do mundo exterior, sobretudo com companhias teatrais. Em um primeiro momento, Meister compactua com ambas as esferas, a burguesa e a do teatro, e resiste a se libertar por completo dos vínculos com seu ambiente familiar. Os problemas do romance surgem quando o jovem idealista encontra, mesmo na esfera artística, barreiras de um mundo crescentemente burocratizado e mediado pelo dinheiro — parte da frustração de Wilhelm com seus novos companheiros de palco será a preocupação excessiva, quase exclusiva, que estes devotam a questões financeiras à custa da dedicação a importantes temas estéticos e dramáticos. Veremos como o retrato inicialmente idealizado do teatro é maculado pela vivência da realidade dura da vida teatral do século XVIII.²⁸⁰ Em tal retrato, Goethe constrói uma complexa rede de analogias das experiências de Meister no teatro com a realidade histórica do teatro alemão, ela também marcada na época por enormes dificuldades. Após este longo caminho de experiência com a realidade da carreira no teatro, Wilhelm se mostrará alguém destituído das ilusões que sustentaram a ideia fixa de um destino que regesse sua vida, para então entender o verdadeiro papel do teatro em sua vida.²⁸¹

---

²⁸⁰ A analogia mais evidente do romance com sua contemporaneidade de escrita se encontra em seu título — no que diz respeito à “missão teatral”. Ao contrário do que ocorre em *Werther*, Goethe inicia o livro primeiro situando a trama historicamente: “faltavam alguns dias para a noite de Natal de 174- [...]” (I-1, p. 7, tradução nossa); a década de 1740 é dada, mas não o ano exato. O que consta como um dado intrigante; se por um lado o autor está reproduzindo a estratégia comum a romances do Iluminismo de pontuar sinais de autenticidade da história narrada (abreviação de nome de locais, nomes de famílias e datas; cf. Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1179), o século e a década não deixam de ser pontuados. Não casualmente, esta seria a época correspondente ao início do empreendimento de fundação do teatro nacional por Gottsched.

Nas palavras de Mattenklott (1980a, p. 280 et seq.), ainda que Gottsched houvesse fundado o teatro de Leipzig na década de 1720, o cerne de sua missão teatral teria se realizado duas décadas depois, no momento em que três resultados começam a ser vistos: **(1)** o aumento do público teatral, **(2)** a literarização do teatro e **(3)** aplicação de um tom moral de acordo com as “*großbürgerlichen politischen Überzeugungen*” de seu reformador; será dessa forma que se torna possível a ligação com os príncipes e a vida da corte necessária para que a encenação e o arrecadamento de subsídios para a fundação do teatro fossem possíveis. Na Alemanha do século XVIII, antes da fundação de casas teatrais fixas, era necessária a permissão de nobres locais para a execução de qualquer tipo de espetáculo. Cf. Rilla apud Vosskamp; Jaumann (1992, p. 1159).

O esforço de Gottsched termina sendo compartilhado por virtualmente todos os maiores nomes da literatura do Iluminismo tardio e do Classicismo de Weimar, incluindo o próprio Goethe, durante mais algumas décadas, século XIX adentro. Nesta chave, Goethe simboliza os ideais estéticos que chegam até sua geração, como lemos em uma carta a Johann Heinrich Merck, como um microcosmo dos desenvolvimentos da vida teatral alemã, mais especificamente entre 1740 e 1780. O autor revela sua intenção inicial de escrever um romance que “não venha ao encontro do teatro nem muito direta, nem muito indiretamente.” (carta de 5 de agosto de 1778; cf. WA-IV-Bd.3, p. 238, tradução nossa).

²⁸¹ Retomaremos a questão do envolvimento pessoal da personagem com o teatro, especificamente dentro da interpretação da totalidade de sua vida nos pontos 3.6.6. e 3.6.7.

3.4. “Das ganze Theaterwesen in einem Roman”: o teatro como símbolo

A mencionada representação da essência do teatro se dividirá em dois grandes momentos no romance. O primeiro na narrativa do caminho de Wilhelm ao teatro em sua infância e adolescência, que se constituiria como uma analogia mais direta — quase esquemática — ao passado teatral alemão. O segundo momento se marca a partir do momento em que Wilhelm adquire autonomia da casa paterna e estabelece contato direto com um mundo teatral bastante fiel aos relatos que temos do *Wanderbühne* da metade do século XVIII. Neste momento, motivos pessoais e a missão teatral se mesclam, parecendo fugir dessa “Darstellung des ganzen Theaterwesens”²⁸² que caracterizaria a primeira parte do romance de acordo com Goethe em sua correspondência. O motivo do desenvolvimento de habilidades dramáticas se une à sua busca existencial — neste quesito, uma análise da lógica de seu envolvimento com a arte se faz necessária aqui.

É importante considerar preliminarmente que Goethe situa o romance *antes* deste movimento de fundação de teatros locais, um evento crucial para a cultura literária e teatral nos países de língua alemã. A proposta de interpretação se inclinará sobre a noção de *Theatralische Sendung* ter sido construída como panorama representativo da vida do teatro alemão.²⁸³ O romance espelha suas várias fases com uma referência inicial quase mítica ao teatro de alta Idade Média, de temática heroica e religiosa, como uma *pré-história* do mesmo na infância de Wilhelm. É uma pré-história da qual deriva o interesse posterior de Meister com as formas contemporâneas de teatro. Todas as demais dimensões e modalidades teatrais que tocaremos em nossa análise — teatro itinerante, teatro de entretenimento, teatro de corte modelado a partir do classicismo francês, improvisação dramática, e por fim, um teatro de repertório propriamente literário — aparecerão em partes de sua juventude (até o capítulo 14 do livro I) em um nível bastante amadoresco para assumir ares de maior concretude na medida em que Wilhelm se torna adulto e passa a interagir com trupes profissionais a partir

²⁸² “Retrato panorâmico da arte teatral” (tradução nossa).

²⁸³ Não nos restringiremos a tecer relações de correspondência da vivência do poeta com o ambiente teatral de sua época, entretanto; adicionemos aqui o adendo que, assim como Werther não retratou o Sentimentalismo como movimento intelectual em seu detalhe histórico, mas através de um símbolo de sua essência, Goethe em *Wilhelm Meister theatralische Sendung* não estaria preocupado em traçar um retrato historiográfico do teatro. Este simplesmente não é o modo de o autor trabalhar em referência à própria contemporaneidade. A asserção por ele feita que reproduzimos acima é esclarecedora por si só; representa aquilo que o autor entende como “das ganze Theaterwesen”, e não uma “Theatergeschichte”.

do livro III. A dedução do *Theaterwesen* se dará após este momento da análise, quando consideraremos a imagem da improvisação e da ação tecida por Goethe, como símbolo que reduzirá o trajeto de Wilhelm pelo teatro àquilo que diz respeito à sua formação e maturidade.

3.4.1. O teatro de marionetes (livro I, capítulos 2 a 8)

A referência à tradição do teatro de marionetes é trazida pela avó de Wilhelm Meister já no primeiro capítulo do romance. Ao discutir com o filho sobre a utilidade do presente que está customizando para o neto — um jogo de marionetes —, ela menciona: “Kinder müssen Komödien haben und Puppen. Es war euch auch in eurer Jugend so, ihr habt mich um manchen Batzen²⁸⁴ gebracht, um den Doktor Faust und das Mohrenballett zu sehen [...]”²⁸⁵ (I-1, p. 8).²⁸⁶

Ainda assim, o que teremos no início do primeiro livro do romance será um uso domesticado dessa forma de teatro, dado que nos abre uma nova dimensão de significados quando pensarmos no teatro de marionetes como fundador e fomentador de uma inclinação posterior de Wilhelm por todas as formas teatrais com as quais ele entra em contato. A escolha da figura das marionetes no livro pode ser interpretada por seu forte teor representativo. Isto se dá, em um primeiro lugar, por seu valor de tradição: sua importância

²⁸⁴ “Batzen”: moeda de prata antiga.

²⁸⁵ “Crianças precisam de teatro e bonecas. Assim o foi também em vossa infância; muitas vezes vós me [pedíreis] moedas para que pudésseis assistir ao Doutor Fausto e ao balé [...]” (tradução nossa).

²⁸⁶ Desde a Antiguidade persa e grega, existem menções ao teatro de marionetes como suporte às peças encenadas em palcos. O termo *Figurentheater*, como forma derivada e “artística” do teatro de marionetes, ganha uso somente a partir do século XIX, com a peculiar apropriação feita pelo Romantismo. É neste período também que o teatro de marionetes ganha repertório voltado especificamente ao público infantil, como o conhecemos hoje. No período anterior, encenações com marionetes valeriam como atrações bastante aguardadas pelo público de feiras e mercados anuais (*Jahrmärkte*), eventos de grande importância na vida social de cidades mercantis alemãs, feitas pelas próprias trupes itinerantes cuja principal atração seria a encenação de peças teatrais propriamente ditas (cf. Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1180). Ainda nos séculos XVII e XVIII era comum que atores dominassem as técnicas de marionetes como alternativa para o espetáculo nos palcos — a apresentação de uma peça originalmente ensaiada para ser representada por atores no palco na forma de teatro de marionetes ficava como “*Schlechtwetterprogramm*”. Será nesta configuração que, durante a Renascença, a peça do Doutor Fausto, como exemplo bastante caro a Goethe, começa a ser veiculada para tornar-se por si só uma tradição a partir o século XVI. Cf. Die Organisation der Wanderbühnen. Stiftung Südtiroler Sparkasse. Disponível em: <<http://www.kasperltheater.it/Job.Asp?FILE=START&ID=3000244&FMT=DET>>. Acesso em: 12 out. 2011.

advém do fato de esta ter sido uma “Grundform des Theaters”,²⁸⁷ valendo como uma pré-história da vida teatral na história da arte alemã e na vida da própria personagem em questão.²⁸⁸

O contato de Wilhelm com a peça é caracteristicamente circundado por certa aura mística (cf. I-3, p. 11). Tudo ocorre sob a perspectiva infantil da ignorância e espanto inicial, o véu ilusório do palco decorado que esconde atrás de si o inesperado e atíça o interesse por tudo o que se revela perante seus olhos como novo. Na noite de véspera de Natal, conforme lemos no início do capítulo 2, as crianças na residência da família Meister aguardam ansiosamente na janela pelas festividades. O espetáculo maquinado pela avó de Wilhelm, Benedikt e um amigo da família, o *Konstabler-Lieutenant*, é transposto aqui na perspectiva inversa; no momento em que a peça se desenrola para as crianças, simplesmente “ein unerwartetes Schauspiel sich vor ihren Augen auftat” (I-2, p. 9), como em um passe de mágica. A descrição do pequeno cenário posto na sala que se segue transpõe a tal perspectiva infantil, sendo construída com diversos termos que jogam com a imagem do mistério e da fechamento/abertura de um evento repentino (como destacado a seguir):

Eine Tür, die aus einem Nebenzimmer herein ging, öffnete sich, allein [...]; der Eingang war durch *eine unerwartete Festlichkeit* ausgefüllt, ein grüner Teppich, der über einem Tisch herabhing, *bedeckte* fest angeschlossen den untern Teil der Öffnung, von da auf baute sich ein *Portal* in die Höhe, das mit *einem mystischen Vorhang* verschlossen war, und von da auf die Türe noch zu hoch sein mochte, *bedeckte* ein Stück dunkelgrünes Zeug und *beschloß* das Ganze.²⁸⁹ (I-2, p. 9-10; grifo nosso)

Sob a perspectiva de antecipação de algo grandioso — pelo fator único de ser novo, misterioso —, Wilhelm se torna irrequieto. O trecho seguinte é elucidativo deste momento de virada:

²⁸⁷ “Forma originária da arte teatral” (Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1180, tradução nossa).

²⁸⁸ Por outro lado, este seria o modo pelo qual o próprio Goethe entra em contato com esta arte pela primeira vez. Cf. Goethe-HA Bd. 9, p. 48-49.

²⁸⁹ “Eis que se abre uma porta, advinda de uma antecâmara, como que sozinha; a introdução se preencheu de tons de *inesperada festividade*, um tapete verde que pendia acima de uma mesa *cobria* firmemente a parte inferior da abertura. Dali para cima erigia-se um *portal*, tapado por um *véu místico*, e dali em diante uma porta que devia ser demasiadamente alta, *coberta* por um pedaço do pano verde escuro, que dava *acabamento* ao todo” (tradução e grifo nossos).

Daß die Puppen nicht selbst redeten, das hatte er sich das erstemal schon gesagt; daß sie sich nicht von selbst bewegten, darüber ließ er sich nicht vexieren²⁹⁰; aber warum das alles doch so hübsch war und es doch so aussah, als wenn sie selbst redeten und sich bewegten, [...] war ihm ein Rätsel, das ihn um desto mehr beunruhigte, je mehr er wünschte, zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein [...] ²⁹¹ (I-4, p. 12; grifo nosso)

A ilusão dramática propiciada pela boa execução do teatro é o primeiro aspecto que fascina o jovem protagonista. Seu encontro com ele posteriormente suscitará em si uma complexa elucubração filosófica acerca do estatuto da realidade e da representação. Mencionamos o nível de expectativa criado na noite de sua primeira peça (capítulo 2), e de forma bastante significativa o narrador inicia o capítulo 3 com a contraposição criada na mente da criança com a cena do espetáculo. “Den andern Tag war eben alles wieder verschwunden, der mystische Schleier war aufgehoben”²⁹², e a constatação do fato torna Wilhelm igualmente irrequieto; ele vaga de um lado para o outro “als wenn er eine verlorne Liebe suchte, als wenn er’s fast unmöglich glaubte, daß da nur zwei Türpfosten sein sollten, wo gestern so viel Zauberei gewesen war”²⁹³ (I-3, p. 11). O encantamento que o acomete por meio da apresentação é marca de seu modo inicial de compreender o teatro; ele doa aos instrumentos teatrais e ao livreto encontrado na despensa uma certa aura sacralizada, e todo esforço dedicado é absoluto e não relativizável.²⁹⁴

Vemos também, em decorrência disso, que em suas tentativas de apresentação por todo o livro primeiro, Wilhelm buscará reproduzir em seu público, com diferentes graus de sucesso, o efeito do encantamento. Em uma importante cena do capítulo 7, Wilhelm é auxiliado pelo *Artillerie-Lieutenant* na execução de sua primeira peça. No decorrer da

²⁹⁰ Forma latinizada arcaica do que, em alemão corrente, expressa-se por “*irreführen*”; cf. Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1181.

²⁹¹ “Ele reconheceu de imediato que as bonecas não podiam falar por si só. Igualmente, ele não deixou se enganar que elas pudessem mover-se por si só. Apesar disso, o motivo de aquilo tudo ser tão belo e aparentar se mover e falar por suas próprias forças, este sim era o *enigma que, quanto mais o inquietava, mais lhe atiçava o desejo de estar dentre os encantados e os encantadores.*” (tradução e grifo nossos).

²⁹² “No outro dia tudo aquilo se desvaneceu; o véu místico fora suspenso” (tradução nossa).

²⁹³ “Como se procurasse por um amor perdido, como se mal pudesse crer que o local onde se via então meras ombreiras de porta, ontem estivera repleto de tamanha magia” (tradução nossa).

²⁹⁴ Podemos mencionar outros trechos neste tocante: a despensa, onde a mãe guarda a caixa de marionetes que Wilhelm encontrará quase por acaso no capítulo 5, é descrita como “santuário” (*Heiligtum*; I-5, p. 13); no capítulo 9, é mostrado como ele se ofende ao ver que uma de suas apresentações é “invadida” por um Hanswurst que toma a atenção para si e macula, assim, a seriedade da peça planejada por Wilhelm (I-9, p. 22). No capítulo 10, o narrador menciona a “Unparteilichkeit” de Wilhelm quando as crianças começam a misturar rixas individuais à execução dos ensaios, contexto em que “*seine [Wilhelms] Liebe zum Theater blieb ganz rein*” (I-10, p. 25).

apresentação, deixa sua marionete de Jonatas cair, põe a mão para fora da caixa e a pega de volta. As três consequências do ocorrido são claramente intercaladas como causa e efeito:

Wilhelm in dem Feuer der Aktion [ließ] seinen Jonathan fallen und er [war] genötigt, mit der Hand hinunter zu greifen und ihn zu holen, (1) das denn die Illusion sehr unterbrach, (2) ein großes Gelächter verursachte und (3) ihn unsäglich kränkte²⁹⁵ (I-7, p. 17; marcações nossas).

O riso da plateia não fugiria propriamente de sua intenção de agradá-la; pelo contrário, o narrador nos conta sobre o sucesso da peça em decorrência do episódio cômico em si. Na continuação do capítulo, apesar da censura tacanha de seu pai, é narrado como o próprio Wilhelm está certo de seu sucesso: “[er] ward in dem Gedanken selig, daß er außer dem Unglück trefflich gespielt habe [...]”²⁹⁶ (idem). Um detalhe sintático da frase mencionada sobre a cena do acidente é crucial para entendermos a verdadeira preocupação de Wilhelm no momento: as orações subordinadas (2) e (3) são duas consequências do fato de que “das [...] die Illusion sehr unterbrach” (1). O fato de Meister se chatear (3) advém de seu fracasso de manter a ilusão dramática, e não do riso do público (2).

A primeira peça da vida de Wilhelm tem um resultado enfeitiçador sobre ele, e é este tipo de valor que procura reproduzir em suas tentativas posteriores com as marionetes: o da poesia como ilusão reflexiva da realidade. O conflito de Wilhelm de querer ser tanto aquele que conjura este jogo de perspectivas (*Zauberer*), quanto quem voluntariamente se entrega à ilusão teatral (*Bezauberten*), assinala o modelo constante de sua trajetória pelo romance. Esta é a marca de sua busca por autonomia e autoconsciência, e tal ponderação se desenvolve na abertura de escopo para além das limitações impostas pela situação existencial presente. Este é um modelo de experiência que, no decorrer do romance, assumirá uma formulação de fundo existencial: Wilhelm empreende uma busca por uma função que simultaneamente o transfigure e também transforme aqueles que o rodeiam.

A busca por um refinamento de seu órgão expressivo, como veremos, é uma constante por todo seu desenvolvimento dentro da cena teatral. Um aspecto marcante na passagem de Wilhelm pelo livro primeiro é a analogia de sua articulação através de novas formas e

²⁹⁵ “Wilhelm, no calor do momento, deixou seu Jonatas cair e se viu na necessidade de ter de abaixar sua mão para apanhá-lo. A manobra, por sacrificar significativamente a ilusão dramática da peça, ocasionou a gargalhada de toda a plateia e o aborreceu indizivelmente.” (tradução nossa).

²⁹⁶ “O pensamento de que ele havia atuado com êxito, apesar do infeliz incidente, o salvou.” (tradução nossa).

modalidades de dramaturgia com seu vínculo de interesse sobre aquilo que lhe é exterior. Isto é, o que anteriormente se apresentara a seus olhos como algo espontâneo e misterioso, passa a ser visto para além do ponto de vista do espectador: “Hatte Wilhelm das erstemal die Freude der Überraschung und des Staunens, so hatte er zum zweiten die Wollust des Aufmerkens und Forschens.”²⁹⁷ (I-4, p. 12). Em grande medida, esta parcela existencial da relação de Wilhelm com o teatro é o cerne do romance que, em seu desenvolvimento, cada vez mais apresentará relação com aquilo que fora o embate central no *Werther*: o choque entre sujeito e exterioridade, o problema da mediação e, por fim, da experiência, como retomaremos a seguir.

Diversas antecipações presentes no texto apontam para esta dimensão existencial da experiência teatral do jovem Meister. O fascínio pela história de Davi e Golias, a primeira peça com a qual tem contato (cf. II-2, p. 10), está intrinsecamente relacionado a esse motivo, aqui ainda incipiente. O que permanece na mente de Wilhelm, o narrador conta, é como um mero pastor como Davi consegue se tornar chefe de exército e posteriormente rei. Vosskamp e Jaumann (1992, p. 1169) expressarão este mundo idealizado que se abre pela criança como um *Gegenwelt*²⁹⁸ que ganhará forma e corpo conforme Wilhelm cresce. A carreira no teatro, juntamente com a conquista da intimidade de pessoas já envolvidas neste meio, valerá para Meister como uma conquista da liberdade individual, uma vitória do livre arbítrio sobre a predeterminação de seu meio. Este representa um primeiro momento no que poderíamos chamar de “desenvolvimento” da personagem, no sentido de um desentrelaçamento de sua subjetividade daquilo que a delimita e lhe proporciona identidade contra sua volição.

A ocasião do acidente com a marionete levará o jovem Meister, neste primeiro momento de sua experiência teatral, a um profundo descontentamento quando se depara com certo sucesso de sua empreitada teatral, mas ele fracassara em criar a ilusão poética que tanto o fascina, provendo meramente *entretenimento* para seu público. A emancipação de Wilhelm do teatro de marionetes pode ser lida na chave da busca de um maior autocontrole da representação, um controle ligado ao corpo que atua diretamente sua própria expressão, ao invés de simplesmente controlar a fantasmagoria por ele mediada — na condição de *Puppenspieler*. A história de como tal motivação se constrói para Wilhelm Meister atinge um

---

²⁹⁷ “Se Wilhelm fora contagiado, em um primeiro momento, pela alegria proveniente da surpresa e do espanto, tal sentimento passou a dar lugar, em um segundo momento, aos prazeres resultantes do reparo e da investigação.” (tradução nossa).

²⁹⁸ Ou seja, um mundo contraposto, uma face alternativa do mundo ordinário.

segundo estágio em seu envolvimento com o teatro amador, nos capítulos 9 a 13 do livro primeiro.

3.4.2. *O teatro amador (Livro I, capítulos 9 a 13)*

As marionetes são deixadas de lado conforme Wilhelm passa a adquirir maior controle sobre as bonecas e começa, como uma criança que enjoa de seus brinquedos, a notar as restrições deste tipo de teatro. No capítulo 8, lemos como Wilhelm encontra entre os livros de seu pai óperas alemãs ao estilo italiano (I-8, p. 18), além dos volumes de “die Teutsche Schaubühne”, uma importante coletânea editada e parcialmente traduzida por J. F. Gottsched (primeira versão em 1731, segunda edição em 1740), em que Wilhelm estabeleceria contato, pela primeira vez, com peças construídas no modelo do classicismo francês. A manobra de emancipação das restrições próprias das marionetes é claramente descrita: por meio do contato com tais livros, o narrador conta, Wilhelm “sich sehr vertiefte und jedesmal gleich vorne die Personen überrechnete und das Stück aufführte.”²⁹⁹ (I-8, p. 18).

O capítulo 9, ao construir uma ponte para a adolescência do protagonista, ressalta seu crescente interesse por peças de cavalaria e uma forma bastante peculiar de leitura das mesmas. Na ocasião, uma dinâmica de leitura apaixonada — sugestivamente análoga aos modos de experiência estética feitas por Werther de Homero e Ossian — se mostra claramente presente (cf. I-9, p. 20). Do que definimos como uma primeira fase do envolvimento com o teatro — movido pelo espanto, pelo jogo de ilusões —, o avanço adentro a juventude ocasiona a Wilhelm um novo relacionamento com sua própria imaginação. Como o trecho abaixo explicita, transformar a paixão suscitada pela aventura em representação dramática se torna um impulso espontâneo no jovem diretor:

---

²⁹⁹ “[nelas] aprofundou-se significativamente, e a todo momento avaliava as pessoas [que pudessem atuar em sua companhia] prontamente e encenava a peça” (tradução nossa).

[...] es bemächtigte sich die Geschichte so seiner Einbildungskraft, daß sich ihm, was er von dem Gedichte gelesen hatte, dunkel zu einem Ganzen in der Seele bildete, ihn hinriß und er, *ohne zu wissen wie, ernstlich dran dachte es vorzustellen*³⁰⁰ (I-9, p. 20; grifo nosso).

Dois dados no trecho grifado são essenciais: (1) Wilhelm, como apontamos, toma a representação de seu entusiasmo pela arte como algo que ele considera seriamente concretizar, ainda que (2) não saiba como fazê-lo. Do abandono das marionetes, somos transportados a uma nova modalidade de experiência com a arte — o teatro se torna cada vez mais uma forma de *autoexperiência*, de teste e desenvolvimento de suas faculdades expressivas. A consequência da alteração de seu envolvimento com a arte traz reflexos diretos: perde-se o interesse de meramente reproduzir peças para si mesmo e surge uma necessidade de interagir com um público julgador. A partir daí, Wilhelm cede cada vez mais à ambição de criar seu próprio grupo de teatro amador. Ainda que Wilhelm, como o trecho traz, não saiba *como* concretizar suas pretensões artísticas, buscará um acesso a elas por meios *intuitivos*.³⁰¹

Essa é uma questão de suma importância em *Theatralische Sendung* conforme Wilhelm aumenta o escopo de sua experiência dentro do teatro profissional. As primeiras dificuldades do protagonista Wilhelm, no papel de diretor do protótipo de companhia teatral visto no capítulo 9, espelham as questões refletivas da prática teatral do século XVIII: a relação e efeito sobre o público, a contradição dos interesses da plateia (um interesse por entretenimento) e do diretor e atores com o teatro (artístico, edificante), além do problema de como esses interesses artísticos poderiam ser veiculados da forma devida na peça. Antes que esse cenário de equivalências seja propriamente montado no livro, deparamo-nos com uma forma bastante livre de dramaturgia, a de Wilhelm, que constrói sua apresentação “aus einem geheimen Instinkt und alter Anhänglichkeit”³⁰² (I-9, p. 19). É narrado como ele monta um

³⁰⁰ “A história se apoderou de sua imaginação de tal forma que aquilo que lera sobre ela acumulou-se ao total de sua alma, arrebatou-o, e ele, sem saber de fato como, pensou seriamente em representá-la [encená-la]” (tradução e grifo nossos).

³⁰¹ A marca do modo amadoresco e “intuitivo” ganhará um importante papel na carreira teatral de Wilhelm, introduzindo no livro uma discussão que, aponta Jocelyn Holland (2008), diz respeito a um tópico central na reforma teatral do século XVIII; a saber, a questão da improvisação. Muito do que Wilhelm refletirá acerca do papel do improviso no teatro — seja por experiência prática com o improviso em suas peças, seja em suas discussões com Mariane e Madame de Retti sobre o assunto — definirá de forma incisiva as diversas guinadas de sua carreira. Neste aspecto, mais uma vez, determinadas figuras pelo roteiro de *Theatralische Sendung* representarão, ou ao menos espelharão, opiniões bastante pontuais de dramaturgos do século XVIII.

³⁰² “De um instinto oculto e antiga devoção” (tradução nossa).

palco por conta própria e vira uma espécie de diretor de teatro — ou melhor dito, um *Prinzipal* (p. 21).³⁰³ Consideremos alguma reserva em nossa tradução inicial do termo *Prinzipal* como “diretor de teatro”, na medida em que a função do *Prinzipal* no século XVIII diverge em inúmeros aspectos da função do *Theaterleiter* e do *Direktor* moderno.³⁰⁴

Jäger (1980) descreve como o *Prinzipal* teria sido, em muitos casos das trupes da época de Goethe, o único a conhecer o texto da peça em sua totalidade. Em um contexto de fraca possibilidade de administração e profissionalização das trupes teatrais, além da rara presença de um diretor que cuidasse de ensaios das trupes, a improvisação assumiria um papel crucial na execução do espetáculo. A necessidade pelo ato de improvisação do papel teatral leva a uma setorização e semiespecialização dos atores em papéis parcialmente padronizados:

Verschlimmernd wirken die für das Wander- und Prinzipaltheater typischen ‚Rollenfächer‘, auf welche die Akteure sich früh spezialisieren. Da gibt es neben andern die zärtliche Mutter, die naive Liebhaberin, den komischen Alten, den zärtlichen Vater, den Stutzer und den jugendlichen Liebhaber [...] (Jäger, 1980, p. 265)

É, portanto, justo dizer, parafraseando Holland (2008, p. 19), que a carreira inicial de Wilhelm Meister estaria profundamente moldada por um ato de improvisação *involuntária*, advinda de sua falta de habilidade. Por trás dela vê-se, contudo, a intenção implícita de Wilhelm de adquirir maior controle sobre sua expressão poética. De forma bastante significativa para a continuação deste momento de sua carreira, o ato de improvisação de um papel não se dará apenas no palco e dentro dos limites do drama. A própria atuação de Wilhelm como *Prinzipal* da trupe depende de uma espontaneidade, e ele se esforça, em vão, desencorajar seus atores a se dedicarem às peças, como o episódio do Hanswurst (capítulo 9, descrito em seguida) nos mostra.

³⁰³ A narrativa do capítulo 9 relata o cuidado do protagonista com o guarda-roupa de sua companhia, da aquisição de um local para suas apresentações e a distribuição de papéis na peça. Sobretudo nos dois últimos aspectos observamos a falta de habilidade deste *Prinzipal* para com seu cargo: Wilhelm consegue cômodos provisórios para que a trupe se instale, mas ela é logo expulsa pela proprietária do local; e de forma mais contundente, “no calor da descoberta, Wilhelm, pelo fato estar completamente envolvido com seu objeto, termina por esquecer aquilo que todos já deveriam saber: o que e quando dizer [suas falas]” (I-9, p. 21, tradução nossa). Ou seja, Wilhelm fracassa em exercer as funções dramáticas mais cruciais pelas quais um *Prinzipal* deve prezar.

³⁰⁴ Cf. Jäger, 1980, p. 265.

³⁰⁵ “A exigência que atores se especializassem prontamente em ‘papéis padronizados’ se torna cada vez mais presente no teatro itinerante, assim como no teatro dirigido por um *Prinzipal*. Dentre estes papéis se encontra o da mãe carinhosa, da amante inocente, do velho cômico, do pai afetuoso, do dândi e do jovem apaixonado [...]” (tradução nossa).

No episódio em questão, o grupo planeja a encenação de uma adaptação de *Gerusalemme liberata* que, como vemos no final do livro 9, termina por fracassar parcialmente, de forma semelhante à última performance do teatro de marionetes narrada no livro I. Ambos os fracassos coincidem inclusive no detalhe de que a performance, no que diz respeito à sua incidência sobre o público, é apenas parcialmente infeliz. Wilhelm, no papel de Tancredo, se põe a declamar um monólogo à risca do texto original. O monólogo em primeira pessoa, contudo, é tão enfadonho que o ator se confunde, desastrosamente trocando na declamação a perspectiva de primeira pessoa pela terceira. O fato provoca o riso do público e leva Wilhelm a interromper esta peça mal ensaiada para uma que ele já conhecia bem, *Davi e Golias* (uma versão improvisada da peça da infância vista em ponto anterior deste trabalho). Após o primeiro desastre, o público senta-se e aguarda por novos motivos para risadas. Menciona-se que tanto os jovens na plateia quanto os atores em si já estavam acostumados com o roteiro da peça que marcara a infância de Wilhelm, e alguns teriam até mesmo participado de alguma de suas várias encenações no teatro de marionetes — e eis que surge, para compensar eventuais falhas e quebra da expectativa ocasionadas pela nova apresentação, um menino fantasiado de Hanswurst, salvando o espetáculo do completo malogro. Mais uma vez o jocoso salva a peça e frustra seu diretor por ser “contrário à seriedade da peça” (I-9, p. 22, tradução nossa). Em outras palavras, sua expectativa como idealizador da peça é substituída (e de certa forma “consertada”) por aquilo que resta a um contexto de fracas possibilidades de administração e controle: ao improviso e, mais significantemente, em sua dimensão do sarro e da sátira.

O grande fracasso de Wilhelm reside no caráter de sua improvisação. O improviso empregado pelo jovem é imprevisto, visa consertar uma falha, resultando infrutífero; ele meramente advém da falta de experiência e preparo. O malogro do que é, até então, uma segunda tentativa malsucedida de apresentação na carreira de Wilhelm, trará consequências para suas decisões posteriores no papel de *Prinzipal*. Wilhelm se ofende da mesma forma que se ofendera no episódio em que derruba a marionete de Jonathas em sua infância (I-7, p. 17); o narrador recorre ao mesmo termo que empregara ao narrar este primeiro episódio, dizendo como Wilhelm “sich kränkte”. Diferentemente, “Wilhelm sich kränkte” agora não pela quebra da ilusão teatral que ele tanto prezara, mas por uma questão de organização, do fracasso na tentativa de controlar os efeitos causados na plateia. No momento em que o Hanswurst entra em cena e provoca euforia no jovem público, lemos: “das sah Wilhelm sehr ungern, als dem

Ernste des Stücks zuwider, *mußte es aber diesmal zugeben*”³⁰⁶ (p. 22; grifo nosso). *O Prinzpal cede à resposta do público*; uma afirmação nada casual se pensarmos em como o evento problematiza a relação do protagonista com o teatro.

A paródia automática do que quer que a trupe tentasse encenar e a presença do Hanswurst, este “protótipo do bufão no drama”, remonta às origens do envolvimento do próprio Goethe com o teatro.³⁰⁷ Ainda em meados da década de 1770 Goethe e seus comparsas do *Sturm und Drang* debatiam questões iniciadas no ano de 1737, sacramentado na história da dramaturgia alemã como o ano em que a *Prinzipalin* Neuberin, em conjunto com o teórico Johann Christoph Gottsched, banem o Hanswurst do teatro de Leipzig. Ambos estariam respondendo a um problema técnico e social do drama então, encarando o crescimento do público espectador e buscando confinar o caos próprio da produção dramática do teatro nacional em paradigmas racionalistas, de forma a oferecer uma via dupla de ressalte da função social do drama e sua subordinação a parâmetros da cultura aristocrática.³⁰⁸ Assim como aquilo que Wilhelm tenta alcançar em seu empreendimento fracassado com o episódio relatado, “ordem” também teria sido uma palavra-chave na reforma teatral de Gottsched.³⁰⁹

O banimento do Hanswurst, assumido pelo teórico como produto de uma “imaginatividade desordenada”,³¹⁰ teria sido argumentado de acordo com tal princípio. A escandalosa contradição de Gottsched, conforme apontada por Lessing e teóricos posteriores, se resume no tom normativo e artificial que esse banimento envolve. Para Lessing, a questão

³⁰⁶ “Wilhelm viu com grande desprazer como isso se punha contra a seriedade da peça, mas ainda assim, ao menos desta vez, *teve que aquiescer ao fato*” (tradução e grifo nossos).

³⁰⁷ Cf. Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1183. Goethe escreveu em 1775 uma farsa fragmentária com o Hanswurst como personagem principal, “*Hanswursts Hochzeit*” (cf. Goethe-FA 1 4, p. 575-588).

³⁰⁸ Mattenklott, 1980a, p. 281.

³⁰⁹ A ideia central de sua reforma parte do princípio classicista francês “rien n’est beau que le vrai” (nada é belo senão o verdadeiro /racional) proposto por Nicolas Boileau-Despréaux e que implica a beleza como correlata à razão, suscetível a ser criada e julgada a partir de regras pontuais (cf. Boileau, 1966, p. 133-147, aqui p. 134). Quando Gottsched sugere a fundação de uma “arte da poesia e ficção racional” (Gottsched, 1733/34, p. 224, tradução nossa), ele estaria defendendo o interesse em uma maior naturalidade poética no teatro, a consistência lógica contra o absurdo jocoso característico do teatro itinerante e do maneirismo barroco. Se colocarmos esses tópicos em sua relação efetiva com o público, podemos resumir o interesse de Gottsched como a geração de um maior controle e veiculação de conteúdos racionais contra a mera veiculação de efeitos no público dramático.

³¹⁰ Mattenklott (1980a, p. 279) descreve como o fato de personagens derivados da *commedia dell’arte* italiana (tipos como Hanswurst e Staberl, assim como figuras mascaradas como o Arlechino, o Pantalón, a Brighella, a Pulcinella, o Pierrô), favoreceriam o uso da modalidade de improvisação dentro da peça. Dentro do projeto de literarização e “revalorização artística” do teatro empreendido por Johann Gottsched e Caroline Neuber, o uso de marionetes e tipos tradicionais, junto com o improviso, perde proeminência para o espetáculo ensaiado, medido, com falas decoradas e propriamente fiéis ao texto dramático.

em jogo para a cultura teatral daquele tempo não seria a de recriar a tradição teatral via imposição de princípios formais, mas de encontrar formas de educar o público independentemente de sua busca por entretenimento e sátira.³¹¹ De qualquer forma, a iniciativa de Gottsched e Neuberin, em uma perspectiva histórica, gera uma frutífera discussão que unirá e motivará posicionamentos críticos dos principais dramaturgos da época. Da reforma do teatro em Leipzig seguirão diversas outras também, suscitando reivindicações e estabelecendo alvos semelhantes àqueles estabelecidos por Gottsched.³¹²

(1) *a literarização do teatro* e afixação das falas no repertório da trupe, algo que geraria a garantia dos direitos autorais (*Urheberrechte*) dos responsáveis pelo texto dramático, o estabelecimento de uma crítica teatral e consequente fortalecimento da capacidade crítica dos espectadores. Para tal, Gottsched interferiu com um determinado paradigma de regras de gêneros e unidades dramáticas, baseadas em grande medida no teatro clássico francês.

(2) *o esclarecimento do papel do teatro na sociedade*, através do reconhecimento e desmarginalização do ofício do ator, ressaltando a função de utilidade moral e edificante do teatro no seio da sociedade. Isso permitiria a maior erudição e criação de academias para atores e diretores.³¹³ Na proposta de Gottsched, a mediação direta de preceitos morais seria o fim máximo do projeto. Em termos práticos, este objetivo consistiria em ordenar a forma de exposição da peça e livrá-la de ornamentos e incoerências de forma a gerar uma transmissão sem empecilhos de uma máxima moral, semelhante à da fábula e dentro das prerrogativas do discurso iluminista oficial das academias.

(3) *fundação da instituição do Teatro Nacional* — isto é, o conceito central da missão teatral de Wilhelm Meister que preencherá a imaginação do protagonista a partir do final do livro I do romance. A ideia parte da subvenção do teatro ao controle e subsídio estatais, o desenvolvimento do teatro em uma instituição cultural ligada aos interesses da unificação do povo e expressão da identidade alemã.

³¹¹ Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1183.

³¹² O panorama acerca de Gottsched a seguir se baseará sobretudo no ensaio de Albert Meier “Gottsched und die Tragödie in der deutschen Frühaufklärung”. In: *Osloer und Kieler Studien zur germanistischen Literatur- und Sprachwissenschaft*. Herausgegeben von John Ole Askedal. Oslo, 1999, p. 61-70.

³¹³ Algo já concretizado anteriormente por Ekhof em Schwerin no ano de 1753; ver Jäger, 1980, p. 268.

Da mesma maneira que os reformadores do teatro alemão no início do século, a problemática enfrentada pelo jovem diretor Wilhelm Meister neste momento da narrativa reflete um problema mais profundo, de ordem técnica e cultural. Wilhelm tem de questionar seu próprio preparo como diretor, as limitações de seus atores e as expectativas de seu público para que seu projeto tenha continuidade. Como um todo, a narrativa de sua missão teatral se construirá sob a luz da problemática de balancear a dimensão *técnica* (a dimensão do texto, da veiculação de determinados conteúdos na peça) com a *espontaneidade* (relação empática entre atores e público) necessária à encenação.

Para efeitos do sucesso da trupe, o incidente acima narrado, curiosamente, termina sem maiores consequências. A impressão cômica provocada pelo Hanswurst de certa forma beneficia Wilhelm e sua trupe. Ao invés de ser descartado pelo público, o jovem passa a ser reconhecido como ator em seu meio, atraindo a atenção de garotas da vizinhança. A construção de sua *persona* como artista (ainda que um diletante) lhe trazem benefícios imediatos da fama:

[...] das Theater tingiert den Schauspieler mit einem gewissen Glanz, der auch sogar im gemeinen Leben nicht ganz von ihnen wegschwindet. Ihre Imagination [e.g. die Imagination der Mädchen] suchte immer das schöne Bild, das ihnen vorschwebte, [...] *bis sie endlich alles zu finden glaubten oder wohl gar den frischen wahren Burschen dem geschminkten erlogenen Prinzen in der Ferne vorzogen.*³¹⁴ (I-12, p. 26; grifo nosso).

Há na passagem um belíssimo jogo entre aparência e realidade que, por fim, constitui um importante *Leitmotiv* do romance.³¹⁵ O mesmo jogo de ilusão e realidade que constituirá o fascínio da infância do protagonista pelas marionetes se repete em suas espectadoras: algumas frequentam o teatro em busca de uma bela imagem (i.e., imagem idealizada) do jovem ator, outras terminam por dissipar a ilusão dramática e se afiliar ao Wilhelm real. Semelhantemente, Wilhelm por vezes goza da almejada imagem de artista profissional sem de fato sê-lo — sua própria versão da “bela imagem” criada pela ilusão do momento —, e por

³¹⁴ “O teatro cobre os atores com certo brilho, brilho este que não desvanece por completo mesmo em suas vidas diárias. A imaginação delas [das moças] procurava sempre a bela imagem que lhes conformasse, [...] *até que finalmente acreditavam haver encontrado tudo* [o que desejavam], *ou preferido o bom e verdadeiro jovem ao príncipe maquiado* [que até então contemplavam] *de longe.*” (tradução e grifo nossos).

³¹⁵ Como afirma Bahr (1982, p. 6), “A essência do romance moderno consiste na oscilação entre realidade e imaginação. Também em ‘Wilhelm Meister’ podemos identificar esta oscilação. O jovem Wilhelm Meister tem certa ideia do teatro, de que não possui qualquer ligação com a realidade da vida teatral [...] Wilhelm toma o teatro como a realidade da vida. Confunde aparência e efetividade, arte e vida.” (tradução nossa). O desenvolvimento deste *Leitmotiv* em outros âmbitos do romance voltará a ser tratado posteriormente.

um instante a reputação favorável de artista representa uma distração de seus interesses iniciais com a arte, como vemos nos trechos seguintes. O motivo da vaidade é igualmente reforçado com o uso do teatro para objetivos pessoais, na medida em que Wilhelm passa a utilizar sua ocupação como refúgio (“*Heilort*”), um modo de fugir das exigências e expectativas do pai por seu ingresso na carreira mercantil.

Lemos no capítulo 13, um divisor de águas dentro do romance, como Wilhelm volta para sua posição de espectador do teatro, desta vez o teatro profissional que veio à sua cidade, por meio do qual ele trava relações com uma jovem mas experiente atriz, Madame B. (Mariane). Suas atenções se voltam à relação amorosa obsessiva com a garota, e o teatro se torna um ideal abstrato. Vemos no final do livro I Wilhelm alimentando o sonho vão de fugir com Mariane para “H*” (evidentemente Hamburgo, centro das reformas teatrais da época) e se estabelecer como ator profissional na companhia teatral de um antigo conhecido. Este passo de desenvolvimento é inútil no que toca a questão do desenvolvimento de Wilhelm: faltam inúmeros aspectos para que ele se torne um ator de talento, apesar de seu vivo entusiasmo pela arte. O motivo da ilusão, fruto de seu misto de atração e perplexidade pela arte teatral, se mistura com a relação de Wilhelm consigo mesmo — com seu ímpeto por autodefinir-se, enfim.

A grande quebra do capítulo 14 nos traz a notícia paradoxal de que a ação do romance começará de fato apenas a partir de então. Lemos:

Bisher waren seine kleine Geschichtchen wie Präludien zu einem großen Musikstücke gewesen, wo man in mannigfaltigen Harmonien aus einem Tone in den andern übergeht, ohne eine bestimmte Melodie vorzutragen und ohne einen andern Zweck zu haben, als das Ohr zu mehr Empfänglichkeit für das Folgende vorzubereiten und den Zuhörer unvermerkt an die Pforte zu führen, wo sich ihm die ganze Herrlichkeit auf einmal offenbaren soll.³¹⁶ (I-14, p. 29)

A questão em aberto no trecho é: *O que exatamente tudo aquilo que foi narrado até o momento renunciaria?* A troca de enfoque que mencionamos da simbolização do “*ganzen Theaterwesen*”, proposta por este capítulo da pesquisa, parece ser contradita pela descrição de uma história de amor. Entretanto, veremos como a lógica de envolvimento de Wilhelm com a

---

³¹⁶ “Até então as historietas [aqui narradas] se desdobraram como prelúdios de uma grande peça musical, onde multivariadas harmonias dissipam-se de um tom para o outro, sem que determinada melodia tome corpo e que, por sua vez, não serve a qualquer outro objetivo senão o de tornar o ouvido mais suscetível àquilo que se segue, guiando o ouvinte ao portão em que toda magnificência da peça lhe será revelada de uma só vez.” (tradução nossa).

atriz refletirá em seu modo de lidar com o teatro. Ela, afinal, o vincula pela primeira vez ao teatro itinerante profissional, o distancia do ambiente burguês ao qual ele esteve preso até então e o leva, anos após o final do relacionamento, a por em jogo até mesmo o caráter de sua paixão pelo teatro: “War es denn bloß Liebe zu Marianen, die mich ans Theater fesselte? Oder war es die Liebe der Kunst, die mich an sie fester knüpfte?”³¹⁷ (VI, 14, p. 304).

Por este motivo, trataremos Mariane como um ponto dentro da descrição do *Theaterwesen* proposta por Goethe. Ele afeta de forma decisiva o autoconhecimento e as resoluções do protagonista a favor de uma carreira no mundo artístico nos livros subsequentes.

3.4.3. *Madame B., ou o amor como conjuntura dramática (Livro I, capítulos 14 a 23)*

A atuação de Mariane em *Theatralische Sendung* se realiza de modo bastante peculiar. Ao contrário da parcela feminina de outros grandes casais da obra de Goethe — Gretchen e Fausto, Lotte e Werther, Ottilie e Eduard —, Mariane é uma mulher mundana e experiente.³¹⁸ Desde o primeiro encontro com Meister, Mariane parece se aproveitar do poder de atração que exerce sobre o jovem deslumbrado. Quando ela própria começa a se afeiçoar por seu ingênuo amante, porém, o poder de sedução se reverte em culpa, e o narrador passa a dedicar o final do livro I quase que exclusivamente à exploração dos conflitos internos da jovem atriz. Este é o momento na narrativa em que sabemos muito mais do destino de Wilhelm que ele

³¹⁷ "Haveria sido meramente o amor por Mariane aquilo que me agrilhoara ao teatro? Ou o amor pela arte que me prendera a ela?" (tradução nossa).

³¹⁸ Aqui, também, Wilhelm parece ter menos controle sobre sua situação amorosa do que parece ter em *Lehrjahre*. No romance de 1796, Mariane é apresentada como uma simples e marginalizada atriz, cujo mau caráter é relativizado até o fim e a traição nunca é confirmada. Mariane preenche a posição de mulher idealizada e de certa forma comodificada (cf. Helfer, 2002, p. 231-2 e 250), que termina por não condizer com a necessidade de segurança pessoal de seu jovem amante; ela é o início de uma complexa teia de tensões amorosas de Wilhelm por mulheres representantes de diversas personalidades e posturas: Philine, Aurelie, Therese e por fim Natalie, com quem ele acaba se casando. Em *Theatralische Sendung*, porém, o mesmo não ocorre. A história de Mariane é uma breve passagem na vida do protagonista e, ainda que se transforme em uma espécie de trauma (ela será mencionada até o último capítulo do romance), a atriz em si sai de cena ainda no livro I. A problemática de sua gravidez por Wilhelm permanece inconclusa, e somos levados a crer que ela, seguindo o conselho de sua criada, segue sua vida com o comerciante local Norman (I-20, p. 46 – no *Lehrjahre*, “Norberg”), com quem tem um relacionamento amoroso mais antigo.

próprio, um Wilhelm que até o livro II permanecerá apagado, exclusivamente focado em suas aspirações teatrais.

Em *Theatralische Sendung*, Mariane aparece como uma mulher jovem e experiente, representante de um mundo oposto ao ambiente domesticado e seguro do filho do rico comerciante Benedikt Meister. Em relação à estrutura do romance, ela é actante de um conflito maior da escolha de Wilhelm pela vida burguesa ou pela fuga para o mundo do teatro, da espécie de *bohème* que ele vive a partir do livro III, palco no qual exerce sua liberdade e autonomia. Desta forma, a relação de Mariane no romance em questão segue em muitos aspectos o jogo constante de ilusão idealizadora (*Täuschung*) contra a pungente desilusão (*Ent-täuschung*) que, por sua vez, caracterizará também o vínculo do protagonista com o teatro.³¹⁹

Mariane é, ela própria, munida de um certo ceticismo em relação ao mundo do teatro e um pretenso potencial educador da arte. O que o narrador nos apresenta como um traço de dissimulação próprio da conduta da atriz é justificado, paulatinamente, como consequência direta de sua experiência no mundo hostil do *Wanderbühne*:

Denn auf dem Theater und in der großen Welt gewöhnt man sich, die Augen bedeutungsvoll auf Gegenstände zu richten, von denen man oft gar keine Notiz nimmt, und einer Frau besonders, die aus der Erfahrung hat, daß ihre Augen mannigfaltig wirken, aufreizen, lebendig machen, wird's mechanisch, mit den Leuten Katzenmäusches zu spielen, ohne sie zu bemerken³²⁰ (I-14, p. 30; grifo nosso).

A dissimulação da atriz é fruto de um ambiente no qual tudo se torna uma questão de jogo e manipulação; este tipo de tensão define o ambiente em que a atriz profissional trava conhecimento com o jovem entusiasta. O jogo social que perfaz sua vida é retratado no capítulo 15, episódio no qual Wilhelm trava conhecimento com dois atores em uma hospedaria. Logo após trocarem algumas palavras, salta-lhes aos olhos o conhecimento de um mero amador como Wilhelm da arte dramática; na companhia deles estaria a tal Madame B., alvo antigo da admiração do jovem Meister.

³¹⁹ Segundo Vosskamp (2004, p. 107), "o sonho do teatro está ligado ao sonho do amor" (tradução nossa).

³²⁰ "Pois no contexto do teatro e do grande mundo ganhamos o hábito de nos focarmos em certas coisas das quais frequentemente não se dá nota, e sobretudo para uma mulher, que por força da própria experiência teve de fazer seus vívidos olhos excitar e operar sobre o público de diversos modos, torna-se mecânico brincar de gato e rato com as pessoas, sem que ela ao menos se dê conta disso" (tradução e grifo nossos).

Desde sua apresentação, Madame B. é repleta de ambiguidades peculiarmente atrativas para o protagonista, seja em sua identidade ou em suas palavras em si.³²¹ Em uma ocasião, o grupo entra em uma discussão acerca de dois temas: o teatro de corte e a questão da posição marginal do ofício do ator na sociedade, e a necessidade de um reconhecimento deste ofício como profissão efetiva.³²² Neste instante, Wilhelm dá início a um de seus vários discursos apaixonados sobre a utilidade pública do teatro (I-15, p. 31) — que provoca uma reação bastante peculiar por parte de seu público. Os dois atores, não conseguindo distinguir o quanto de pompa e o quanto de realidade o discurso de Wilhelm encerra, se põem simplesmente a elogiar a eloquência do jovem. Madame B. é quem o confronta:

[...] sie [...] versicherten am Ende, daß es sehr wahr sei, wie ihnen Unrecht geschähe, dazu Madame B. auch eins und das andre sagte, bald aber den Diskurs auf die treffliche Art, wie Wilhelm es vorgetragen hätte, zu lenken wußte und ihm das Kompliment machte, er müßte schon mehr *agiert* haben³²³ (I-15, p. 31; grifo nosso).

A marca de ambiguidade da palavra “agieren”³²⁴ leva Wilhelm a interpretar que tudo que ele havia dito até então teria sido visto como encenação; “weil er hier weder zu agieren noch deklamieren geglaubt, sondern frisch weg, wie’s ihm ums Herz war, ausgeschüttet hatte [...]”³²⁵ (I-15, p. 31-32). Ele busca convencê-los de que não se trata disso, e que dissera tudo aquilo do fundo de seu coração, admitindo que, embora tenha muito amor pelo teatro, pouco pode fazer para melhorar suas condições. Ela retruca: não é só uma questão de amor e saber interpretar um ou outro papel, mas de grande estudo e empenho (I-15, p. 32).

³²¹ Certo tom depreciativo é empregado pelo narrador para se referir à moral da atriz: ele ressalta um traço determinado da postura da moça ao contar como ela esteve em uma “*Gewissensheurat*” com um homem “*ohne Wissen*” e voltara a pouco a “ser uma virgem” por ocasião da separação deste homem. Segundo Vosskamp; Jaumann (1992, p. 1185), “*Gewissensheurat*” era um termo jurídico da época para definir uma união “sem o acompanhamento de cerimônias eclesásticas”. O nome “Madame B.” teria sido escolhido, assim, por ela mesma para se apresentar socialmente, já que sugeriria uma impressão indefinida de seu estado civil como mulher virgem, casada ou viúva (I-14, p. 30), e por fim lhe livrar de mais um estigma social, já que atrizes na época por si só não gozavam de um status social favorável.

³²² Este teria sido um dos principais pontos da pauta da reforma teatral de Ekhof e Gottsched, como mencionamos anteriormente. Ver também Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1185-6.

³²³ “[...] Eles [...] asseguraram ao fim que era verdade o tipo de injustiça que lhes acontecia. Em favor disso também Madame B. disse uma coisa ou outra, mas logo soube desviar o assunto para o modo admirável pelo qual Wilhelm haveria apresentado seu discurso, fez-lhe um cumprimento, [e adicionou] que ele deveria ter encenado [*agiert*] ainda mais.” (tradução nossa).

³²⁴ “Agieren” pode ser traduzido tanto como “agir”, “atuar”, quanto, em um sentido atualmente arcaico da palavra, “encenar [sobre um palco]”.

³²⁵ “Por não crer tido nem atuado ou declamado, mas expresso o que estava em seu coração, ele estremeceira” (tradução nossa).

Na cena de sua entrada no romance, Mariane mostra controlar o jogo de palavras e guiar a conversa para o caminho que deseja; ela identifica de antemão os pressupostos (deveras idealizados) contidos no discurso de Wilhelm. Sua interpretação do discurso como uma declamação — portanto, como exteriorização de um conteúdo estético, ficcional — implica na revelação da apropriação de Wilhelm de um papel de *connoisseur* do teatro (para, obviamente, impressionar os atores do grupo e se integrar, de alguma forma, à trupe), algo que ela ironiza. Mariane o interrompe, revela sua declamação como parte de sua atuação, e termina por *dar dicas* a Wilhelm de como essa encenação poderia ser feita de forma mais adequada: “*er müßte schon mehr agiert haben*”.

A maestria de sua ironia é voltar ao conteúdo da questão que Wilhelm suscitara e fechá-la da forma mais imparcial possível: o sucesso na carreira teatral não estaria vinculado apenas à paixão de seu entusiasta, mas dependeria de um estudo aprofundado para se concretizar. Mariane se mostra versada na *Schauspielkunst* na condição de atriz profissional, mas também no sentido metafórico da palavra³²⁶, na condição de especialista em atuação (dramática e social), da construção multifacetária de sua *persona*, do jogo social das máscaras e as motivações que elas ocultam. Sua experiência e poder de controle deste jogo é, dessa forma, tão superior à de Wilhelm que ele não se desconcerta com a situação.

Wilhelm não tem chance de terminar sua autojustificação, já que o restante dos atores se põe a caçar e exigir que ele declame e mostre sua habilidade prática como ator. Ele muda de assunto para rememorar uma atuação que Mariane fez de *Miss Sara Sampson* (a peça de Lessing, I-15, p. 32), diz conhecer o papel de Norton de cor, e ambos começam a declamar. A reação entusiasmada ao breve espetáculo por ela oferecido é imediata: “Wilhelm [war] von ihrer Aktion so bezaubert, daß er sie für die erste Aktrice von Deutschland hielt”³²⁷ (I-15, p. 33). Quando ambos deixam a hospedaria e rumam à residência de Mariane, ela por fim o

---

³²⁶ A palavra “*Schauspiel*”, em um sentido mais abrangente, também conectaria elementos aparentemente dispersos da narrativa durante todo o primeiro livro rumo à abrangência da problemática do amor de Wilhelm e Mariane: um problema que se encontrará reconfigurado na entrega de Wilhelm ao teatro, ao custo do abandono da carreira comercial estabelecida pelo pai e o conflito resultante disto. “Como é esperado, a palavra ‘*Schauspiel*’ aparece frequentemente no primeiro livro, no qual é concedido um espaço relativamente amplo para o teatro. Ela significa algo diverso para cada figura à qual se relaciona. A ilusão do jovem Wilhelm, o antagonismo de seu pai, [...] o espírito empreendedor de Werner, o vazio interior do ator – todas essas imagens são esclarecidas pelo termo.” (tradução nossa). É importante no que diz respeito ao uso estratégico da palavra no corpo da narrativa: “*Quanto mais Wilhem se distancia do teatro, menor a ocorrência da palavra ‘Schauspiel’*”. (Reiss, 1963, p. 84, tradução nossa).

³²⁷ “Wilhelm se encantara de tal forma com sua atuação que, para si, ela era a melhor atriz da Alemanha” (tradução nossa).

convida para entrar, no entanto, ele diz infelizmente ter de declinar o convite, já que deve estar regularmente na mesa de sua família pela noite (I-15, p. 33). O efeito de humor da cena reflete a incongruência das pulsões de Wilhelm pela misteriosa atriz, e seu aturdimento perante a mera possibilidade de ter seus desejos realizados. Mariane permanece como miragem para Wilhelm até que ela mesma tome iniciativa e o seduza; até o momento, encontra-se na situação de “ter que decidir o que fazer com Wilhelm” (I-16, p. 33). Wilhelm, de forma bastante diversa, mal consegue se concentrar em seu trabalho no outro dia, sendo assombrado pela imagem da garota. Este é o tipo de resultado com o qual ele se satisfaz no início de seu primeiro contato com seu objeto de admiração.

A atração por ela, mesmo após o início da relação estar travada, repetirá a questão do efeito e da ilusão, presentes também na relação Werther-Lotte. A consumação do relacionamento não torna Mariane uma figura real para Wilhelm, em um sentido que Goethe reforçou apenas no *Lehrjahre* na cena de encontro com a atriz: “Auf den Flügeln der *Einbildungskraft* hatte sich Wilhelms Begierde zu dem reizenden Mädchen erhoben; nach einem kurzen Umgange hatte er ihre Neigung gewonnen, er fand sich *im Besitz* einer Person, die er so sehr liebte, ja verehrte”³²⁸ (Goethe-HA Bd. 7, p. 14; grifo nosso). Em outras palavras, a imagem que Wilhelm afixa e alimenta de Mariane está subordinada à sua imaginação. O padrão segue a constante da atração voyeurística que transforma a pessoa admirada em ícone do desejo, postura principiada já previamente a este encontro inicial dos dois, na época que Wilhelm iria às peças para assistir a atriz desconhecida na condição de objeto de idealização (cf. I-14, p. 29).

De forma decisiva para o que liga o episódio ao restante do romance, a imagem de Mariane desvia o orgulho de *connoisseur* de Wilhelm na medida em que confunde suas motivações pelo teatro. Neste momento, os motivos de ilusão no amor e no teatro se entrelaçam. Seu antigo tom crítico, que ele adquirira no longo processo de envolvimento com a arte por todo o livro primeiro, é suspenso: no instante em que cai o pano desta primeira seção de sua missão teatral, nosso protagonista ainda é um amador, um crítico bastante parcial, para quem as más atuações e escolhas de encenação de Mariane nas peças terminam por ser atribuídas como culpa da estrutura da peça em si (cf. I-14, p. 29).

---

³²⁸ “O desejo de Wilhelm erguera-se nas asas da imaginação rumo àquela encantadora jovem; depois de breves encontros, ele conquistou seu apego e se viu *dono* de uma criatura a quem, mais que amar, venerava [...]” (p. 32, tradução de Marcelo Backes, grifo nosso; cf. Goethe, 2001).

Os dois estigmas da imaturidade se constroem sobre a incapacidade de Wilhelm balancear seu entusiasmo e o real emprego de sua ação dentro do mundo do teatro e na relação com Mariane, cujos anseios e mentalidade só conhecemos por meio da perspectiva do narrador. Na realidade, a comunicação da verdadeira Mariane com Wilhelm é praticamente nula — das trocas de palavras entre o casal, pouco resta por detrás de uma névoa de confusão e projeção de imagens de desejo atribuídas por ambos. Mariane reconhece a fraqueza de caráter e imaturidade do jovem diletante e se tortura por não conseguir comunicar seus anseios para ele. Curiosamente, conforme a garota abandona sua posição de dominadora e cede à paixão de Wilhelm — em parte por reconhecer na ingenuidade do jovem a autenticidade de seus sentimentos (cf. I-17, p. 38; I-18, p. 40) —, ela passa a sofrer com o relacionamento.

O maior motivo de sua culpa é o fato de ela ter outro amante que, no momento, estaria de viagem (cf. I-16, p. 34). Wilhelm passa a valer para Mariane como agente de uma mudança de visão de mundo; por meio dele, ela conhece pela primeira vez “das Glück der Liebe [...] ihr fremd war [...] und täglich lebte sich freier auf.”³²⁹ De modo significativo, a configuração total de sua perplexidade é descrita no trecho que se segue:

Oft wünschte sie nunmehr ernstlich bei sich, von jener Verbindung, die wir oben erwähnten [i.e., o caso mais antigo de Mariane com o mercador Norman], deren Gedanke ihr täglich widriger ward, los zu sein. Aber wie loskommen? Jeder weiß, wie schwer der Mensch angeht, einen entscheidenden Schritt zu wagen, daß Tausende eher ihr Leben in abschleichendem Schicksal kümmerlich jedem neuen Tag hinüber schleppen! *Und nur gar ein Mädchen, in diesen Umständen!*³³⁰ (I-17, p. 38; grifo nosso).

Seu conflito moral põe em jogo um tipo de questionamento bastante objetivo. Mariane encararia o caso com o mercador como forma de asseguuração mínima de seu bem-estar social; i.e., casar-se com ele significaria estabelecer-se em um condição economicamente promissora.

³²⁹ "A alegria do amor [...] lhe era estranha [...] e diariamente [ela] voltava a viver de forma mais livre" (tradução nossa).

³³⁰ "Geralmente ela se via inclinada a se livrar daquele relacionamento acima mencionado [ou seja, o caso mais antigo de Mariane com o mercador Norman], cujas recordações se mostravam em si cada vez mais desfavorável. Mas como fazê-lo? Todos sabem quão difícil é para uma pessoa dar um passo decisivo, já que milhares de outras, ao invés disso, se ocupam de meramente trilhar sua sina miserável a cada novo dia! *E ainda mais para uma moça, nestas condições!*" (tradução e grifo nossos).

Este é um problema social e de política sexual muito além da compreensão do “*Muttersöhnchen*” Wilhelm.³³¹

Este ponto do romance já teria sido suficiente para formar a opinião que Herder veiculará muito mais tarde, na leitura do livro IV do *Lehrjahre*, em carta para a Condessa Baudissin; numa série de correspondências, ele vai repreender Goethe por alguém tão vulgar e perigosa ao *tom moral* do romance quanto Mariane:

As Marianes e Philines, toda essa confusão é-me odiosa. Eu creio que o autor também deve ter desejado torná-las desprezíveis, como talvez a seqüência do livro deverá demonstrar. Infelizmente, ele não nos deu essa seqüência, apresentando apenas a primeira parte. Mas também aqui Goethe agiu conforme sua própria vontade. Qualquer que seja a dita seqüência, o protagonista não poderá livrar-se de sua mácula; com que tipo de criatura ele desperdiçou seu primeiro amor! (Herder apud MAAS, 2000, p. 108)³³²

O problema em questão nos parece ser muito mais profundo do que Herder veicula sobre a figura da moça. A configuração da problemática para Mariane remonta o que Goethe teria ensaiado no início do livro I acerca da situação marginalizada de atores e atrizes na época, ou seja, é uma questão para além de qualquer expectativa do “bom gosto” burguês. No tocante à estrutura simbólica do romance, os propósitos cruzados de Mariane e Wilhelm se desencadeiam a partir do instante em que essa conjuntura problemática está devidamente narrada: Mariane vê Wilhelm como veículo para fora do mundo social cruel em que vive, em que seu valor pessoal é mediado pela objetificação de sua beleza e talento (saída para o mundo pequeno burguês, em outras palavras). Já Wilhelm encontra em Mariane um meio para o mundo do grande teatro.³³³

---

³³¹ Isto, em outra ocasião, possivelmente valerá como ponto forte a favor da decisão pela paternidade da criança da qual Mariane em breve se reconhecerá grávida: na cena, Mariane divide com uma velha costureira da trupe para a qual trabalha o segredo de sua gravidez, uma figura que no *Lehrjahre* ganhará nome e um importante papel da alcoviteira Barbara. Em ambas as versões do romance, a mulher busca convencer Mariane de reclamar a paternidade de Norman/Norberg e não de Wilhelm, que virtualmente não teria dote algum para lhe prover uma situação financeira confortável (I-20, p. 43).

³³² Herder, Johann Gottfried. *Briefe*. Hg. unter Leitung von Karl-Heinz Hahn von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. 8 Bde. Weimar 1977-84 (Bd. 7, p. 153).

³³³ A polaridade dos propósitos se repetirá em aspectos menores da narrativa, como a descrição do ambiente em que cada uma das personagens mora. Wilhelm tem em sua casa um “pequeno reino” onde “a ordem e o asseio eram os elementos os quais ele respirava” (Goethe, 2006, p. 71). Quando ele vai para a casa de Mariane, logo em seguida se depara com o oposto: “tudo estava ligado por um elemento comum: os pós [cosméticos] e o poeira” (idem), “pomadas [ficavam] abertas, deixando vestígios de seu uso” (idem). O narrador nos conta como tudo isso teria permanecido imperceptível aos olhos do jovem. Nas palavras de Reiss, em complemento,

A comunicação distorcida de ambos se refletirá também em importantes questões sobre o teatro que a ocasião de seus encontros suscita. Para Wilhelm, todas as discussões terminam na questão da satisfação do público e da grande influência do teatro na formação de uma nação e do mundo (I-16, p. 37) – Mariane, por outro lado, se ocupa em falar sobre trivialidades da vida do teatro, briga entre atrizes e intrigas dentro da companhia, para concluir com o discurso legitimador da moralidade e *Bildung* através do teatro. Essa é uma relativização de Goethe ao discurso já tornado padrão em sua época desde Gottsched — e presente nas próprias objeções de Herder —, do teatro como veículo para o bem moral, como veiculador ideológico de uma arte formativa, civilizadora; a própria atriz profissional não se ocupa com tais questões, mas sim o teórico que se encontra fora da realidade marginal do mundo do teatro.³³⁴

Tal relativização, contudo, não desvalida a seriedade do empreendimento teatral. O título do romance não é meramente irônico, como o trecho pode nos levar a crer. A missão teatral de Wilhelm é efetiva e diretamente comunicada aos leitores do romance a partir de seu encontro com Mariane; como Max Hermann³³⁵ expressa, ela consiste na missão

[...] dem deutschen Theaterspielplan die neue Richtung zu geben, die ihm damals noch so gut wie ganz fremd war, und in solchem Sinne vor allem zunächst Shakespeare auf die deutsche Bühne zu führen [...] Kurzum: Wilhelm Meisters thetralische Sendung besteht darin, der erste Dramaturg und Regisseur des deutschen Theaters zu werden und diesem damit den wesentlichen Helfer zu geben, der zu seiner vollen Entwicklung noch fehlte.³³⁶

---

poderia se dizer que “he [Wilhelm] does not realize that lack of order and confusion arising from a bad conscience make up a part of Mariane’s dubious, yet very real charm [...]”; Reiss, 1971, p. 101.

³³⁴ Aqui identificamos uma crítica implícita de Goethe ao otimismo teórico e consequente restrição ao desenvolvimento da dramaturgia alemã que os objetivos finais de Gottsched serviriam; Jäger articula o problema com a reforma de Gottsched da seguinte forma: “Junto ao ímpeto reformador de Gottsched se desdobra uma conjuntura sistemática entre conceito político, arte dramática e significação social do teatro [...]. O ideal de uma poesia didática se orienta, para o teórico de Leipzig, pelas normas da vida doméstica burguesa e, com isso, a uma tendência de ordenação própria à ciência e filosofia modernas.” (Jäger, 1980, p. 267, tradução nossa). A maior objeção da dramaturgia viria com o que Lessing teria expressado de Gottsched: ele próprio era apenas um teórico, não um dramaturgo talentoso que teria conseguido criar um repertório teatral significativo que levasse seu otimismo teórico à prática. A derrota de Wilhelm em realizar seus ideais de transformação do público no teatro reflete o mesmo processo de decepção; ver adiante.

³³⁵ Hermann, Max. “Wilhelm Meisters Theatralische Sendung”. In: *Neues Archiv für Theatergeschichte*, 2. Bd., hg. v. Max Herrmann, Berlin: 1930. p. 130. Citado por Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1154.

³³⁶ “[...] dar ao repertório do teatro alemão uma nova direção, ele que era quase em sua completude estrangeiro, e dirigir antes de tudo Shakespeare em palcos alemães [...]. Em resumo: a missão teatral de Wilhelm Meister consiste em tornar-se o primeiro dramaturgo e diretor do teatro alemão, e assim a figura provedora do auxílio essencial que lhe falta para seu desenvolvimento completo.” (tradução nossa).

As motivações de Wilhelm são tomadas como legítimas em sua consciência — o narrador é metucioso em demonstrar o mecanismo de autoconvencimento do protagonista. A autoimagem de Wilhelm é a de alguém satisfeito em tomar para si uma missão que, assume, cooperaria para o bem coletivo e simultaneamente realizaria aquilo que identificava como ânsia mais verdadeira de seu ser. Meister justifica sua busca por autodefinição por meio de um motivo exterior, o fator de utilidade social. Em grande medida, as asserções de Wilhelm, mediadas pelo narrador, veicularão uma necessidade implícita de autojustificação para cada uma de suas motivações; este é o indício mesmo de uma estrutura de busca por valor da subjetividade implícita no romance. Assumir um papel profissional/social exige reconhecimento deste papel, sua justificação prática. Meister encontra seu lugar no teatro somente quando leva a crer que não é um mero entusiasta, mas alguém consciente da função da arte teatral no mundo e disposto a operar em seu favor.

Por outro lado, quando Meister entra na questão de justificar para si próprio o abandono da carreira que o pai lhe reservara (mesmo já sabendo desde sua juventude que o filho não a seguiria), ele atribui sua escolha, mais uma vez, ao *destino*. No capítulo 18 lemos o seguinte:

Wilhelm [...] glaubte den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch Marianen die Hand reichte, sich aus dem stockenden, schleppenden bürgerlichen Leben heraus zu reißen, das er schon so lange gewünscht hatte. Die Uneinigkeit seiner Eltern lag ihm auf dem Herzen; täglicher Zeuge von so einem Übel zu sein, greift das Herz an³³⁷ (I-18, p. 40).

Expressemos a questão exposta no trecho de outra maneira: onde existem motivos que possam cooperar com a autoimagem moldada pelo fluxo de seu entusiasmo mais imediato, ele os aplica em seu autoconvencimento, atribuindo-os à força do *destino* — e estabelece um curioso vínculo com a própria trajetória de Werther no romance anterior. As motivações de Meister passam por um processo de legitimação via convencimento fantasioso, mas com resultados produtivos: Meister não perde seu contato com a realidade e reconhece que ainda haja necessidade de justificar-se perante o mundo e a sociedade, já que não se atinge uma função no mundo burguês sem que se dê um mínimo de justificativa prática. Em um nível subjetivo, ele ainda acredita ser alguém definido de antemão para ocupar uma posição no

³³⁷ "Wilhelm [...] acreditava entender o claro sinal do destino que, através de Mariane, lhe estendia a mão para arrancá-lo àquela arrastada e inerte vida burguesa, da qual há muito desejava se libertar. Pesava-lhe no coração a desunião de seus pais, ter de ser testemunha diária de um mal, [...]" (tradução nossa).

mundo, dotado de uma missão de tornar sua atividade existencialmente válida. Em um nível prático, sua ilusão funciona de forma incomparavelmente mais adequada do que as ilusões de transcendência de Werther, por exemplo. Para Wilhelm, falta neste momento da narrativa uma segurança definitiva de suas motivações, e, além de tudo, uma situação favorável para que seu plano se concretize — para Werther, nada era capaz de garantir sua busca por totalidade. Esta é uma dimensão que, no romance de Goethe, é negada a todo o momento ao indivíduo que vive a trivialidade de sua existência.

O final mais promissor do jovem Meister é alcançado, em partes, pela conjuntura favorável dos eventos que compõem sua vida. Um ocorrido em especial lhe faz ganhar alguma segurança e oportunidade de mudança mais substancial em sua vida: Benedikt, seu pai, fica seriamente doente, de maneira que o cenário se torna propício para que Wilhelm tenha maior desenvoltura e busque seu próprio caminho no mundo. Ele passa a cuidar da loja do pai, mas também aproveita para fugir de madrugada e encontrar Mariane (I-19, p. 43). Posteriormente, a ocasião da liderança dos negócios da família lhe abre a oportunidade ideal de empreender uma viagem de negócios. Imediatamente, Wilhelm passa a maquinar um plano de fugir com Mariane para a cidade de H*, onde o amigo S* haveria assumido a direção do teatro (I-22, p. 46). Nesse meio tempo, Norman, o antigo amante de Mariane que até então se encontrava fora da cidade, informa à atriz ter adiantado seus afazeres profissionais e planejar encontrá-la antes do esperado. Entre este momento e o claro desfecho de decepção de Wilhelm, além do desespero de Mariane por não saber como lidar com a situação, temos uma carta de Wilhelm que apresenta os planos de fuga para H*.³³⁸

O desencontro trágico está, entretanto, montado e seguirá seu curso esperado pelo leitor a partir do instante em que as várias polaridades em jogo e projeções dos desejos em questão no relacionamento estejam propriamente reveladas na narrativa — os conflitos entre experiência/autoconvencimento, ilusão/realidade, vida burguesa/teatro, família (Benedikt)/Mariane.³³⁹

³³⁸ Essa carta reafirma o entusiasmo de Wilhelm pela missão teatral e seu fundo utilitarista. O discurso inicial de Wilhelm repete o tipo de “missão civilizatória” iluminista característica da reforma gottschediana: “Toda minha alma incandesce ao pensamento de finalmente, de uma vez, erguer-se e dizer ao coração dos homens aquilo que eles esperam ouvir há tempos” (I-22, p. 49; tradução e grifo nossos).

³³⁹ Imediatamente, entra em cena Werner, figura importante para a recuperação de Wilhelm após o trauma com Mariane (livro II), e começa a tentar convencer o amigo do caráter duvidoso da atriz. Após o desfecho desastroso do relacionamento do casal, Werner será o principal responsável por “reconectar Meister às suas

A estabilidade dos planos de fuga para Hamburgo cai por terra em uma ocasião bastante confusa que se desenrola após a escrita da carta acima mencionada. Wilhelm, dominado por ansiedade, desiste de esperar o dia seguinte para enviar a carta à sua amada e sai de casa para entregá-la diretamente. A narrativa mostra o herói é recolhendo a carta em sua bolsa, além de um lenço de pescoço de Mariane que havia ficado com ele em uma noite anterior, e caminhando pelas ruas como que embriagado pelo som de uma “agradável música noturna” (I-23, p. 50-51) tocada por certos músicos ambulantes. De maneira semelhante ao que ocorre no *Werther*, a música e o ambiente noturno descrito que cerca a personagem parecem constituir uma só harmonia com a subjetividade extasiada do protagonista. “Unter den holden Sternen hingestreckt, war ihm sein Dasein wie ein goldner Traum”³⁴⁰ (I-23, p. 51).

A quebra de seu devaneio se dá no momento em que Wilhelm, afogado em seus pensamentos, crê avistar um vulto em frente à porta de Mariane no instante em que se abre. Este é motivo suficiente para que ele adentre uma completa inquietação. O comentário final do narrador, antes que ele deixe os fatos falarem por si, é especialmente significativo:

Wie einer, dem ein Blitz die Gegend in einem Winkel erhellt, der drauf vergebens mit geblendeten Augen die vorige Gestalten, den Zusammenhang der Pfade in der Finsternis sucht, so war's vor seinen Augen, so war's in seinem Herzen.

Und wie ein Gespenst der Mitternacht, das ungeheure Schröcken erzeugt, in folgenden Augenblicken der Fassung für ein Kind des Schröckens kann ausgedeutet werden, und Zweifel in der Seele endlos sich auf- und abwickeln, so war's ihm als er, an einen Eckstein gelehnt, des Morgens Lichtgrau und das Geschrei der Hahnen nicht achtete³⁴¹ (I-23, p. 52).

Todos os motivos retornam: o claro e o escuro, o aparente (que “*pareceu-lhe*” acontecer) e o factual (algo que o narrador também oculta dos leitores), a emotividade embriagada de Wilhelm e a serenidade que lhe abandona. No momento seguinte, ele volta para casa e busca o lenço que procurara na noite anterior, na ocasião já mencionada. Ao puxá-

---

origens” e convencê-lo (ainda que por pouco tempo) a se estabelecer na carreira mercantil. Ver ponto seguinte.

³⁴⁰ “Estendida sob as estrelas celestiais, sua existência parecia-lhe um sonho dourado” (baseado na tradução de Nicolino Simone Neto de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; cf. Goethe 2006, p. 84).

³⁴¹ “Assim como alguém, a quem um relâmpago ilumina por um instante a região, procura em seguida, com os olhos ofuscados, inutilmente nas trevas as formas anteriores e a continuidade dos atalhos, assim também estavam os olhos e o coração de Wilhelm. E assim como um espectro da meia-noite que gera imenso pavor e é tido, nos instantes seguintes em que recobramos a serenidade, por uma criação do próprio susto, deixando-nos sua terrível aparição dúvidas infundáveis na alma, assim também se encontrava Wilhelm, tomado de grande inquietação, apoiado num marco divisório, sem se dar conta da claridade da manhã [...]” (ibid., p. 85-6)

lo, deixa cair um pequeno bilhete que se prendera ao pano, no qual lê a mensagem amorosa de um desconhecido, endereçada a Mariane. E justamente no momento da peripécia, da revelação final que a narrativa vem preparando para possibilitar sua reviravolta, termina o livro I — correm alguns anos até o livro II, que só mencionaria a experiência passada como uma decepção traumática na vida de Wilhelm, mas que não será tratada com detalhes visto que, desde seu princípio, já havia sido mostrada como predestinada ao desastre.

O que podemos depreender da atitude de Wilhelm, por vias da informação que tínhamos sobre seu estado de espírito, é que ele não compreendeu nada do que acontecera, correndo o risco de ter abandonado tudo o que mais valorizava em função de um grande mal-entendido, já que o vulto noturno não se deixa extinguir como ilusão, mas também não se permite afixar como prova da infidelidade de Mariane.³⁴²

O fracasso por parte de Meister em compreender sua relação com aparência e realidade, de impedir que suas projeções sentimentais se mesquem aos fatos de sua vida, começa aqui a gerar consequências desastrosas para as pessoas que o rodeiam: em *Theatralische Sendung*, não há outras aparições de Mariane, mas em *Lehrjahre* Goethe fará breves menções sobre o destino sombrio da atriz como mãe solteira e abandonada pelos ex-amantes, Wilhelm e Norberg.³⁴³ O caso é similar ao de Gretchen e Fausto: há um desfecho trágico vinculado à parcela feminina da relação poetizada em ambas as obras por conta da inconsequência e/ou imaturidade da parcela masculina. A real repercussão do caso Mariane na perspectiva da economia poética do romance liga o livro I ao livro II, e será objeto de estudo do próprio ponto.

---

³⁴² Nas palavras de Hass (1973, p. 139): “Variadamente, em outra direção, a história amorosa de Wilhelm e Mariane se define pelo princípio da construção irônica. Isso vale já para o nexos causal estabelecido aqui entre realização amorosa e um desfecho infeliz: não é a atual infidelidade a Wilhelm que destrói suas aspirações amorosas, mas a ilusão enganosa da infidelidade” (tradução nossa). Compare com Arntzen, 1962, p. 17.

³⁴³ Cf. Goethe-HA Bd. 7, p. 190, 338, 346, 472.

3.5. *Desilusão e Experiência (Livro II)*

3.5.1. *Desilusão como cura (Livro II, capítulos 1 a 6)*

Apesar das diferenças da função de Mariane em *Theatralische Sendung* e *Lehrjahre*, nos dois livros o papel crucial da atriz repercute naquilo que ela representou para a mundividência de Wilhelm; seu destino em si pouco parece importar na narrativa.³⁴⁴ Ainda assim, sua imagem como ícone do primeiro amor frustrado do protagonista o assombrará durante toda sua jornada. Como balanço dos episódios que se desdobram entre os capítulos 1 a 6 do livro II, reconstruiremos o que tal decepção com Mariane significa para o Wilhelm mais maduro dos livros subsequentes do romance. Defenderemos a perspectiva de que tal experiência agiria como fonte de *desilusão* em um sentido bastante específico da palavra, como “abandono de uma ilusão”. Ao perder a atriz como objeto de idealização e projeção de seus ideais, Meister se livraria de uma antiga quimera e superaria produtivamente sua postura anterior. Independentemente da parcela de culpa de Meister no confuso desfecho da relação, o fracasso desta termina por se traduzir em sua vida como uma experiência necessária e modificadora de seus rumos individuais em direção ao teatro.

De forma geral, as desilusões amorosas nos romances iniciais de Goethe constituem eventos de suma importância para a vida dos envolvidos, em funções das quais um sucumbe (Werther), mas outro sobrevive (Meister) e encontram resolução positiva para antigas idealizações que invariavelmente caracterizam o vínculo amoroso nessas obras. Tal experiência é responsável por macular o entusiasmo inicial da juventude, o primeiro modo radical de vínculo entre sujeito e mundo social³⁴⁵, e doar-lhe um olhar mais objetivo e livre de projeções ilusórias características da imaturidade.

Justificamos a definição prévia do amor como um “modo radical de vínculo entre sujeito e mundo social”: o amor constitui a experiência intersubjetiva definitiva nos romances de Goethe na medida em que ele retrata a relação dialética com a alteridade, do encarar o Outro como parte (e complementação) de si. Os princípios que permitem o amor romântico

³⁴⁴ Para tratamento mais abrangente do papel de Mariane nos dois romances, ver Pascal, 1964, p. 14 et seq.

³⁴⁵ Cf. Luhmann, 1982, p. 18, 24 et seq.

entre Werther e Lotte, e posteriormente entre Wilhelm e Mariane, são claros: não existe possibilidade de vínculo emotivo quando não há mais reciprocidade de sentimento — i.e., no momento em que Lotte nega Werther definitivamente, e quando Wilhelm crê haver sido traído por Mariane. Da mesma forma, o que há de mais expressivo dentro da experiência amorosa do casal será buscado justamente naqueles aspectos intransferíveis a ele: o mundo dos gostos compartilhados, das histórias de vida partilhadas, dos temas conversados, das expectativas complementares.³⁴⁶ O “Klopstock!” de Lotte na cena do baile, assim como as lembranças da vida teatral entre Mariane e Wilhelm, são significativos neste aspecto. A identidade pessoal está intimamente ligada à relação com a outra pessoa envolvida no jogo amoroso. Os amantes dos romances de Goethe, enquanto projetam valor absoluto para suas amadas, dependem da reciprocidade deste ato, instaurando assim o próprio valor de sua subjetividade: é através deste Outro que ele será único, diferenciável do resto, indispensável.

É importante complementar que, dentro da problematização da subjetividade nas obras do *Sturm und Drang* de Goethe, a frustração com o amor é um processo necessário, de fato inevitável. A imagem do amor romântico contém algo de falseador da relação entre sujeito e mundo: não é casual que o narrador de *Theatralische Sendung* caracterize o sentimento de Wilhelm como uma “*Liebeskrankheit*” (uma *doença* amorosa). Como no caso de Werther/Lotte e de Meister/Mariane, este sentimento termina por se perder nas efervescências da sentimentalidade dos amantes, se reduz a meras projeções, objetifica a pessoa amada para torná-la símbolo de devoção.

O resultado do desfecho exemplarmente trágico, tanto de *Die Leiden des jungen Werthers* quanto do livro primeiro de *Theatralische Sendung*, é elucidativo em relação à natureza doentia dessa relação. O amor se consome e separa o amante de sua amada, assim como o cinde de si próprio. Ao compararmos as duas consequências diversas — do amor wertheriano sucedido pelo suicídio, e do amor seguido pelo longo processo de recuperação de Meister —, a possibilidade da cura para a *Liebeskrankheit* se encontra por meio da revelação do devaneio que sustentara tal relação até o momento. O valor subjetivo do amante frustrado e das pessoas que o rodeiam — da alteridade mesma — deve ser buscado de outra forma. A desilusão para Meister constitui uma conquista definitiva para que ele supere as vicissitudes

---

³⁴⁶ Cf. Luhmann, 1982, p. 30.

inevitáveis da vida social. A opção de Wilhelm por todo o resto de *Theatralische Sendung* é a de evitar uma nova relação amorosa e investir em outras formas de relação social.³⁴⁷

Na perspectiva total da obra, a desilusão amorosa (e posteriormente a desilusão com o teatro) não seria, portanto, de todo negativa. A decepção conta, na fatura do romance, como um movimento desejável dentro da compreensão dos paradoxos inerentes ao contato entre sujeito e exterioridade.

A consideração acima desenvolvida suscita uma objeção inicial por parte do leitor que lê *Theatralische Sendung* em conexão temática com seu antecessor *Werther*: aquilo que separa Meister e Werther, como dois destinos distintos para uma crise semelhante, seria meramente *uma diferente disposição* natural? Seriam as “heilenden Kräfte” da natureza de Wilhelm aquilo que faltou a Werther e o teria levado, na qualidade de um representante menos favorecido da natureza, à loucura e ao suicídio?³⁴⁸ Aqui Lukács (2000) teria razão em descrever o sucesso do jovem Wilhelm Meister como representação de um caminho arbitrário pela vida onde vários caem e somente alguns mais aptos sobrevivem e encontram seu lugar no mundo.³⁴⁹ Os termos que o próprio Goethe sugere à medida que justifica a cura de Meister carregam certas nuances que nos apontam para tal direção de aleatoriedade dos casos: o

³⁴⁷ Diferentemente do que se passará no *Lehrjahre*, no qual o relacionamento com Mariane é somente o primeiro de uma série de vínculos que representam os vários modos de relação entre amantes, seguido pelo amor descompromissado e espontâneo com Philine, pelo amor filial por Mignon, pelo amor ético com Therese, pelo amor idealizado com Natalie. Helfer (2002) desenvolve uma crítica e delineamento das várias naturezas das relações amorosas de Meister em seu ensaio “Wilhelm Meister’s Women” no *Lehrjahre*; o mesmo quadro é fruto de um desenvolvimento posterior do autor do romance, a partir de 1791.

³⁴⁸ A questão da debilidade psicológica de Werther é geralmente acessada por sua fortuna crítica a partir de sua caracterização como um “unsteten Menschen” (Goethe-HA Bd. 6, p. 125, nota 2). O termo de indicação de sua instabilidade levará à opinião de que Werther seria uma pessoa cujo caráter o tornara um candidato ao suicídio. Ainda assim, Schweitzer (2004) argumenta como na segunda versão do romance Goethe constrói um novo horizonte que sugere uma parcela de culpa por parte de Lotte, Albert e até mesmo de Wilhelm, que não teria tido sensibilidade suficiente para interferir no caso e auxiliar seu amigo. Segundo o autor, Goethe estaria em sua reformulação deixando a questão da culpa em elementos externos e no arbítrio do suicida aberta, estrategicamente (cf. op. cit., p. 32-39, sobretudo p. 33). Defendemos que algo semelhante aconteceria na cura de Wilhelm: não há um caminho de derrota trilhado para a depressão do livro II para que possamos de fato identificar a seriedade de sua *Liebeskrankheit*. Isso caracterizaria a própria compreensão de nexos irreduzíveis e inarticuláveis presentes na “teoria” de experiência de Goethe em seus romances iniciais.

³⁴⁹ O comentário do autor ao qual nos referimos é o seguinte: “Há de se ver sucumbir fileiras inteiras de homens graças à sua incapacidade de adaptação, e outros ressequir e murchar em virtude de sua capitulação precipitada e incondicional perante toda a realidade, a fim de avaliar o perigo a que todos se expõem e contra o qual existe, certamente, um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística” (Lukács, 2000, p. 142). Lukács estaria lidando com o aspecto relacionado ao conteúdo de natureza ideológica, forçosamente otimista, na visão de mundo do Goethe clássico, expressa sobretudo por meio de seu *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Cf. Maas, 2000, p. 211-212.

narrador nos fala de uma “wesenhafte Kraft”³⁵⁰ (II-1, p. 55) presente em Wilhelm, que se torna, no processo de cura de grandes traumas, “Nahrung und Heftigkeit”.

A cura da ilusão de Wilhelm não é sua desilusão; esta é, ao contrário, o estopim de sua crise. No tratamento quase terapêutico aplicado por seu amigo Werner, nota-se como o caminho da cura de Wilhelm não o livra de suas fantasias — ele troca as ilusões por Mariane por outras com o teatro de Madame de Retti, sobretudo. O que se construirá como uma saída do cenário dos sofrimentos de Werther e de obsessão e desequilíbrio do primeiro livro será um princípio que formará a própria teoria de experiência presente na obra: *o princípio de ação*.

O que o derrubara na experiência do livro I voltará a acontecer ao longo de *Theatralische Sendung* e ainda mais em *Lehrjahre*: neles veremos Wilhelm aplicando vários níveis de entusiasmo e envolvimento com pessoas, instituições e atividades, frustrando-se de certas maneiras conforme os resultados de seu esforço se mostram em vão. Por fim, ele jamais *superará* seus remorsos, em um sentido de atingir uma resolução para os mesmos. O segredo do restabelecimento de suas forças, como o narrador nos põe, reside na mudança de enfoque, em novos envolvimento com sua realidade presente.

É discutível quão satisfatórios sejam os resultados do posicionamento mais pragmático, digamos, dentro da experiência de vida de Wilhelm Meister. É mais correto falar do princípio de ação como uma fórmula incessante que responda à dinâmica da vida anímica de Meister, do que se referir a um princípio com um alvo estático definido.

A forma na qual Werner auxilia o amigo enfermo no início do livro II parece levá-lo mais a um desvio de seus problemas do que propriamente à resolução de sua melancolia. No trecho em questão, o narrador afirma:

Werner, aus Not sein Vertrauter, griff voll Eifer zu Feuer und Schwert, um einer verhaßten Leidenschaft, dem Ungeheuer, ins innerste Leben zu dringen. Die Gelegenheit war so glücklich, das Zeugnis so bei der Hand, [und wieviel Geschichten und Erzählungen wußt' er nicht zu nutzen]. Er trieb's mit solcher Heftigkeit und Grausamkeit Schritt vor Schritt, ließ dem Freunde nicht das Labsal des mindesten augenblicklichen Betruges, vertrat ihm jeden Schlupfwinkel, in welchen er sich vor der Verzweiflung hätte retten können, daß die Natur, die ihren Liebling nicht wollte zugrunde gehen lassen, ihn mit Krankheit anfiel, um ihm von

---

³⁵⁰ “Força intrínseca” (tradução nossa).

der andern Seite Luft zu machen.³⁵¹ (II-1, p.55; o trecho entre chaves corresponde à adição feita para a versão do *Lehrjahre*; cf. Goethe-HA Bd. 7, p. 77)

A lógica paradoxal dessa “cura decorrente da debilitação do corpo” se alastra em descrições posteriores do sofrimento de Wilhelm: “Erst wie er wieder besser wurde, das heißt, wie seine Kräfte erschöpft waren, sah er mit Entsetzen in den qualvollen Abgrund eines dünnen Elendes hinab [...]”³⁵² (II-1, p. 56). O trecho dá abertura à perspectiva de que haveria algo natural na vivência da subjetividade que deve ser expiado ou substituído.³⁵³

Mas então retorna aquilo que nos ocupou anteriormente, a questão da casualidade de seu temperamento “regenerador”: “Und er wäre auch untergegangen, hätte ihn nicht die Kraft seiner Natur, die wieder zum Geraden und Reinen strebte, gerettet”³⁵⁴ (II-1, p. 58). Após tamanho conflito interno, Wilhelm sai como que ileso de sua crise, sem maiores consequências, “como uma criança trazida de volta à vida” (idem). Ironicamente, o próximo capítulo nos mostra Werner e Wilhelm discursando sobre teatro. O silêncio do narrador acerca da recuperação de Wilhelm acompanha a relativização da seriedade de sua doença. No

³⁵¹ “Werner, seu confidente por necessidade, recorreu zeloso ao fogo e à espada para penetrar na vida mais íntima de uma paixão odiosa, este monstro. A ocasião era por demais favorável, as provas estavam à mão, [e quantas histórias e rumores não soube ele aproveitar!]. Foi avançando passo a passo, com violência e crueldade, sem deixar ao amigo o bálsamo do menor equívoco momentâneo, destruindo-lhe todos os refúgios nos quais poderia abrigar-se contra o desespero, uma vez que a natureza, não querendo permitir a ruína de seu favorito, atacou-o com uma enfermidade, para desafogá-lo de outro lado” (tradução de Nicolino Simone Neto; cf. Goethe, 2006, p. 88).

³⁵² “Não foi até que ele se restabeleceu, isto é, até que suas forças estavam exaustas que ele contemplou a fundo um doloroso abismo de dor da árida miséria [...]” (tradução nossa).

³⁵³ Este é o momento em que o capítulo da cura se fecha no *Lehrjahre*; a questão se transforma no tópos do “kranken Königssohn”, alastrando-se alegoricamente até o livro VIII (Goethe-HA Bd. 7, p. 513, 516). Em *Theatralische Sendung*, contudo, o tratamento terapêutico de Werner continua a ser relatado. O amigo distrai Wilhelm com conversas sobre estética teatral, permitindo sua especulação aflorar neste campo. Enquanto isso, o doente recorre também a meios químicos para tratar sua inquietude. O resultado do efeito destes paliativos é imediato e volta ao lado negativo do autoengano: “Ele foi flagelado por estados de espírito enganadores, suas ideias se tornaram confusas e exageradas, e mal se podia reconhecê-lo como o Wilhelm de períodos anteriores.” (II-1, p. 57, tradução nossa). Algo assim nunca ocorrerá tão diretamente no *Lehrjahre* — o narrador suspende a épica e relativiza a seriedade do estado depressivo do protagonista: em um trecho, lemos como as testemunhas dos sofrimentos do jovem desiludido são usadas por ele como “calmos regatos, nos quais garotos trazem pedras para fazer barulho” (idem). Ao fazê-lo, essas testemunhas caem no jogo de um rapaz cheio de autocomiseração querendo dar razão a seu drama — um parágrafo antes, o narrador chamaria os sofrimentos de Wilhelm de “um incansável drama, no qual se valera do inferno de Dante como cenário digno.” (idem). A relativização da seriedade daquilo que derrubou Werther é clara, e o que marca o caminho de Wilhelm para fora de sua depressão é a capacidade de se desvencilhar de seu sentimentalismo, a habilidade do autodistanciamento.

³⁵⁴ “E ele também haveria se perdido, não fosse salvo pela força própria de sua natureza, que lhe trouxe de volta para aquilo que é correto e puro” (tradução nossa).

instante em que passa a se envolver com discussões e com a dinâmica do mundo que o rodeia, sua doença — calcada no ensimesmamento — cessa de afligi-lo.

3.5.2. *O princípio de ação em Wilhelm Meister*

A importância das discussões teóricas sobre o teatro que povoam o livro II tem sido ressaltada pela filologia goethiana como retrato de suas próprias posições perante discussões bastante pontuais da dramaturgia do século XVIII: temos presente no corpo do texto discussões acerca das unidades aristotélicas, da poética normativa de Corneille, do teor filosófico próprio da forma da tragédia, além de um resumo e trechos esparsos de uma tragédia escrita pelo jovem Goethe que não nos chegou completa, *Belsazar*. Tais reflexões preenchem as longas conversas de Meister com seu cunhado Werner e, em parte, consistem em um método de cura empregado pelo confidente do jovem enfermo.

A aparente quebra com a cadência do romance — antes dividido em capítulos com base nos eventos e épocas na vida de Wilhelm, e agora suspenso em um nível de reflexão mais teórica — resulta da integração do motivo teatral e analogia empreendida por Goethe em que “das ganze Theaterwesen” seria representado no romance como o motivo da busca por definição de Wilhelm: a partir deste momento, não se fala de um sem o outro, já que a investida do protagonista no projeto de busca por valor individual se traduz como tentativas no campo da ação, i.e., na carreira teatral e no estabelecimento de vínculos sociais.

A partir da breve pausa reflexiva na ação do romance (livro II), Wilhelm desbravará um ambiente até então desconhecido (a partir do livro III), ao envolver-se de fato com companhias teatrais e ter de tomar partido pelo teatro às custas de negligenciar os negócios da família confiados a si por Werner, o novo administrador dos negócios da família Meister.³⁵⁵ A

---

³⁵⁵ Diversos trechos mostram o conflito interno de Wilhelm com seus deveres, embora eles se tornem menos constantes conforme aumenta seu sucesso no teatro. Em IV-9, p. 176, Wilhelm escreve uma carta para Werner que o informa de sua negligência e gastos com o teatro de Madame de Retti, sendo perdoado por sua deixa, e decide-se por seguir com a viagem de negócios. Logo que surge a oportunidade de se apresentar no castelo do conde local, evento que preencherá todo o livro V, dá-se o convencimento final de que Wilhelm “não teria nascido para o comércio”. Cf. IV-16, p. 205.

nova cadência da narrativa foge do tom introspectivo de *Werther* — só há experiência como expansão pelo mundo das relações, da participação na construção de algo maior. Aqui se encontra o cerne da *Missão Teatral* do título do romance, de fato sua primeira definição mais substancial e planificação daquilo que até então se ensaiara como mera inclinação do jovem Meister pelo teatro. Envolver-se teoricamente com dramaturgia é, acima de tudo, um primeiro passo no caminho de Wilhelm pelo campo da ação, para além das tarefas que lhe estão determinadas por sua situação originária (como herdeiro dos negócios do pai), e início da convivência com uma esfera completamente nova de seu meio social: o teatro itinerante liderado pela *Prinzipalin* Madame de Retti. A maturação de suas opiniões sobre encenação e estrutura dramática lhe garantirá o bom relacionamento com a já experiente *Prinzipalin* e a *Direktrice* Madame Melina ainda no livro III, abrindo espaço para sua atuação efetiva no teatro como escritor de peças e ator.

A série de encontros que se desenrola neste caminho, notemos, é devedora do romance de aventura de tradição inglesa do século XVIII. Os desenvolvimentos subsequentes da história estão repletos de *topói* que, em última instância, apeterceriam ao gosto do público geral dessa categoria de romances: processos públicos, retrato de indivíduos vivendo às margens da vida comum das cidades, encontros coincidentes em hospedarias, assaltos, incêndios, crianças abandonadas, incesto, sociedades secretas, figuras misteriosas veiculadoras de uma sabedoria inexplicável que, por fim, serviria de auxílio à onisciência do narrador da épica.³⁵⁶

Em termos narrativos, *Theatralische Sendung* é uma obra fortemente marcada por comentários de um narrador que guia a narrativa em um tipo de relação discursiva com o leitor, uma ligação simuladora do diálogo. Munido de uma estratégia de suspensão da narrativa e entrecorte de comentários aparentemente despretensiosos, o narrador onisciente de Goethe apelaria para uma economia e contenção supostamente arbitrária de determinadas informações a fim de atizar a curiosidade do leitor.³⁵⁷ A enorme coincidência e “sorte” que rodeia o protagonista é o motor que provê o dinamismo da narrativa até seu final — embora a presença deste elemento não se restrinja a obedecer a uma estratégia narrativa. Sorte

---

³⁵⁶ Cf. Becker, 1964, passim.

³⁵⁷ Acerca deste aspecto da narrativa, cf. Pascal, 1965, p. 25.

(“Glück”) é uma palavra central em *Theatralische Sendung* também em um nível estrutural e não apenas, como havíamos visto, em um nível temático.³⁵⁸

Em um primeiro aspecto, o que separa o Wilhelm revigorado daquele Wilhelm adoecido, do hiato entre eventos dos livros I e II, é a entrega libertadora do primeiro às incertezas da causalidade de sua vida. Para Meister, toda grande experiência que altera o curso de sua trajetória advém desta experiência de risco e teste. Aqui, nas palavras de Vosskamp (2004, p. 104), “das Streben zur Welt [wird] als Form der Selbstgestaltung des Subjekts in den Mittelpunkt [gestellt]”³⁵⁹. Aos poucos, ele deixa de alimentar aspirações e ideias fixas que moveram todo o livro primeiro e altera seu curso, atirando-se a um cenário desconhecido.³⁶⁰ A definição de Wilhelm para fora de seu destino como comerciante é antes de tudo uma escolha feita a partir do que ele interpretará como “acazos” relativamente impostos no “trüben Pfaden seines Schicksals”³⁶¹ (IV-16, p. 204) — mas que valerão como pistas que apontam para a concretização de uma sorte que ele não vacila em seguir. Aqui, livre-arbítrio e destino estão acoplados em uma estrutura livre de grandes problemáticas — Wilhelm assiste o desenrolar de seu caminho como espectador da própria vida e aceita abertamente as consequências de suas escolhas quando estas se tornam necessárias.

O enfoque de Wilhelm na questão da sorte nos provê o cerne da reflexão sobre sua própria individualidade: um caminho produtivo adentro a subjetividade do protagonista é observar *como* Wilhelm enxerga seu próprio destino. Algumas transcrições integrais da

³⁵⁸ Como Vosskamp (2004, p. 104) afirma: “Nenhuma palavra advém de forma tão frequente em importantes passagens do romance quanto 'Glück' (sorte, felicidade, fortuna); 'Glück' mostra sempre – no sentido da veiculada doutrina da fortuna – não apenas a boa fortuna, como também seu lado negativo (*mala fortuna*). Ter boa sorte pode apenas ocorrer de forma limitada, já tal estado é sempre o resultado de uma virada da sorte, [uma *Glückwechsel*].” (tradução nossa).

³⁵⁹ “Sua busca pelo mundo se dá na forma da autodefinição do sujeito em seu centro” (tradução nossa).

³⁶⁰ Como fator diferenciador crucial do romance em relação a seu modelo de romance de aventura inglês, o protagonista não é meramente um jovem entregue às vicissitudes de um mundo desconhecido, acometido pelo acaso e perigos aos quais sua situação ou suas escolhas o jogaram — como ocorre em Tom Jones ou Robinson Crusoé. Quando tratamos da história em questão, a partir do presente momento da narrativa, devemos considerar que Meister jamais está sozinho; devemos falar em um grupo de heróis entregues ao cenário de aventuras. Diferentemente de Wilhelm, seus comparsas são, em sua maioria, pessoas às quais não há lugar reservado na sociedade — saltimbancos, estrangeiros, artistas marginais, jovens unidos para fora das rígidas convenções de matrimônio de então. Neste quesito, *Wilhelm Meister* acopla ao teor filosófico do romance de subjetividade e aventuras moderno — da imagem da subjetividade de um jovem buscando definição e espaço em um mundo desconhecido — um elemento adicional de reflexão social; a procura por novos horizontes é implícita à busca pela sobrevivência em si em um mundo ligeiramente mais hostil aos protagonistas que aquele retratado por Tom Jones, por exemplo. Cf. Blackall, 1976, p. 61.

³⁶¹ “Sendas tortuosas de seu destino” (tradução nossa).

reflexão da personagem³⁶² demonstram que Wilhelm legitima suas resoluções pessoais por meio do convencimento da existência de alguma força oculta do destino que o guiaria por este caminho. Meister é um interpretador dos próprios acasos de sua vida, e em grande medida seu escopo de ação no romance resulta da reação ao desdobramento incessante de situações resultantes de seus envolvimento. Seu mecanismo de autoconvencimento é alvo da ironia ocasional do narrador,³⁶³ mas não perde toda sua seriedade, já que agora se torna uma fonte de atividade e envolvimento com o mundo — neste ponto reside sua experiência socialmente produtiva e simultaneamente ligada às inclinações pessoais do indivíduo, o princípio de *Selbsttätigkeit* da pedagogia do Abbé desenvolvido em sua completude somente no *Lehrjahre*.³⁶⁴

A questão que surge ao compararmos o Wilhelm desta segunda parte do romance com o entusiasta do livro primeiro é: de onde resulta essa entrega à causalidade? Isto é, o que leva Wilhelm a tomar *especificamente* esta postura de entrega ao sair de sua crise pessoal? Em uma constatação retratada em II-2, em um momento de reflexão e balanço de sua experiência de vida, nos deparamos com algumas considerações filosóficas bastante incomuns à narrativa:

Wilhelm schien dagegen hier und da bemerkt zu haben, daß der Geist des Menschen ein eignes Ganzes ausmache, das sich mit einem andern nie vereinigen, wohl aber an mehr- oder wenigern Punkten sich berühren könnte. Er mußte bald zu dieser Erfahrung gelangen; denn ein Geschöpf, das im Werden ist, hat mit den entwickelten, auch denen von eigner Art, wenig gemein [...] Und was ihm [dem Geschöpf] als Wahrheit vorschwebte, hing an so vielen Fäden, war so gedrängt, so voller Aussichten, so leise nur zu fühlen, daß er fast nie im Stande war, in einem Gespräche vorwärts zu kommen und hübsch rund um deutlich zu sagen, was er wollte.³⁶⁵ (II-2, p. 59).

O avanço de Wilhelm neste segundo momento de sua experiência parte de duas conclusões negativas. A primeira delas acerca da incapacidade de contar com a empatia de seus iguais, de encontrar correspondência de suas intenções mais íntimas com os desejos das pessoas que o cercam. A segunda dessas conclusões se relaciona à incapacidade de articular

³⁶² Cf. III-3 p. 115 e IV-16 p. 203.

³⁶³ Cf. Blackall, 1976, p. 73-75.

³⁶⁴ Cf. Pascal, 1965, p. 21.

³⁶⁵ "Wilhelm parece ter notado, contudo, que o espírito do homem constitui um todo peculiar, que nunca se une completamente com outro, mas pode tocá-lo apenas em alguns pontos, de forma limitada. Ele logo teve de agregar a si tal experiência, pois uma criatura em estado de devir termina por ter, até mesmo com aqueles de seu tipo, pouco em comum [...] E o que a ele se revelava como verdade dependia de tantos feixes, por sua vez tão entremeados e cheios de prospectos, tão sutis, que quase nunca se fazia possível voltar a uma conversa e dizer exatamente aquilo que ele inicialmente queria dizer." (tradução nossa).

as razões internas e os motivos ulteriores que compõem o indivíduo em suas motivações mais íntimas — o momento volitivo no indivíduo em devir, do “Geschöpf im Werden”, como diz a narrativa — formulação que expressa uma nova visão de mundo por parte de Wilhelm. O avanço filosófico exposto no capítulo dois se resume na reflexão sobre limites de articulação como condição da mediação: intercessão entre o sujeito e outros indivíduos, mas igualmente entre o sujeito e suas motivações, entre o sujeito e a imagem sobre a qual ele se projeta. Em outras palavras, o protagonista reconhece a limitação que tem de controlar sua autoconsciência, suas pulsões e a relação comunicativa com as pessoas que o rodeiam. Ele se torna cético perante uma expectativa constante de Werther de encontrar uma correspondência plena de suas expectativas no mundo exterior (natureza, sociedade) ou no ícone feminino idealizado (Lotte). Não há vínculo direto com o mundo interior, nem há consigo: o próprio processo de autoconsciência é fruto de uma relação integrativa com o mundo exterior, da sedimentação de diversos “feixes” [*Fäden*] que compõe o todo na experiência íntima presente do indivíduo. O resultado desta virada na vida de Meister se traduz na entrega ao campo da ação; aquilo que é inesperado e resulta de uma relação produtiva com o mundo ganha valor e permite que, no nível da narrativa, Meister se cure de seu primeiro colapso e saia definitivamente de sua casa paterna (algo que fizera parcialmente durante seu caso com Mariane).

O modelo de desenvolvimento individual tomado por Wilhelm zela pela atuação ativa de sua face social (sua *persona*), portanto, como parte de sua experiência de autoconhecimento. Aí reside a abertura para a dimensão de experiência que o faz superar Werther e encontrar espaço no mundo que se desdobra perante si. A experiência de Wilhelm deriva de um embate entre ilusão e des-ilusão — o tomar da segunda como postura existencial resguarda o indivíduo de suas próprias projeções, da quimera que acompanha seu entusiasmo, da não-correspondência de sua volição com a realidade e da cegueira dos fatos aos anseios do indivíduo. É difícil falar em uma perspectiva otimista do crescimento (ou *Bildung*) individual de Meister por este motivo; o indivíduo do romance goethiano não atua efetivamente como *Genie*, não detém maior controle dos eventos exteriores, mas aprende a controlar a tendência idealizadora que o caracteriza. O resultado disso é um certo acanhamento de sua *Streben*; ele passa a se contentar somente com a incidência da ação que possa derivar dela.

3.6. O teatro profissional (Livros III a VI)

3.6.1. Novas perspectivas acerca do teatro: o dramaturgo e seu público

A compreensão renovada do teatro presente no livro II é, por fim, moldada pela nova postura existencial tomada por Meister. Arte e vida, vistas por seus olhos, compartilham de dinâmica idêntica, da mesma forma que a experiência advinda da reflexão sobre eventos da vida e da fruição artística são complementares. Wilhelm parece convencido do significado que a arte dramática tem para si próprio, embora tal convicção não mais seja suficiente para justificar sua missão teatral. Neste momento, a articulação deste conhecimento íntimo para um público maior se torna um problema a ser resolvido por ele na condição de escritor teatral — um papel que ele assume para si por influência de Werner e de seu contato com Mme. de Retti. Seu teatro ideal deve ser útil de alguma forma, que se torne irrelevante se propiciar experiências frutíferas apenas para o artista e o dramaturgo.

A questão da utilidade do drama, que preenche as páginas de *Theatralische Sendung* preliminarmente desde o livro I e que marcou fortemente o passo da discussão teatral do século XVIII, ganha maior presença no discurso do protagonista em sua leitura existencializada da tragédia presente no livro II capítulo 5; aqui temos uma verdadeira profissão de fé desta modalidade dramática no formato de “esboço de um tratado” entregue nas mãos de Werner. Em suas páginas, Wilhelm discorre sobre a tragédia como forma poética capaz de mover os ânimos de seus espectadores — e aqui ele defende o *potencial formador* da tragédia para o indivíduo, advindo do fato de sua estrutura estabelecer correlação de nexo existencial ao qual os homens estariam submetidos em sua vida. A lógica trágica operaria, antes de tudo, na relação de um sujeito aspirante com um destino inexorável. De forma análoga à *Poética* de Aristóteles, fala-se da representação da “felicidade” e “infelicidade”³⁶⁶ como temática central do gênero, essas valendo como duas polaridades nas afecções humanas, por meio das quais a relação entre sujeito e mundo se estabelece (enquanto uma relação entre os desejos e aspirações subjetivas e a realização da objetividade). Em Aristóteles³⁶⁷, lemos:

---

³⁶⁶ Na tradução consultada, os termos eleitos são “happiness” e “misery”.

³⁶⁷ In: Barnes, 1995 [1984].

Tragedy is essentially an imitation not of persons but of action and life [All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a certain kind of activity, not a quality. Character gives us qualities, but it is in our actions that we are happy or the reverse.] In a play accordingly they do not act in order to portray the characters; they include the characters for the sake of the action (1450^a15-1450^b21).

A visão de mundo exposta nas tragédias gregas, de forma bastante geral, é da subordinação do destino individual a uma configuração fatal e inalienável das forças que coordenam o mundo — a apresentação do roteiro trágico ressalta aquilo que é inexorável na vida do homem e da civilização, a falibilidade de seu esforço perante uma natureza/um panteão subordinado a suas próprias regras, cego aos afetos e anseios da humanidade (II-5, p. 83).

A personagem da tragédia, portanto, seria aquela que tem êxito em seu ato de mediação e experiência: ela aceita seu destino inexorável até o último instante e as consequências dele resultantes. Interpretada no momento da discussão pelo próprio Meister, estaria, grosso modo, na situação de assistir o desdobramento de uma sina a ela reservada, de entrega ao destino que o próprio Meister se colocara neste instante da narrativa. Este breve tratado sobre a tragédia endereçado a Werner articula a perspectiva que se abriu a si em seu novo fôlego de motivação para a vida após a cura do livro II: um ponto de vista para além da absolutização da perspectiva individual mais espontânea, do sentimentalismo, para considerar a atuação de elementos extrassubjetivos que regem a vida dos indivíduos.³⁶⁸

Meister resumirá sua visão sobre o cerne do efeito catártico da tragédia sobre o espectador — uma preocupação que lhe surgirá em nova roupagem a partir o momento em que se torna *Theaterdichter* no livro III — nas seguintes palavras:

Von jedem was dem Menschen Sonderbares begegnet, wird er innig gerührt. Ein Übel, das vorüber ist, wird ihm zu einem Schatze der Erinnerung für sein ganzes Leben. Was andern Sonderbares widerfährt, davon sind die Geschichten höchst willkommen, sie seien nun aus der vergangenen Zeit aufbewahrt, oder sie werden zu uns als Neuigkeiten von fremden Weltgegenden herübergebracht.³⁶⁹ (II-5, p. 84).

³⁶⁸ Ainda que a saída do ensimesmamento se dê aí, essa nova perspectiva da subordinação ao destino se configurará como uma nova ilusão do protagonista, e será criticada pelo amigo de Meister, Herr von C., em IV-9, p. 178, como veremos no ponto c deste capítulo.

³⁶⁹ "Cada coisa singular com a qual o homem se depara o toca diretamente no íntimo. Um mal passado torna-se, para ele, um tesouro de memórias para o resto da vida. As histórias daquilo que acontece de singular aos outros são as mais bem-vindas, sejam elas histórias guardadas no passado, ou venham para nós como novidades advindas de regiões exteriores do mundo." (tradução nossa).

A asserção de Wilhelm toca a esfera da experiência através da arte (e.g., da arte como registro da experiência de mundo de outras épocas e contextos, histórias como “*Neiugkeiten von fremden Weltgegenden*”). O poder catártico da tragédia residiria no processo de reensaio das vicissitudes da vida como um todo nas “*Saiten des Wesens*”. O escrito acaba, e Wilhelm traça brevemente um comentário metacrítico sobre a dificuldade de falar sobre estes assuntos com propriedade: “[l]assen Sie durch diese flüchtige Gedanken nur bei sich Gedanken erregen”³⁷⁰ é a dica deixada para seus interlocutores, que terão calma e ocasião para pensar sobre um tema de natureza tão complexa (II-5, p. 85).

Mas Meister não terá esse tempo de reflexão: isto é enfatizado diretamente pelo narrador conforme novos eventos acobertam suas antigas preocupações.³⁷¹ O novo problema a ser enfrentado a partir deste instante da narrativa é o da relação com o público, da transmissão deste nexos existencial da tragédia que permanecera de certa forma obscuro no tratado em questão. A discussão de Werner e Wilhelm sobre o princípio dramático da Antiguidade clássica leva os amigos ao assunto das peças de autoria de Meister. Este, por sua vez, tenta desvencilhar-se do assunto e tudo o que consegue falar em relação a suas obras é sobre um impulso estético que acomete alguns na infância, ao invés de dar detalhes composicionais da mesma. Acometido por um ataque repentino, ele começa a jogar os manuscritos de suas peças ao fogo.³⁷² A crise se traduz por um descontentamento de transferir ao público aquele elemento de transfiguração catártica que o liga ao teatro: “was sollen diese elende Blätter! [...] sollen sie übrig bleiben, [...] vielleicht einmal die Welt zum Gespötte dienen, anstatt ihr *Mitleiden und Schauer* zu erregen?”³⁷³ (II-3, p. 72; grifo nosso).

Meister, entretanto, concretizará sua peça com bastante sucesso no final do livro III, estabelecendo-se como *Theaterdichter* com certa fama nos círculos literários locais. Ele assume para si a missão de “fundação do teatro nacional” — um empreendimento que desde seu início conta com inúmeras dificuldades, as quais preencherão as páginas restantes do

³⁷⁰ “Você pode atrair para si por meio destas especulações fugidias apenas inquietações” (tradução nossa).

³⁷¹ Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1207.

³⁷² À maneira do próprio Goethe em seu “auto-de-fé” de 1769 (cf. Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1196-7). Dentre estas peças perdidas de Goethe estaria Belsazar: justamente uma das poucas que sobram para Meister e que sua irmã recita posteriormente.

³⁷³ “O que são estas folhas miseráveis! Devem elas ser deixadas apenas com o fim de servir como motivo de ridículo ao mundo, ao invés de provocar *horror* e *compaixão*?” (tradução e grifo nossos). “*Mitleid und Schauer*” seriam traduções correntes para os termos “*eleos*” e “*phobos*” (terror e compaixão), que, unidos, provocariam o efeito catártico próprio da tragédia. Ver §11 (1425^a22-1452^b9) e §14 (1453^b1-1453^b 11). In: BARNES, Jonathan (Ed.). *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation* (Vol.2). Princeton: Princeton University Press, 1995 [1984].

romance. O maior problema para o sucesso da missão se encontra na mediação entre seu objetivo artístico e sua comunicação ao público (cf. II-5, p.82)³⁷⁴; ele deverá se bater com este problema somente quando abandona suas elucubrações teóricas e passa a lidar com a vida teatral em um nível prático, ao ingressar na trupe de Madame de Retti.

3.6.2. O ingresso no teatro itinerante de Mme. de Retti e o problema com o público

Após o longo período de reflexão e isolamento do mundo exterior, Meister se motiva a realizar a viagem de negócios que seu confidente Werner lhe propõe. Antes de empreendê-la, porém, um episódio de forte carga simbólica se insere no romance: a história de Melina retratada nos capítulos 6 e 7 do segundo livro interrompe este momento da narrativa para valer como “aplicação” do modelo estético que o Wilhelm do livro I sonhara para si.

Melina é um jovem ator de origens humildes que se apaixona por uma filha da alta burguesia local. Ao fugirem, o jovem é caçado pela polícia local e pelo pai da garota, sendo rapidamente achado e processado. Wilhelm interage com o caso como se estivesse vendo a história correlata de sua própria tragédia com Mariane no palco. A todo momento, ele o relaciona com seu próprio caso com Mariane — entra em seus questionamentos a casualidade de uma história como essa se desdobrar perante si justo neste momento reflexivo de sua vida. A constatação é suficiente para gerar em Wilhelm um senso de dever pelo jovem ator Melina, e ajudar a propiciar um desfecho feliz a um caso que, para o próprio Meister, não teria tido um final tão desejável. Um forte teor de identificação emocional recai sobre o episódio (cf. II-6, p. 87 e 91). Igualmente ao que fizera na identificação de Werther em seu romance anterior,

---

³⁷⁴ Ver também II-4, p. 76: “Que Deus me preserve [...] de criar ocasião de corrompimento do público” (tradução nossa). A postura de Wilhelm é bastante *spätaufklärerisch*, e corresponde em diversos pontos à preocupação do reformador do teatro Lessing perante o conteúdo da obra de arte. No cerne da teoria dramática de Lessing se encontraria um princípio social – dotar o teatro novamente de seu poder institucional político e formador da tragédia grega, como veículo da opinião pública, visando afetar o funcionamento total da sociedade. No contexto, Wilhelm afirmará: “Aquilo que é bom deve certamente ser provado pelos sábios e então legitimado. Ele deve, entretanto, também ser causador do bem geral, preferencialmente àqueles incapazes de julgá-lo” (idem, tradução nossa). O ponto volta a uma polêmica de Lessing contra Gottsched, contra a restrição de seu modelo afrancesado de dramaturgia que fracassaria em atingir as demandas do povo não-aculturado em tal tradição. Ver Jäger (1980).

Goethe expressará a interpretação de Wilhelm de sua própria experiência em termos da estetização da mesma:

Was nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt, sah er hier in einer unangenehmen Gerichtsstube vor Augen: den Streit wechselseitiger Großmut, die Stärke der Liebe im Unglück.³⁷⁵ (II-6, p. 91)

O episódio se fecha com sucesso. Wilhelm consegue intervir no caso e achar um acordo entre o ator e seu sogro. O casal Melina termina junto, e voltará a aparecer no romance em alguns capítulos; este instante da narrativa auxiliará na construção de duas grandes coincidências ou momentos de virada na sorte de Wilhelm. Posteriormente ao episódio, Meister aceitará a proposta de Werner de realizar uma viagem de negócios na qual seu dever seria somente o de fazer algumas cobranças para antigos devedores de Benedikt. Wilhelm não se convence até Werner lhe lembrar que, no contexto de sua viagem, não faltariam oportunidades de passar por importantes cidades com grandes teatros locais. Ele encontrara a oportunidade de unir sua motivação com as exigências profissionais de seu pai em um único empreendimento e, como é de se esperar no modelo de narrativa construído neste momento do livro, por acaso Wilhelm se depara com a trupe para a qual o casal Melina estaria trabalhando durante suas andanças, conforme exploraremos a seguir.

Lemos no livro III, capítulo 3, como Wilhelm, após realizar com sucesso algumas cobranças de seu pai, recebe uma carta contendo novos passos para a viagem de negócios. Em face disso, Wilhelm arruma, em um episódio bastante singular, uma carruagem que se perde por horas e vai acabar no meio do nada, em uma hospedaria que casualmente hospeda uma trupe. As convicções da regência de uma força maior sobre seu destino apenas se fortalecem, dessa vez para o infortúnio de “immer zu diesen Leuten führen, mit denen ich doch keine Gemeinschaft haben will noch soll!”³⁷⁶ (III-3, p. 115) Ele se nega a permanecer no quarto da hospedaria em função do encontro inesperado e vai amarrar seu cavalo do lado externo, onde se depara com um anúncio da apresentação dessa trupe — dentre a qual consta, no papel de atores, o casal Melina. O encontro com os dois no dia seguinte ocasionará um dos vínculos mais duradouros de Wilhelm com uma trupe teatral. Em poucos passos, ele ganha o respeito

³⁷⁵ "Aquilo que geralmente só se passa em romances e comédias viu ele aqui, diante dos próprios olhos, em uma desagradável sala de julgamentos: a disputa recíproca por generosidade, a força do amor na adversidade." (tradução nossa).

³⁷⁶ "Sempre me deparar com essa gente, com a qual eu não quero nem devo ter companhia!" (tradução nossa).

da diretora local, Frau Melina, e a rígida *Prinzipalin*, Madame de Retti. Por convite da última, Wilhelm aceita estender sua viagem de negócios e ficar mais um dia para poder acompanhar a apresentação da trupe (III-5, p. 119). A negligência de seus deveres profissionais, a fim de se envolver mais e mais com a trupe em questão, se tornará uma constante a partir daí: repetidas vezes lhe pesará na consciência seus atrasos, além dos desvios de dinheiro da viagem feitos com o fim de sustentar a trupe. Em todos os momentos, Wilhelm se convencerá facilmente de seguir sua motivação mais íntima (cf. III-5, p. 120, ver também III-10, p. 138).

Meister e Madame de Retti imediatamente travam um bom relacionamento (cf. III-6, p. 124); ela seria uma das primeiras figuras a compartilhar os ideais dramaturgicos de Wilhelm em sua totalidade, aceitando-o como escritor das peças de sua trupe. E ao que o jovem escritor propõe a encenação de sua tragédia em cinco atos *Belsazar* — uma das poucas que se salvariam de seu auto-de-fé do início do livro segundo —, a peça é imediatamente acolhida pela *Prinzipalin*. Ela começa a dividir com seu novo comparsa detalhes sobre as finanças da companhia; logo em seguida, Wilhelm intermedeia alguns empréstimos para a compra de um novo guarda-roupa e acessórios de palco (III-6, p. 126-7).

O narrador conta no livro seguinte como tanto a peça *Belsazar* quanto a atuação inesperada de Meister são alvos do louvor do público (cf. IV-1, p. 156). Meister termina por substituir de última hora um ator que adoecera, encenando com bastante êxito o papel de Darius. O sucesso da peça é evidente. Ainda assim, as preocupações geradas são tantas, que Wilhelm não consegue ter o entusiasmo de outrora com a ocasião de encenação.³⁷⁷ O sucesso como ator, assim como o êxito como poeta é imediatamente confrontado com barreiras para o sucesso do ideal ainda em processo de esclarecimento dentro da mente de Wilhelm. O trecho é representativo do tipo de mudança da experiência do protagonista com o teatro a partir desta nova fase de sua experiência, i.e., nos bastidores do teatro real. Em suas conversas anteriores com Werner, Meister afirmaria zelar pelas propriedades catárticas do teatro, por ser veiculador, através de sua arte, *daquilo que os homens esperam ver perante si, mas não sabem identificar*. Quando se depara com a efetiva realização do teatro — da subordinação das trupes a condições materiais árduas, problemas administrativos, preocupações monetárias, tudo que, enfim, caracteriza o desgosto de Wilhelm pela esfera do comércio —, o ideal da arte

---

³⁷⁷ As motivações do descontentamento correspondem aos ideais artísticos do jovem neste momento da narrativa; fala-se da dependência de finanças e incansáveis horas de treino para que a peça possa ser encenada, além do peso da responsabilidade sobre seus dependentes, de forma que a peça resulte em se revelar como próxima do *trivial* (cf. III-14, p. 149).

pura e livre das amarras do mundo histórico e social se revela como mais uma ilusão em seu caminho.

Embora haja um reconhecimento da conjuntura problemática inerente à realidade do teatro, seus interesses pela arte dramática continuam intocáveis em um nível ideal. Wilhelm se mantém fiel à sua ideia da missão teatral e atribui o lado desagradável da arte a contingências que poderiam ser evitadas e consertadas, ainda que ele não saiba como. No momento, ele só passa a problematizar seu potencial transformador da arte e a ver a natureza dessa ainda bastante abstrata “missão teatral” com um olhar mais crítico, mas não ausente de certo idealismo. Os novos alvos de fascinação de Wilhelm — Mignon, Philine e o harpista —, personagens que se associam à trupe durante suas andanças, alterarão o foco do teatro como instituição para uma espontaneidade artística que Meister gostaria de ver em figuras mais prosaicas como a de Melina. Wilhelm voltará a recuperar sua jovialidade e sentir-se “neugeboren”³⁷⁸ somente ao ser como que arrebatado pela música do harpista, figura simbolizadora do ideal artístico puro e livre de constrangimentos institucionais. É este elemento de pureza que justifica seu envolvimento com a arte, apesar de todas as barreiras identificadas no mundo do teatro efetivo.

3.6.3. Entre ideal e diletantismo: o caso de Mosje Bendel e Herr von C.

Os resultados positivos do envolvimento de Meister com o teatro continuam a aparecer nos livros subsequentes: sua peça *Belsazar* passa a ser louvada em círculos literários locais (III-13, p. 145) e, no livro V, Wilhelm assume a posição de *Prinzipal* da nova trupe administrada por Melina, com a qual apresenta mais uma peça no castelo do conde local.

Em um nível objetivo, apesar de todas as dificuldades a ele inerentes, seu progresso no teatro é inegável. Uma inquietação constante se interpõe em seu caminho no decorrer destes episódios, contudo. Wilhelm apresenta dúvidas sobre a durabilidade de seu talento como poeta — não apenas ele exporá uma crescente ansiedade por deixar um nome e sua marca na

---

³⁷⁸ Termo utilizado em dois contextos anteriores, relacionados com seu sucesso no teatro e cura do trauma com Mariane.

posteridade (cf. IV-11, p. 182), mas o valor de sua obra de arte *Belzasar* é contestado por alguém cujos juízos estéticos ele estima, o oficial do exército local *Herr von C.* Propomos, neste ponto do trabalho, a perspectiva de Wilhelm como um diletante nas artes, isto é: não negamos que de fato a arte exerce uma grande influência em sua experiência de mundo como um todo, mas de maneira semelhante a Werther, o entusiasmo por ela sobrepõe seu compromisso com a criação de uma obra artística palpável, uma criação *controlada* de conteúdos artísticos. *Wilhelm seria ainda um diletante*, e as principais passagens dos livros III e IV que veiculam tal perspectiva polêmica advém das conversas do protagonista com o mencionado oficial Herr von C., personagem abolida da versão reformulada do romance da década de 1790.

A narrativa do romance conta como, logo após a atuação de *Belsazar*, Meister estabelece contato com o oficial do exército “que não se deixou embrutecer por sua profissão” e que, com os anos, se tornou um grande apreciador de literatura alemã e da arte dramática (cf. III-11, p. 141). Em seu período de suporte à trupe, em momento algum o narrador nos afirma que Meister tinha algo a aprender com a experiente atriz e *Prinzipalin* de Retti; ele aprenderia mais, ao contrário, com esse espectador dramático — e que, portanto, se encontra fora do mundo do teatro —, o qual lhe serve de conselheiro e confidente. O militar seria o primeiro a veicular opiniões importantes sobre o texto da peça *Belsazar*, que Wilhelm lhe mostra logo quando os dois travam conhecimento e descobrem o gosto em comum pela arte dramática (III-11, p. 142-3). Na cena, lemos o seguinte:

Als Herr von C. das Trauerspiel seines jungen Freundes durchlas, war er entzückt und erstaunt. Dieses Stück, sagte er, [...] ist nur von innen heraus geschrieben, es ist ein einziger Mensch, der fühlt und handelt. Man sieht, dass der Autor sein eignes Herz kennt, aber er kennt die Menschen nicht.³⁷⁹

Comentários posteriores do oficial reforçam e esclarecem o conteúdo da crítica presente no trecho: ao dizer que o autor mostra conhecer seu próprio coração, mas desconhecer a humanidade, o oficial quer dizer que Wilhelm estaria mais ocupado em expressar conteúdos emotivos e dramas pessoais do que propriamente veicular “recht

---

³⁷⁹ “Herr von C. ficou saciado e surpreso ao ler a tragédia de seu jovem amigo. [...] Esta peça, disse ele, foi escrita apenas de dentro para fora, nela se lê um homem sozinho que sente e age. Vê-se que o autor conhece bem seu próprio coração, mas que não conhece os homens.” (tradução nossa).

sichtbare, starke, grobe, ausgezeichnete Züge”³⁸⁰ para seu público (como o oficial especificará em sua última dica para Wilhelm; cf. IV-11, p. 183).

O conteúdo da crítica não volta a fazer parte das discussões dos amigos. Por intermédio de Herr von C., Wilhelm é apresentado a círculos literários locais que, tomando em consideração a descrição presente em III-13, p. 145, consistiriam em grupos tipicamente moldados pela moda literária de 1750. A obra do jovem escritor ganha certa fama nesses círculos. Após alguns dias, um incidente interrompe os breves momentos de gozo da fama de Meister. Um escândalo se instala na trupe: após a louvada apresentação de *Belsazar*, o amante da *Prinzipalin*, Mosje Bendel, se mostra furioso ao saber que fora Wilhelm quem interpretara Darius na peça, papel originalmente designado a si. O orgulho de Bendel é mais uma vez ferido quando, na segunda apresentação da peça, sua atuação de Darius é desastrosa e provoca violentas vaias do público, contra o qual o ator, em um acesso de fúria, se bate. A trupe precisa da proteção da polícia local para voltar à sua estalagem.

Toda a cena do escândalo vem a seu conhecimento por meio de relato de Madame Melina; Wilhelm não se encontrava na casa de espetáculos na noite em questão. Sua reação ao ocorrido isola a atitude “vergonhosa” do público como uma afronta a atores como um todo, e não propriamente à atitude desmedida de Bendel. No trecho de seu monólogo acerca do ocorrido lemos:

Ist es möglich [...] dass man eine Klasse von Menschen verachtet, die man überall willkommen heißt, deren Talente man rühmt und aufmuntert, deren Kunst zu sehen, zu hören, zu bewundern sich jeder mit Geld in Händen drängt! Welch ein Widerspruch! Welch ein Unsinn!³⁸¹ (IV-9, p. 176-7)

No auge de seu descontentamento, Meister escreve uma carta para Werner e opta por suspender suas atividades no teatro, para continuar a viagem de negócios da família. O motivo da decepção volta na narrativa, somando-se a todas as causas anteriores de frustrações de seus projetos: “So überraschend wie die Untreue Marianens, so unleidlich wie jener Brief des

---

³⁸⁰ “Características bastante nítidas, fortes, cruas e excelentes” (tradução nossa).

³⁸¹ “É possível que se despreze uma classe de pessoas que, onde quer que estejam, são elogiadas por seus talentos, cuja arte todos estão prontos, com dinheiro em mãos, para ver, ouvir e se maravilhar! Que contradição! Que contrassenso!” (tradução nossa).

unwürdigen Nebenbuhlers war ihm diese Nachricht und der Zustand, in der er durch sie versetzt wurde [...]”³⁸² (IV-9, p. 175).

Este é um momento de balanço das experiências de Meister: ele opta por não especificar na carta ao cunhado quanto dinheiro desperdiçara em suas aventuras com a trupe de Mme. De Retti, e se convence de que no fim o dinheiro e o tempo lhe haviam rendido “ricas experiências que lhe seriam úteis por toda sua vida” (IV-9, p. 176). A decisão por voltar aos negócios da família é por si só revigorante, e novamente ele se sente como “neugeboren” (a palavra-chave na dinâmica de sua cura das várias frustrações de sua vida). A dinâmica da cura, vista no tratamento do livro II, é assim reencenada. Meister desvia suas atenções para um caminho alternativo de ação, para a possibilidade de retomar a carreira mercantil e fechar o episódio de seu envolvimento com o teatro de forma definitiva.

O último contato com Herr von C. se dará nas vésperas desta viagem (cf. IV-11, p. 181). As críticas que o oficial tece, com seu costumeiro tato, valem como importante contraponto neste momento da narrativa. Esta figura preencherá aqui o papel de um provedor de sabedoria misteriosamente consciente das motivações íntimas e contradições do protagonista, que se interpõe à narrativa para esclarecê-lo e mostrar seus erros. As palavras de despedida com o oficial trazem uma importante chave de interpretação para a confusão de Wilhelm em relação à sua própria missão, que no momento do livro recai novamente sobre um conflito entre a missão comercial (designada por Benedikt/Werner) e a missão teatral (“sentida” em seu íntimo, mas agora marcada pela dúvida), revelando o primeiro grande retrocesso resignado por parte de Meister em sua jornada. Não se fala mais na missão teatral pelos longos capítulos dos livros III e IV; a ocupação real com o teatro de Melina e de Retti revela ao protagonista o aspecto mundano da arte que, por sua vez, cada vez mais lhe afasta de seus ideais iniciais sobre a dramaturgia.

Meister divide com o amigo suas inseguranças e o resto de entusiasmo que lhe fica pela carreira teatral. De forma simultaneamente acanhada e arrogante, ele reclama sobre a falta de reconhecimento de um público conhecedor da matéria verdadeiramente artística, o que ocasionaria uma complicada situação para aqueles que buscam viver do teatro. A situação ideal, pela qual só lhe resta aspirar, é a fama, a glória de seu nome advinda de seus feitos no

---

³⁸² “Esta notícia e a situação ao qual ele se viu jogado lhe acometeram de forma tão surpreendente quanto a infidelidade de Mariane, tão intolerável quanto a carta de seu indigno rival.” (tradução nossa).

teatro. Herr von C. o repreende prontamente: obter fama e criar um nome para si é uma motivação problemática. Em grande medida, sobretudo para o dramaturgo, alcançar fama passageira envolve causar efeitos apelativos ao gosto e ânsias vãs do público (i.e., como o próprio Wilhelm o reconhece, o público se motiva mais por puro entretenimento do que por assimilação de conteúdos poéticos). Os atos mais nobres e significativos dos homens, ao contrário, ocorreriam “às escuras”, advindos de um desejo compromissado de cada um por cumprir sua função no mundo, sem interesses ulteriores. A fama é traiçoeira para a subjetividade que desempenha um papel no mundo exterior, e funciona sob uma lógica aleatória, como um “*Glückspiel*”:

[...] Sie wissen wohl, mein Freund, wie wenig dieses [Glückspiel] unter edlen und unedlen Menschen, unter Verständigen oder Toren, unter Tapferen oder Feigen einen Unterschied macht³⁸³ (IV-11, p. 182)

A fama vem para artistas medíocres da mesma forma que pode vir para os talentosos; a falta de critério valorativo relativa ao impacto sobre o público teatral seria, justamente, responsável pela insegurança inerente a este momento da carreira de Meister. A grande ironia à insegurança de Wilhelm se revela na asserção de que “o sucesso de um ator não dependeria de seu talento real” — este é justamente o momento em que Wilhelm está questionando seu talento e enxerga a própria obra *Belsazar* como “trivial” (cf. III-14, p. 149).

A perspectiva oposta, que o oficial busca passar para seu amigo, é colocada a exemplo de seu próprio envolvimento com a função de militar.

Ich bin gewohnt, in meinem Handwerke und an dem Platz, wo ich bin, meine Schuldigkeit zu tun [...]. Wenn ich dadurch den Offizieren, den Soldaten von meiner Kompagnie in einem Beispiel vorgehe, daß sie in dem, was für sie gehört, fester, mutiger und gewisser handeln, [...] so habe ich mehr getan als mancher, dessen Name durch einen Zufall, der für die Seinigen von keinem Vorteile ist, in Zeitungen ausgestreut wird.³⁸⁴ (IV-11, p. 182)

Este é o confronto direto de um pragmatismo consciente de sua função e dever (“meine Schuldigkeit zu tun”) contra a ânsia por agir sob referenciais de exemplaridade

³⁸³ "Você sabe bem, meu amigo, quão pouco este jogo de azar faz diferença em meio a homens nobres e comuns, a sábios ou tolos, a bravos e covardes." (tradução nossa).

³⁸⁴ "Estou habituado ao meu ofício e ao lugar no qual faço meu dever. Se me apresento a meus oficiais, soldados e companhia com uma postura exemplar que os leve a agir solidamente e da maneira correta, então fiz mais do que aqueles muitos cujos nomes estão espalhados pelos jornais apenas por força do acaso, mas não para o benefício de sua gente [*für die Seinigen*]" (tradução nossa).

(como confirmações externa de seu talento, aquilo que Wilhelm estaria buscando), embate que mostra seus resultados na repercussão das duas formas presentes de encarar a concretização de um ato qualquer no mundo. O primeiro modo de agir, pragmático, esconderia um bem incomparável em si, tanto em um nível individual para quem age e cumpre sua função, quanto para seus companheiros (“die Seinigen”). O segundo modo de agir conta com o feliz acaso das circunstâncias (“Zufall”) e permitiria a fama de um nome, da honra militar, mas que de nada valeria além disso: este modo de agir resulta em uma ilusão vã.

De forma indireta, o oficial se refere ao próprio caso do sucesso de Meister: vimos que sua atuação no papel de Darius também fora um “Zufall” gerador de certa fama para si. Seguindo a analogia presente no diálogo, de Herr von C. como representante da primeira postura de sua imagem, e Meister como representante da segunda, surge a questão da vantagem do sucesso para seus comparsas — “die Seinigen”, como colocado no discurso do oficial. Wilhelm é confrontado com a questão de que estaria de fato competindo para o bem daqueles que contam com ele. Este ponto é também bastante questionável — já durante o envolvimento com os ensaios da peça, o narrador atenta repetidas vezes para a negligência de Wilhelm para com a única pessoa que de fato depende dele, Mignon.³⁸⁵

A crítica atinge, portanto, várias dimensões da experiência do protagonista. Wilhelm é confrontado com a perspectiva de estar agindo narcisisticamente em busca de glória pessoal, negligenciar seu vínculo inicial com a arte,³⁸⁶ além de ignorar que antes de causar uma mudança no público e na nação, deveria se atentar para sua atuação no seu próprio *milieu*.

Herr von C. conclui rapidamente sua admoestação com um conselho para o “poeta dramático”:

---

³⁸⁵ Comparar IV-9, p. 178 (“Mignon foi completamente ignorada por ele, tanto antes quanto depois de haver lutado por sua atenção.”, tradução nossa); IV-10, p. 178 (“A *Prinzipalin* se foi, sem uma única menção sobre onde a criança poderia ser aceita ou retida”, tradução nossa) e IV-13, p. 193 (“Ela causava a Wilhelm grande alegria quando ele tinha sua mente tranquila; e dessa vez ele prestou atenção, ainda que por um instante, naquilo que a criança lhe mostrava [...]”, tradução nossa). O ponto mais alto do sofrimento da menina decorrente dessa negligência fechará o livro IV, no qual ela sofre repetidos colapsos nervosos, levando Wilhelm a reconhecer sua atitude até então e estabelecer um vínculo ético com a criança: “Minha criança!, ele exclamou, minha criança! Tu és minha! Se é que isso pode confortá-la! Tu és minha! Eu te mantereí comigo! Não te deixarei!” (IV-16, p. 207, tradução nossa).

³⁸⁶ Cf. I-16, p. 37.

Lernen Sie daraus, daß man nur recht sichtbare, starke, grobe, ausgezeichnete Züge dem Volke aufstellen müsse, und daß das Feinere, Innigere, Herzlichere weniger Wirkung tue, als man denkt, besonders wenn man Effekt auf die Menge machen will die doch am Ende immer bezahlt³⁸⁷ (IV-11, p. 183)

A sugestão é indiretamente direcionada para a peça *Belsazar*. Seu autor haveria ornamentado seu conteúdo poético com um apelo emocional (diretamente identificado por seu público, por sua vez inclinado a conteúdos sentimentais; cf. III-13, p. 145) capaz de causar menos impacto efetivo do que se imaginaria; o impacto (“Wirkung”) do qual fala o oficial estaria posto com um sentido valorativo, referente não a um impacto imediato sobre os gostos do público, mas de *decorrência* (outra tradução possível do termo “Wirkung”) formativa advinda da fruição da obra de arte pelo espectador.

O entendimento da função do escritor teatral aqui é claramente ligado ao pano de fundo da missão teatral da época: ela seria, afinal, a projeção de um ideal de carga política e pedagógica, de educação do gosto do público que reflete uma esperança tornada corrente no século XVIII quando uma incipiente cultura literária representativa burguesa dá os primeiros grandes sinais de sua vitalidade. Desde o teatro grego, a estrutura dialógica característica da arte dramática (e que a diferencia da épica e da lírica, enfim) opera sob uma lógica de conflito com o leitor, de exigência reflexiva sobre os conteúdos da peça.³⁸⁸ A missão do século XVIII é teatral e não romanesca ou lírica por este motivo central — há um esforço em reformar o teatro como uma instituição social de reflexão sobre conteúdos humanos. “Die Menge” que se põe na condição de espectador da peça, como afirma o Herr von C., “doch am Ende immer bezahlt”³⁸⁹; o papel do dramaturgo não consistiria em atender expectativas desse público, mas exatamente confrontá-lo com conteúdos reflexivos e por si só relevantes.

O pano de fundo para a visão do papel da arte dramática veiculada pelo Herr von C. se liga à caracterização que Gundolf (1920, p. 341) faz do ambiente intelectual da época de escrita de *Theatralische Sendung*. O teatro de meados de 1770 ainda seria encarado como uma esperança para uma modificação maior no meio social, “von der Wiederbelebung dieses versprochen sich die besten Geister einen neuen Vernunftmorgen, wie Lessing, einen neuen

³⁸⁷ “Aprenda disso que não se deve apenas estabelecer características visíveis, fortes, cruas e excelentes perante as pessoas, e que aquilo que há de melhor, mais íntimo e cordial causa menos efeito que se pensa sobre o público que, no final das contas, sempre paga [pelo espetáculo]” (tradução nossa).

³⁸⁸ Blackall, 1976, p. 58-9.

³⁸⁹ “O público [...] que de qualquer forma sempre paga no fim.” (tradução nossa).

Sittentag, wie Schiller, eine neue Bildungsluft, wie Goethe [...]”³⁹⁰. As teorias dramatúrgicas dos autores envolvidos nesse entusiasmo são diversas, mas seu ponto de partida seria o mesmo: buscar mediação de uma nova modalidade de experiência estética para o público. Wilhelm é ainda incapaz de pensá-lo até que Herr von C. lhe proponha uma mudança de atitude e canalização de seus esforços ao que realmente importaria na função de *Theaterdichter*: utilidade. Meister, ao revelar seu contentamento com o sucesso atingido em meio ao público, revela seu fracasso em gerar uma problematização da função do teatro que, afinal, caracterizou o discurso dramatúrgico do grande teatro alemão a partir de Lessing, uma problematização poetológica do teatro como instituição social, que orbita ao redor da relação com o público com fins de “educá-lo”, confrontá-lo com novas formas sensibilidade, problematizar suas relações com a ficcionalidade da peça.

Gundolf, na mesma obra, identifica a situação marginalizada dos atores de então como propícia ao tipo de mudança social que Lessing e outros reformadores buscariam. Por força das próprias condições desfavoráveis a eles impostas, os atores viveriam no século XVIII uma espécie de liberdade das convenções sociais, como discurremos em nossa menção às trupes itinerantes. O retrato destas figuras marginais, de certa forma idealizado por parte da nova dramaturgia da época, as elegeria, segundo Gundolf, como “detentores de um novo ideal”, capazes de mudar a sociedade a partir de um revigorado espírito de libertação da vida e da mente.³⁹¹

O encanto do Meister pelo cotidiano teatral coincide com tal visão romantizada da vida do ator — a perspectiva de tornar-se ator vale como o ensejo que o jovem buscava para escapar da limitada vida burguesa de sua infância e encontrar o “grande mundo”, um mundo em devir onde mudanças são, antes de tudo, possíveis. A exposição que Goethe faz desta camada marginal da sociedade, contudo, parece avessa à visão dessa forma romantizada. Romantizar atores como portadores de um ideal de liberdade, buscar a fama e deixar um nome para a posteridade, afinal, é a ilusão central de Meister neste momento da narrativa.³⁹²

---

³⁹⁰ “Da regeneração daquilo que prometeram as melhores mentes desta nova aurora da Razão, como Lessing prometera, uma nova era da Moralidade, no caso de Schiller, um novo ambiente de desenvolvimento pessoal, no caso de Goethe” (tradução nossa).

³⁹¹ Gundolf, 1920, p. 341; cf. Blackall, 1976, p. 61, além de p. 287-8, notas 4 e 7.

³⁹² Goethe representa, por um lado, Melina e Madame de Retti como administradores demasiadamente preocupados com dinheiro, os quais, antes de serem veiculadores de uma liberação das convenções sociais do capitalismo incipiente da época, seriam personagens subordinadas à dinâmica coercitiva do dinheiro. O outro lado da relativização deste otimismo em *theatralische Sendung* é sua representação da falta de preparo e

A missão teatral, até este momento da narrativa, é indissociável da pretensão do jovem pelo sucesso e afiliação a uma imagem ideal de si, na qual sua individualidade e identidade afetaria o mundo que o rodeia. Como foi bem expresso por Max Herrmann, “seine Torheit besteht gerade dahin, daß er glaubt, das Jahrhundert habe auf ihn gewartet”³⁹³. Meister conta com um tipo de confirmação de sua utilidade no mundo que mais revela sua insegurança e vaidade do que corresponderia realmente a algum resultado de sua ação no mundo. De fato, é correto afirmar que falta em Wilhelm uma separação de sua vaidade e seu ideal de modificação do mundo para que ele atinja qualquer efetividade na vida prática — a crítica de Herr von C. toca justamente nesse ponto. A pretensão do projeto do teatro nacional, além de diluída em motivos individualistas do protagonista, apresenta uma carga de pretensão vã de transformação social que em grande medida caracteriza uma (auto)crítica de Goethe aos ideais de sua geração. Essa vanidade não decorre da carga idealizadora do projeto — que, afinal, poderia ser revertida em algo produtivo, e o foi em certa medida na experiência histórica do *Volksbühne* —, mas da idealização desse objetivo, a não-correspondência gerada entre sua teorização e sua execução por força da mistura de motivos individuais e projeções ilusórias.

A última conversa de Meister com Herr von C. é o ponto da narrativa que tomamos como revelador de sua ilusão e da confusão de motivos relacionados aos palcos. A partir deste ponto, o talento de Meister para a vida teatral é questionado pela primeira vez em anos. O descaminho de Meister *entre ideal e diletantismo*, como o título deste ponto de nosso trabalho sugere, toca o problema da mediação, da prática e da autoconsciência de um jovem idealista, de sua agência mesma no “grande mundo” para o qual ele se projeta em seu empreendimento aventureiro. É questionável o real impacto que o conselho do oficial tem sobre o jovem Meister na revelação de seu diletantismo³⁹⁴, mas, no livro seguinte, um evento central na vida

---

consciência por parte dos atores do potencial transformador de sua arte. Madame Melina, Philine, Mignon, Friedrich e o harpista são personagens sem grandes esclarecimentos a respeito de seus ideais artísticos, e sem grandes tentativas de problematizar a mediação artística para com o público. É questionável até que eles sejam detentores dos mesmos e tenham tais pretensões, ao menos se falamos de ideais transformadores identificados por Gundolf em Lessing, Schiller e Goethe, como citamos.

³⁹³ “Sua tolice reside na crença de que seu século estaria esperando por sua presença.” (Herrman, Max. “Wilhelm Meisters Theatralische Sendung”. In: *Neues Archiv für Theatergeschichte*, 2. Bd., hg. V. Max Herrmann. Berlin: 1930. p. 130-134. Citado em Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1156, tradução nossa).

³⁹⁴ Meister de fato reage negativamente ao conselho: “Como o senhor não se deixou levar pelo ímpeto de deixar vossos feitos e vosso nome como modelos para a posteridade?” (IV-11, p. 182, tradução nossa). Ele reconhece sua imaturidade, que o oficial conhece o mundo e a vida melhor que ele, mas se justifica: “Ainda é isso, que o senhor me diz, tão contrário a qualquer noção de juventude, tão contrário a nossos desejos [...]” (idem).

do protagonista alterará em definitivo sua visão sobre o papel da arte e do artista (em um nível subjetivo e social): o contato com a obra de William Shakespeare.

Meister, até este ponto, é ainda um herói típico do *Sturm und Drang*, confiante em seu talento e coerência de sua missão da mesma forma que Werther acreditava em suas emoções. Três experiências centrais nos livros V e VI do romance, tratadas no próximo ponto do trabalho, valerão como definitivamente desestabilizadoras dessa segurança característica do personagem até este momento da narrativa.

3.6.4. O “encontro com o grande mundo” e a descoberta de Shakespeare

No livro V, lemos como o grupo inicia sua viagem para Hamburgo sob a escolta de Wilhelm, o qual, enquanto se hospeda em um vilarejo, é surpreendido com a visita de um secretário do conde local. Sabendo da estadia da trupe, o mencionado secretário se aproveita do feliz acaso para convidar os artistas a encenar no castelo do conde, que nos próximos dias hospedaria o regimento do príncipe. Melina aceita a oferta imediatamente; esta seria mais uma das ocasiões na qual Meister aceita um convite casual e se desvia de seus objetivos preestabelecidos.

O último estágio do trajeto do grupo antes de seu estabelecimento em Hamburgo é caracterizado como uma etapa definitiva de “encontro de Meister com o grande mundo” (cf. V-1, p. 208) – seguindo o princípio de “descoberta de si como descoberta do mundo”, neste ambiente Meister se encontraria com homens que determinam o destino da nação e se ocupam de grandes feitos; homens de um mundo até então distante e intocado para Wilhelm. Passar pelo crivo da nobreza significaria entrar em contato com um grupo versado em artes e, pressupõe-se, movido por legítimos interesses artísticos, não desvinculados de uma ideia maior da incidência crucial do teatro para a educação de um povo, o que colocaria Meister em contato com idealizadores de uma mesma missão (cf. V-4, p. 219).

Uma série de episódios desastrosos caracteriza o encontro da trupe com a nobreza retratada por todo livro V. O castelo do conde, inicialmente descrito como “ein Feengebäude

vor der Seele”³⁹⁵ (V-1, p. 212), logo se revela hostil ao grupo. O mundo idealizado se desvenda como hostil aos “invasores”; os criados que os recebem não foram avisados de que uma trupe viria, e após algum tempo de discussão, afirmam não ter, no castelo, lugar para este tipo de visitantes (V-1, p. 213). A trupe ri da situação e encara tudo como um mal-entendido, para ser acomodada temporariamente em um castelo decadente usado pelo pai do conde na época de seu reinado, nas adjacências do local.

A recepção pouco convidativa aos artistas é informada ao conde no dia seguinte, que repreende seus funcionários — sobre os quais, vemos, ele não tem muito controle — e promete tratar o grupo de forma mais adequada, alocando-o em seu castelo. O tipo de nobreza retratada no episódio distingue-se radicalmente daquela imaginada por Wilhelm (cf. V-1, p. 208; V-13, p. 250). Personagens como o conde, Jarno, o barão e principalmente o príncipe são completamente indiferentes a tudo que fuja de sua esfera de preocupações pessoais ou estritamente profissionais. Outros nobres, como a condessa, a baronesa e alguns jovens oficiais locais, se ocupam basicamente se cercando de bajuladores (como Philine), ou tramando encontros amorosos com atores e atrizes (cf. sobretudo V-4, p. 218; V-6, p. 224; V-7, p. 230; V-9, p. 240). A distância anuladora entre as duas classes não desaparece após o alojamento da trupe no castelo.³⁹⁶

Esse compõe, resumidamente, o cenário de todo o livro quinto. Haverá encontros, entretanto, cruciais para a experiência de Wilhelm, alterando o curso de sua sorte de forma definitiva. Em parte perturbado pelas condições desfavoráveis impostas à trupe, em parte conivente com a atitude dos nobres, muito de seus antigos ideais teatrais se mantêm. Meister continua a buscar uma forma de mediar seus interesses artísticos para o público, ainda que aqui esteja enfrentando uma plateia de interesses bastante diversos de tudo o que enfrentara antes. Ao invés de um público guiado por entretenimento puro, os nobres em questão exigem a subordinação do teatro a uma rígida tradição e a busca de alvos calculados na execução das peças.³⁹⁷

³⁹⁵ "Como um edifício retirado do mundo da fantasia perante a alma" (tradução nossa).

³⁹⁶ São afixados, nas portas de cada quarto, cartazes com regras e designação de multas para cada ato proibido pelo conde, ordens que parecem ser pouco levadas a sério pelos próprios nobres locais (V-4, p. 218).

³⁹⁷ Logo no início dos ensaios, o mediador entre a trupe e o conde, o Sekretär, impõe suas exigências de encenação de um prelúdio de gosto bastante duvidoso (de que faria parte o nome do príncipe enfeitado por guirlandas e uma breve homenagem a ele) e conclui “O Senhor Conde assegurou que a peça deveria ser encenada assim e não de uma outra forma” (V-5, p. 222, tradução nossa). Posteriormente, outros nobres sugerem que “algo alegórico” seja posto no prelúdio para agradar não só ao príncipe, mas também ao conde, e

Por fim, a peça é executada. Os nobres assistem-na com total descaso; o príncipe com tédio, Jarno dividindo sua atenção entre a sala de execução teatral e a sala ao lado, de forma que pareciam, de forma geral, se distrair com coisas mais importantes (cf. V-7, p. 230). O livro V se fecha com um balanço da experiência do protagonista: “Ich kann auch nicht sagen, daß ich auf dem Schloße sonderlich erbaut worden wäre, vielmehr hab’ ich Gelegenheit gehabt, gewisse Ideen zu berichtigen, welche ich verständigen Freunden schuldig bin”³⁹⁸ (V-13, p. 248-9). Se muito, a trupe termina por encontrar uma paródia da imagem da nobreza que idealizara em um primeiro momento.³⁹⁹

Além das mencionadas ideias que ele pode retificar em seu contato com o grande mundo, a ocasião específica do encontro com Jarno, descrito como um “preferido do príncipe”, lhe rende um dos maiores bens de toda a sua jornada: seu contato com Shakespeare. Quando Jarno menciona o escritor inglês pela primeira vez, Meister o repreende, com o preconceito comum da poética do Iluminismo da época de que as peças do autor, avessas às exigências do neoclassicismo francês, pecariam por verossimilhança e decoro (V-7, p. 234).⁴⁰⁰ Jarno insiste para que Wilhelm se livre de suas concepções e permita que Shakespeare seja seu guia por um “mundo desconhecido”: não o “grande mundo” como a metáfora do início do livro V sugerira, mas o novo universo expressivo no qual Meister encontrará um bem maior do que previsto.⁴⁰¹

---

o grupo acerta de inserir uma estátua de Minerva no meio do prelúdio para cumprir a exigência (cf. V-5, p. 223). Uma série de curiosas restrições começam se impor.

³⁹⁸ “Eu não posso dizer que tenha sido propriamente edificado no castelo, ainda que tivera a oportunidade de corrigir certas ideias, às quais eu sou devedor de sábios amigos.” (tradução nossa).

³⁹⁹ Dahnke, 2004, p. 6.

⁴⁰⁰ Cf. Steiner, 2004, p. 125.

⁴⁰¹ Seguiremos a perspectiva de August Wilhelm Schlegel de que a presença de Shakespeare em *Lehrjahre* de forma alguma se constitui mais um episódio, mas sim como parte do fechamento dos principais temas da narrativa (cf. Schlegel citado por Paulin, 2004, p. 984). Ver adiante.

3.6.5. Shakespeare

O significado de Shakespeare para o romance é ressaltado por sua fortuna crítica em dois níveis. Por um lado, o retrato é histórico, e segue a narrativa do “ganze[n] Theaterwesen” característico da primeira fase de escrita do romance.⁴⁰² Se o retrato alegórico do teatro se inicia com o teatro de marionetes e encontra no livro V o teatro de cortes, moldado a partir do neoclassicismo francês, esta nova descoberta de Wilhelm transforma em imagem o impacto que Shakespeare teve na Alemanha após sua “redescoberta” por Herder e Lessing. Herder e sua geração de teóricos saídos do racionalismo encontram em Shakespeare o modelo ideal de força poética transfiguradora e profundidade no tratamento de conteúdos humanos obtidas para além de barreiras formais clássicas — a liberdade de expressão poética se torna palavra-chave de toda uma geração sob auspícios do novo modelo de *Genie*.

Diferentemente de principais teóricos divulgadores do dramaturgo britânico, Herder e Lessing, o acesso de Goethe do *Sturm und Drang* à obra de Shakespeare é desprovido de nuances teorizantes, nem é relacionado à incidência de sua dramaturgia sobre a nova geração de escritores alemães. Goethe no período de Strasbourg se referiria a Shakespeare, ao contrário, em termos mais gerais; falaria da “essência de Shakespeare”,⁴⁰³ um princípio de criação poética livre de amarras formais regidas por uma tradição; a poesia de Shakespeare seria uma poesia criadora das próprias regras, que discursivamente impõe as condições de sua leitura.⁴⁰⁴ No discurso *Zum Schakespears Tag* lemos:

---

⁴⁰² “Dentre as várias formas de vida teatral e o desenvolvimento artístico apresentado e simultaneamente presentificados no romance, a recepção de Shakespeare, junto com o entusiasmo dela decorrente, tem papel crucial.” (Paulin, 2004, p. 984, tradução nossa).

⁴⁰³ A asserção de Goethe no discurso “Zum Schakespears Tag” (1771, primeira impressão 1854) expressa o tom de seu entusiasmo inicial: “A primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade, tudo era novo, desconhecido, e a falta de costume com a luz fazia doer os olhos” (p. 26-27, tradução de Süsskind; cf. Goethe, 2000). Nota-se no restante do discurso de Goethe e nos textos teóricos de Herder da época a aplicação de palavras-chave como “Geschichte der Welt”, “Raritäten Kasten”, “Prometheus”; a ocorrência destas formulações e imagens apontaria para a criatividade divina e o teor universal contidos nas figuras e situações poetizadas pelo autor inglês (Paulin, 2004, p. 983). Comparar com V-10, p. 241.

⁴⁰⁴ Cf. Gundolf, 1927, p. 244.

Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.⁴⁰⁵ (Goethe-BA Bd. 17, p. 187-188)

O encontro com Shakespeare foi, portanto, essencial no desenvolvimento da arte poética de Goethe por servir como exemplo do artista que encontra uma forma de veicular o *Dämonische* de suas forças por vias de um ato de liberdade poética. Para Gundolf (1927, p. 228), esta se torna simultaneamente a temática e o princípio poetológico central do Goethe do *Sturm und Drang* – “der Triumph und Tragödie des freien Genius”⁴⁰⁶. O grande diferencial do tratamento feito por Goethe da obra do dramaturgo, sobretudo no que concerne a Herder e Lessing, é a relação teoricamente inconclusiva de sua obra: não há princípio poético a ser deduzido em Shakespeare e reaplicado em uma nova poesia. Seu exemplo é um modelo de liberdade de exposição, de forma que ele instrui o poeta na medida em que representa uma saída para a restrição formal e tradição de escrita. Adicionalmente, sua obra apela para uma compreensão da tragédia como exposição irredutível da universalidade — não àquilo que há de atemporal na natureza humana, mas para a construção de um universo repleto de forças combatentes, não subjugado a um princípio de bem ou mal, movendo-se livremente no desenrolar da peça. No meio deste universo vivamente retratado, se encontra o protagonista em sua pequenez vivenciando sua tragédia pessoal.

Os juízos do jovem Goethe e de Wilhelm Meister acerca deste “poder de representação de um universo em si mesmo coerente e pulsante” dentro da obra shakespeariana coincidem. Nos episódios no castelo do conde, o narrador de *Theatralische Sendung* dá espaço para asserções apaixonadas do protagonista acerca de sua mais nova descoberta. Como no caso de Goethe, Meister não crê poder encontrar nenhum princípio dedutível que resuma Shakespeare⁴⁰⁷; sua compreensão da obra do dramaturgo é um entendimento calcado em sua incomensurabilidade (V-10, p. 241; ver também V-8, p. 237).

⁴⁰⁵ “As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar) em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo.” (p. 29, tradução de Süsskind; cf. Goethe, 2000)

⁴⁰⁶ “O triunfo e a tragédia do gênio livre” (tradução nossa).

⁴⁰⁷ Gundolf (1927, p. 318) bem expressa este aspecto da incomensurabilidade de Shakespeare para o jovem Goethe.

O tratamento de Hamlet que se estende pelo livro VI de *Theatralische Sendung* não importa, por fim, enquanto posicionamento teórico, mas naquilo que significa para o crescimento pessoal de Wilhelm Meister. A personagem entende o dramaturgo como uma situação de vida, um estado de visão de mundo renovado e produtivo semelhante àqueles encontros cruciais com pessoas e situações que marcaram sua vida — o presente das marionetes, Mariane, Melina, e assim por diante —, como afirma:

Ja, rief Wilhelm aus, ich erinnere mich nicht, daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit meines Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht als die köstlichen Stücke die ich durch Ihre Güte habe kennen lernen [...]. Es sind keine Gedichte, man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, [...] ⁴⁰⁸ (V-10, p. 241)

Passado o primeiro momento em que Meister admite mal poder formar um conceito da grandiosidade e tragédia do universo shakespeariano (cf. V-8, p. 237), ele passa a se espelhar em suas personagens. Este espelhamento se inicia de forma caricatural; em V-12 (p. 247) lemos como Wilhelm começa a ler *Henry IV* e sai de seu quarto vestido como o protagonista da peça. O narrador aproveita a ocasião para satirizar certo aspecto mímico de Wilhelm e toda a moda literária da época: “Genug, er trat in einer Figur auf, wie wir in folgender Zeit eine Anzahl Göttinger Studenten in Nachahmung Hamlets, teils eine ganze Nation auf Befehl ihres Königs gesehen haben” (idem).⁴⁰⁹ A personificação dos heróis shakespearianos é análoga à crescente melancolia de Wilhelm; após um momento de maior amadurecimento de suas leituras, Hamlet é eleito como aquele que espelha sua situação anímica com mais exatidão:

---

⁴⁰⁸ "Sim – disse Wilhelm –, não me lembro de nenhum outro livro, ser humano, nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas que, graças à sua bondade, pude conhecer. [...] Não são composições poéticas; acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino [...]" (baseado na tradução de Nicolino Simone Neto; cf. Goethe, 2006, p. 194).

⁴⁰⁹ "De maneira suficiente, ele apareceu em uma figura que nós vemos no período seguinte em um grande número de estudantes de Göttingen imitadores de Hamlet, toda uma nação sob as ordens de seu rei." (tradução nossa). Igualmente, em *Dichtung und Wahrheit* (livro 13) lemos o relato da apropriação de Shakespeare na época, sobretudo por aqueles mais inclinados à melancolia: "Hamlet e os seus monólogos ficavam como fantasmas que não cessavam de assombrar todas as imaginações jovens. Cada qual sabia de cor as passagens principais e comprazia-se em recitá-las; e cada qual julgava que devia ser melancólico como o príncipe da Dinamarca, sem contudo ter visto como ele nenhum espectro e sem ter um pai augusto a vingar." (tradução de *Dichtung und Wahrheit* por Leonel Vallandro; cf. Goethe, 1971, p. 447).

Auch die Last der tiefen Schwermut war er geneigt auf sich zu nehmen, und die Übung der Rolle verschlang sich dergestalt in sein einsames Leben, daß endlich er und Hamlet eine Person zu werden anfangen⁴¹⁰ (VI-7, p. 271)

A ocasião de seu encontro com Serlo e sua irmã Urélia (livro VI) lhe propicia a chance de pôr em prova sua interpretação de Hamlet. Ambas as figuras, em diferentes situações, repreenderão Meister por expressar de fato os impasses de sua vida presente ao falar sobre a condição de Hamlet (cf. VI-10, p. 286; VI-11, p. 288). A justificativa inicial de interpretar a referida peça é uma motivação por “encontrar o tom adequado” entre o caráter exposto na obra e a atuação teatral da personagem — ainda que Meister não queria interpretá-lo, mas apenas expressar seus pensamentos sobre a personagem (cf. VI-10, p. 285). Wilhelm crê encontrar uma chave de interpretação da totalidade do caráter de Hamlet estudando sua figura *antes* da morte do pai, ao invés de suas ações no decorrer da própria peça (cf. VI-7, p. 272-3). Nessa caracterização, lemos:

Sanft und edel geboren, wuchs die königliche Blume unter den unmittelbaren Einflüssen der Majestät hervor [...] Er war ein Fürst [...] und wünschte zu regieren, nur damit der Gute ungehindert gut sein möchte. [...] er kannte die Redlichen und wußte die Ruhe zu schätzen, die ein aufrichtiges Gemüt an dem aufrichtigen Busen des Freundes genießt. Bis auf einen gewissen Grad hatte er in Künsten und Wissenschaften das Gute und Schöne erkennen und würdigen gelernt. Gelassen in seinem Wesen, in seinem Betragen einfach, weder im Müßiggange behaglich, noch allzu begierig nach Beschäftigung, [...] ein guter Gesellschafter, nachgiebig, bescheiden, besorgt und eher eine Beleidigung vergessend, die man ihm, als die man dem Rechten, Guten und Anständigen antut.⁴¹¹

Esse caráter nobre, por sua vez, é inserido no universo shakespeariano com a tarefa de executar o impossível: “Die Zeit ist aus dem Gelenke! Weh’, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!”⁴¹² (VI-8, p. 277). É neste embate da figura nobre com a situação trágica

⁴¹⁰ "Ele se viu também inclinado a tomar para si o fardo da profunda melancolia, além do exercício próprio a seu papel de devorar a si mesmo em uma vida solitária, de forma que ele e Hamlet começam a se tornar uma só pessoa" (tradução nossa).

⁴¹¹ "Nascido nobremente, a flor real cresceu sob influências diretas da majestade, [...] ele era um príncipe [...] e desejava reinar, apenas para que os homens bons pudessem sê-lo sem que se vissem impedidos a isso. [...] Ele conhecia o homem honesto e sabia como apreciar a tranquilidade gozada por um ânimo sincero no peito amigo. Até certa medida, conhecia as artes e ciências, o bom e o belo e digno de ser aprendido. Serene em sua natureza, simples em seu comportamento, nem apegado ao ócio e nem demasiadamente ávido por ação, [...] um bom companheiro, dócil, modesto, preocupado, e antes apegado na bondade e decência das pessoas do que a um insulto." (tradução nossa).

⁴¹² “O tempo está fora dos eixos! Pobre de mim que nasci para pô-lo novamente no lugar!” (p. 244, tradução alterada de Leonel Vallandro de *Dichtung und Wahrheit*; cf. Goethe, 1971).

que Meister enxerga a chave de leitura para a peça, i.e., “eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist”⁴¹³ (idem). Na elucidação destes dois elementos da peça, torna-se bastante claro o tipo de projeção executado por Wilhelm sobre a personagem do livro que lê. Hamlet absorve sua atenção, pois é a objetivação de suas incertezas pessoais.⁴¹⁴ Wilhelm acentua a nobreza e pureza de seu caráter e o expõe como um homem perturbado pela dúvida. Sua ânsia por expressar a peculiar interpretação da peça para Serlo vale como um ato (inconsciente) de confissão e expressão das esperanças que lhe sustentam:

Die Geschichtsschreiber und Poeten haben uns glauben lassen, daß ein so stolzes Los dem Menschen fallen können [se referindo à ideia fixa de Hamlet por vingar a morte do pai]. Unser Stück lehrt anders. Hier hat der Held keinen Plan, aber das Stück hat einen. Hier ist nicht ein trivialer Gedanke von Rache, durch die eine Übeltat bestraft wird: [...] Alle Umstände kommen zusammen und treiben die Rache, vergebens! Weder Irdischen noch Unterirdischen gelingt es, das auszurichten, was sich das Schicksal allein vorbehalten hat. Die Gerichtsstunde kommt. Der Böse fällt mit dem Guten!⁴¹⁵ (VI-10, p. 286)

O amigo o repreende com tato, afirmando não enxergar na peça aquilo que tanto chamara a atenção de Wilhelm: “Sie machen der Vorsehung kein sonderbar Kompliment, indem Sie Ihren Dichter erheben, und dann scheinen Sie mir wieder zu Ehren Ihres Dichters wie andre zu Ehren der Vorsehung ihm Endzwecke und Plane zuzuschreiben, an die er nicht gedacht hat”⁴¹⁶ (idem).

⁴¹³ “Uma grande ação imposta a uma alma que não está à altura de tal ação.” (idem).

⁴¹⁴ Cf. Pascal, 1965, p. 15-16.

⁴¹⁵ “Os historiadores e poetas nos fizeram acreditar que uma orgulhosa urgência recaiu sobre o homem [se referindo à ideia fixa de Hamlet por vingar a morte do pai]. Nossa peça ensina algo diferente. Aqui o herói não tem um plano, mas a peça, sim. Não se trata de uma noção trivial de vingança, por meio da qual um crime é punido. [...] Todas as circunstâncias se unem e culminam na vingança, mas em vão! Nem o terreno, nem o sobrenatural são suficientes para explicar aquilo que está reservado pelo destino. A hora do julgamento chega, e o mau decai junto com o bom.” (tradução nossa).

⁴¹⁶ “Você parece fazer uma lisonja do Destino imposto a seu poeta, e então novamente parece louvar seu poeta ao atribuir a si um presságio e plano final sobre o qual ele jamais pensou.” (tradução nossa).

3.6.6. Excurso: A conclusão do motivo condutor de Shakespeare em Wilhelm Meisters Lehrjahre (livro V)

Em *Theatralische Sendung* é difícil deduzir que tipo de princípio haveria sido de fato aprendido no estudo de Hamlet. Vosskamp (2004, p. 108-109) sintetiza a presença dos dramas shakespearianos como “[ein] Universum der Welterfahrung und Selbsterkenntnis”⁴¹⁷ para Wilhelm, para quem “das Studium des Hamlet [...] ermöglichen eine gesteigerte Selbstwahrnehmung und Selbstinterpretation”⁴¹⁸, ainda que tal afirmação pareça se basear nos juízos vagos do próprio protagonista. Com base nas conversas de Meister com Serlo e Aurelia, por outro lado, é coerente afirmarmos que a figura de Hamlet vale como mais uma ocasião para Wilhelm alimentar sua melancolia e fantasiar sobre sua própria condição trágica. Haveria, portanto, certo exagero na atribuição de tamanha importância no encontro com a obra de Shakespeare que nos leva a relativizá-la e interpretá-la como mais uma expressão das ilusões do protagonista.

A presença de Shakespeare como motivo condutor de suma importância para a experiência de Meister ganharia corpo apenas na reformulação do romance, mais especificamente no quinto livro de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Neste momento da narrativa, o narrador relata como o interesse inicial por suas peças culminaria no estudo das diferenças dos registros dramático e romanesco. Wilhelm tece uma vasta análise comparativa de diferentes aspectos destes dois gêneros literários, ressaltando a diferenciação entre tipos de personagens romanescas e dramáticas que, como veremos a seguir, é de suma importância para uma compreensão da presença de Shakespeare na totalidade de sua experiência. A caracterização se dá nos seguintes termos:

Im Roman sollen vorzüglich *Gesinnungen* und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama *Charaktere* und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die *Gesinnungen* der Hauptfigur müssen, auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten.⁴¹⁹ (Goethe-HA Bd. 7, p. 307; grifo nosso)

⁴¹⁷ “Um universo de sabedoria mundana e autoconhecimento” (tradução nossa).

⁴¹⁸ “O estudo de Hamlet [...] prove uma maior consciência de si e autointerpretação.” (tradução nossa).

⁴¹⁹ “No romance devem ser preferencialmente apresentados os sentimentos [*Gesinnungen*] e fatos; no drama, caracteres [*Charaktere*] 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” (tradução de Nicolino Simone Neto, p. 300).

Os termos grifados devem ser compreendidos como conceitos fechados. Conforme aponta Blackall (1976, p. 80-2), *Gesinnung* (em português: *disposição, atitude*) carrega um significado bastante próprio nas teorias dos gêneros dos séculos XVII e XVIII, valendo como o equivalente alemão para o conceito aristotélico de *dianoia* (διάνοια), geralmente suscitado em contraposição ao conceito de *ēthos* (ἦθος), transposto no texto como *Charakter* (*caráter*). Ambos os conceitos, por sua vez, ocupam Aristóteles no tratamento da diferença entre tipos de personagens literários em sua *Poética*. Neste contexto, *ēthos* corresponde a um elemento constante na personagem (sobretudo dramática) definidor de seu caráter ativo, um senso interno que guia suas ações independentemente das contingências do mundo exterior. A exemplo da peça de Shakespeare, Hamlet é portador deste tipo de caráter na medida em que se mostra compelido a realizar aquilo que sua disposição imutável lhe exige: restabelecer a justiça em seu reino e vingar a morte do pai. Parte de sua tragédia de *Hamlet* deriva da impossibilidade de executar tal disposição.⁴²⁰ O universo ficcional da tragédia, do *ēthos*, se moldaria, assim, sob uma forma de determinismo e exploração do embate do ser humano com seu maior antagonista, o destino.

Dianoia, por outro lado, é parte de um universo no qual o destino não opera determinantemente. As personagens do romance, afirma Meister, deixam conhecer seu caráter conforme os eventos se desenrolam. Pode-se falar de uma “conduta” característica da personagem por meio das reflexões intelectuais inseridas no texto acerca de sua situação presente, de seu embate com o mundo das contingências. Ao invés de perseguir um objetivo interno, portanto, suas posturas atendem necessidades presentes. Por esse motivo, neste universo não podemos falar de uma disposição permanente, mas de traços gerais que compõem a psicologia do indivíduo. A ênfase sobre a exploração psicológica que caracteriza o romance (sobretudo o romance do século XVIII) deriva desta natureza de construção poética.

Esta é uma exploração conceitual por meio da qual a comparação entre Hamlet e Wilhelm Meister ganha maiores nuances: ao espelhar-se em uma personagem dramática — i.e., que permanece fiel a seu *ēthos* no desdobramento de sua sina trágica —, Wilhelm deixa transparecer seu desejo por um autoimagem substancial que o identifique, por enxergar-se

⁴²⁰ Por exemplo, em função das condições que o fantasma do pai (ato 1, cena 5, versos 82-88) impõe para a execução de sua vingança: “Let not the royal bed of Denmark be/A couch for luxury and damned incest./But, howsoever thou pursuest this act,/Taint not thy mind, nor let thy soul contrive/Against thy mother aught: leave her to heaven,/And to those thorns that in her bosom lodge/To prick and sting her [...]”.

como portador de um *ēthos*, uma *essência* fixa de seu ser. Este aspecto, por sua vez, completa as lacunas que faltariam na caracterização da interpretação feita pelo protagonista de Hamlet em *Theatralische Sendung*. O momento de teorização do *ēthos* e da *dianoia* no quinto livro de *Lehrjahre* vale como reconhecimento deste erro.

Como vemos ainda em *Theatralische Sendung*, a imagem que Meister projeta de si – “ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen”⁴²¹ assolado pela dúvida (VI-8, p. 278) – é sugestivamente dramática. A única certeza que Wilhelm sustenta (ou se esforça para acreditar) acerca de seu futuro é aliada, também, à lógica do universo ficcional do drama: “hier [hat] der Held keinen Plan [...], aber das Stück [ou seja, seguindo a analogia, a narrativa de sua vida] hat einen”⁴²² (VI-10, p. 286). Comparar a tragédia de Hamlet com a perplexidade de sua vida pessoal equivale, simultaneamente, a um ato de idealização do sentido de sua existência: em toda resolução dramática, certa dignidade estaria reservada à personagem que se digladiava com sua sina. Em face disto, se entendermos a missão de Wilhelm Meister como uma missão de busca por valor existencial, sua inclinação entusiástica a Hamlet é plenamente justificável: ela é clímax de sua idealização sobre si mesmo.

O romance mostra, porém, que Wilhelm Meister, assim como Werther, pertence a um mundo parcial e transitório. A fragmentação vivenciada pelo sujeito em relação ao mundo — uma situação que exploramos neste trabalho como condição *per se* da subjetividade moderna — busca ser compensada por uma projeção fantasiosa sobre uma essência de seu caráter, assim como por uma dedução otimista de um referencial existencial palpável que orientaria a vida do indivíduo para um futuro favorável.⁴²³ Para Werther, tal direcionamento advém de um senso interno, a princípio presente em todo indivíduo inclinado a ser autêntico consigo próprio. A subjetividade, como entidade autodeterminante e autossuficiente, é seu maior postulado. Na fantasia de Wilhelm, tal direcionamento poderia ser deduzido a partir da interpretação do caminho que, aos poucos, se abre conforme o destino atua sobre sua vida. A existência do indivíduo, portanto, seria fundada sobre uma teleologia —, mas uma teleologia não revelada, de modo que o indivíduo como que assiste o desenrolar da vida que lhe estaria predeterminada. Seu lugar no mundo, por fim, é postulado: neste ponto reside o otimismo característico da personagem.

⁴²¹ "Um ser belo, puro, nobre e altamente moral" (tradução nossa).

⁴²² "Aqui o herói não tem um plano [...], mas a peça, sim" (tradução nossa).

⁴²³ Dye, 1992, p. 79.

Essa visão de mundo, porém, se revela como ilusória — *de fato ela remete ao princípio organizador do universo ficcional do drama*, o qual se mistura na autointerpretação do protagonista em função de sua tendência constante de interpretar o mundo esteticamente. A própria experiência de vida do protagonista, porém, lhe confirma a incongruência entre o mundo da imaginação poética e a realidade. Neste aspecto, a leitura de Shakespeare é crucial na abertura de tal perspectiva. Hamlet é, afinal, alguém a quem estaria reservado um dever que não se pode cumprir — um dever, por sua vez, motivado por seu *ēthos*. Esta seria a essência de sua tragédia; suas possibilidades de atuação fogem até mesmo do universo dramático. O caminho de Meister para fora da esfera de sua fantasia poética é aberto principalmente na assimilação deste aspecto: a realidade (antes compreendida como *Providência*) se revela indiferente a qualquer senso interno dos indivíduos que nela atuam.⁴²⁴

Uma vez transfigurado por esta “descoberta”, o novo momento em sua mente — i.e., de reconhecimento desta incongruência — se expressa na continuação sobre a consideração teórica acerca da *dianoia* e do *ēthos*:

So vereinigte man sich auch darüber, daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne, daß er aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden müsse; daß hingegen *das Schicksal, das die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorgesehenen Katastrophe hindrängt, nur im Drama statthabe* [...] ⁴²⁵ (Goethe-HA Bd. 7, p. 308; grifo nosso)

Alternativamente, em sua visão de mundo renovada do quinto livro de *Lehrjahre*, caso o protagonista queira acessar um sentido substancial para sua vida, ele não poderá fazê-lo buscando a “essência de seu ser” e sua sina, mas por meio da análise de sua reação às conjunturas, problemáticas e necessidades que se põem a cada novo instante de sua experiência. A subjetividade é enfim compreendida como fruto do devir, seu caráter como *dianoia* — o papel do indivíduo proposto no final de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* se liga à afiliação a um certo pragmatismo e busca por um valor individual em sua atuação efetiva no mundo. Esta é uma resolução que apenas se insinua em *Theatralische Sendung*: no final do

⁴²⁴ A renovação da postura existencial da personagem (rumo à formulação de um princípio de ação no mundo, e não mais de busca por identidade) se inaugura neste ponto de virada e será tema dos livros finais de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e em *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

⁴²⁵ “Também concordaram em que no romance pode-se permitir o livre jogo do acaso, desde que este sempre seja conduzido e governado pelos sentimentos da personagem; só no drama, porém, tem seu lugar *o destino, que impele os homens sem a intervenção destes, mediante circunstâncias exteriores independentes, a uma catástrofe imprevista*; [...]” (tradução de Nicolino Simone Neto, p. 301, grifo nosso).

romance, ainda vemos que Wilhelm não deixa de crer no aparato conceitual do destino/Providência, mas tal crença é apenas uma ideia íntima, irrelevante para auxiliá-lo nas escolhas radicais que alterariam de fato sua vida. O episódio final do livro VI, analisado no ponto seguinte, ilustra essa conjuntura.

3.7. *Desfecho de Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*

O motivo de Meister apelar, anteriormente, para o destino como determinante de sua missão teatral e, agora, para uma imagem da melancolia do homem que tem frente a si uma determinação impossível (como Hamlet), é concomitante com sua chegada a Hamburgo. O teatro encontrado aí, livre das restrições de toda uma cultura dramática limitada que permeara o livro até o momento, é um encontro feliz para Meister, mas o leva igualmente à constatação de que a missão teatral na Alemanha, a fundação de um teatro nacional, já haveria sido realizada — não por Wilhelm, mas por Serlo. Após muita relutância, e por meio das habilidades de convencimento de Philine, Serlo aceita a trupe de Melina em seu teatro (cf. VI-8, p. 275 e VI-10, p. 284). A condição em que os membros da trupe estão, portanto, é a de aprendizes, meros amadores para os padrões de encenação, organização e habilidade de improvisação do referido teatro.

Como Hamlet na peça de Shakespeare, Meister também perde seu pai, ao final do livro sexto (cf. VI-13, p. 300). Este é o momento em que a admoestação de Serlo permeia sua mente, e o reflexo da imagem de Hamlet sobre a missão de Meister assume um novo significado. O final do livro VI traz a cena na qual Philine, Aurelia e Serlo propõem a Meister que opte definitivamente pela profissão teatral ou pela carreira mercantil, a qual ele, com a ocasião da morte do pai, não precisa manter vínculo algum. Com a quebra do vínculo familiar, não há mais razão para indecisão de sua escolha, no que Serlo atenta: “Die Unentschlossenheit taugt zu nichts, es ist der schlimmste Zeitverderb! Wenn man einmal seinen Vorsatz gefaßt hat, gibt sich das übrige alles von selbst!”⁴²⁶ (VI-14, p. 305). Meister

---

⁴²⁶ “A indecisão não leva a nada, ela é a pior forma de perda de tempo! Uma vez que se toma uma resolução, o restante se segue por si só!” (tradução nossa).

elege, como é esperado pelo próprio título do livro, a vida no teatro, ainda que sua resposta para o convite ocorra de forma desmotivada: “Ja dann”⁴²⁷ (idem). A relutância presente em sua resposta é indicadora de dois aspectos que Meister aprendera ao longo de sua missão:

(1) ela expressa a certeza de que aceitar se unir à trupe consistiria apenas no início de um longo aprendizado no mundo profissional do teatro, que até então se mostrara em todas suas faces desfavoráveis — como um mundo igualmente mediado pelo dinheiro e as dinâmicas do capital, suscetível à má vontade do público e dos atores —, distante da esfera artística por ele idealizada em sua jornada. Isso significa que a missão teatral não consiste em um ato heroico de fundação do teatro nacional, que, determinado ao sucesso por parte do destino, fecharia de vez um episódio da vida de Meister para presenteá-lo com fama e o nome desejados.⁴²⁸ A missão teatral, se ainda é coerente falar de uma à luz do livro VI, é fruto de um esforço coletivo, dependente de um contínuo trabalho e que, importante, não exclui o problema do público, da cultura popular e dos conflitos de classes. Esta é uma categoria de dificuldades próprias da sociedade como um todo, um problema a ser lidado com o esforço conjunto — e, se considerarmos a continuação que *Lehrjahre* e *Wanderjahre* dão a este sexto livro, por todos os indivíduos de todas as profissões. O que cada indivíduo representa para o princípio sugestivamente republicano construído por Goethe em sua imagem do futuro da sociedade alemã — de *Theatralische Sendung* ao *Wanderjahre* —: “Nur alle Menschen

---

⁴²⁷ “Que seja” (tradução nossa).

⁴²⁸ Aurelia é a principal antagonista da idealização da missão teatral. É significativo que Meister, em momento algum do livro VI, expresse seus ideais da missão teatral para a atriz ou Serlo; ele já atingira um nível de maturidade que lhe permite reconhecer quão utópicos são seus ideais. O confronto deste idealismo — que foi, aliás, o idealismo de toda uma geração de teóricos alemães — se expressa no romance, portanto, nos diálogos entre Meister e a atriz: em uma conversa, ela revela haver sido acometida de um senso de estar cumprindo uma missão artística, e ser grata por haver se livrado dela: “Eu e o público estávamos nas melhores das reações: assim como eu agia sobre eles, eles agiam de volta sobre mim, na melhor das harmonias, e no despertar de minha audiência, contemplei uma nação, a todo tempo, nobre e boa.” (VI-11, p. 289, tradução nossa).

As consequências do pacto entre atriz e público resultam decepcionantes; aos poucos ela constata que os interesses do público, longe de serem interesses por “educação” e refletir aquilo que é “bom e nobre” (idem), seriam interesses por diversão vulgar e inclinação sexual por si, na condição de atriz. Essa seria uma tendência compartilhada desde os homens mais ordinários até os mais sofisticados “Weltmänner” (VI-11, p. 290). A conclusão é amarga: “Foi só eu, como se toda a nação estivesse deliberadamente bastante empenhada, por meio de delegados, a verem me prostituir. [...] isso porque, como eu digo frequentemente, um alemão não pode amarrar um sapato sem que tenha aprendido como fazê-lo de uma nação estrangeira.” (VI-11, p. 291, tradução nossa).

A experiência a leva a um questionamento das prerrogativas falaciosas da missão teatral, i.e., o quão ilusório é imaginar que haja uma “nação” como unidade cultural que poderia ser transformada pelas artes ou por um único agente (cf. VI-11, p. 294-5). Na visão de Aurelia, ainda há uma forma de influir na cultura nacional, uma maneira menos radical do que antes se imaginou.

machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt [...]”⁴²⁹. Também em um nível individual, o valor de si deve ser buscado em sua repercussão prática dentro da coletividade.

Definitivamente Meister ganha em realidade quando assume uma postura na trupe de Serlo, na qual o lado fantasioso de seu idealismo cai por terra, resulta incoerente e sem correspondência a qualquer realidade presente. Ele ganha em realidade ao passo em que se contém e aprende a distinguir o possível do impossível, como afirma Max Herrmann:⁴³⁰ “Sein Schaffen und Wirken verliert den Glanz des Phantastischen. Dafür wird es jetzt sinnvoll, schlägt Wurzeln im Boden der Gegenwart und *scheint so erst lebensfähig zu sein*”⁴³¹. A missão de Meister é revelada, em seu final, como um investimento individual sobre um vínculo produtivo com a realidade. A busca pela satisfação individual atinge um grau distinto, mas de forma alguma é concluída.⁴³²

(2) Por outro lado, a relutância presente em aceitar a carreira teatral reflete um aspecto da fórmula da experiência presente por todo o romance: toda escolha é um investimento em uma conjuntura problemática do presente. Incerteza é, portanto, parte constitutiva da vivência do presente, em seu aspecto fenomenológico. A reação do protagonista a esta dúvida inerente à vida se expressa na crença em uma *intuição intelectual* que guiaria o homem por meio de seus impulsos imediatos a um caminho harmônico. Este parece ser a única trilha segura: “Der Mensch scheint mit nichts vertrauter zu sein als mit seinen Hoffnungen und Wünschen, die er lange im Herzen nährt und erhält”⁴³³ (VI-14, p. 304) — a questão da opção por uma postura existencial lhe parece estar mais relacionada a eleger aquilo que é “mais familiar” (*vertrauter*) ao ser humano, confiar nesta fagulha intuitiva de sua natureza. Isso se dá de forma semelhante

⁴²⁹ “Somente todos os homens perfazem a humanidade, somente todas as forças unidas perfazem o mundo.” (Goethe-HA Bd. 7, p. 552, tradução nossa).

⁴³⁰ Apud Vosskamp; Jaumann, 1992, p. 1155; grifo nosso.

⁴³¹ “Seu empreendimento e esforços perderam o antigo brilho do fantástico, *mostrando-se viáveis somente conforme enraizam-se ao solo do presente.*” (tradução nossa).

⁴³² Igualmente, a tendência de fantasiar de Wilhelm não desaparece; este é um dado que constitui a sua personalidade e pode ser revertido para um bom uso se bem aplicado, como atenta Aurelia em VI-10, p. 289. O final do livro VI aponta justamente para essa continuidade da imaginação fantasiosa de Meister, quando, em meio à comemoração de Serlo, Philine e Aurelia em função de sua reintrodução ao teatro, ele se deixa levar pela imagem da bela amazona que o socorrera em um episódio anterior (comparar V-15, p. 257 et seq., e VI-14, p. 305).

⁴³³ “Não há nada, me parece, com o qual o homem tenha tanta intimidade do que com suas esperanças e desejos, que o nutrem e sustêm.” (tradução nossa).

à qual Werther opta por diferentes posturas em sua experiência de mundo, também movido por um senso interno: o sensualismo, o solipsismo, a mediação estética.

A comparação dos dois protagonistas parece apontar para um aspecto de inconsciência das motivações de Meister: no nível prático, ele estaria longe de seguir apenas suas intuições; tal atitude o relegaria à mesma condição de ensimesmamento que lemos na tragédia de Werther. Wilhelm Meister, ao contrário, pode contar com o apoio do cunhado Werner em sua cura da *Liebeskrankheit* por Mariane (livro II). Além disso, ele baseia suas escolhas em um forte senso ético perante seus dependentes (como quando opta tomar Mignon como uma espécie de filha ou agregada, como vemos nos livros IV-V), conta com o auxílio de mentores e pessoas intelectualmente relevantes (Herr von C., Jarno) ou se deixa simplesmente mover por um legítimo senso de responsabilidade (como quando opta, deliberadamente, por escoltar a trupe de Melina a um lugar seguro, assim que a guerra se inicia).

É questionável o quão intuitivas sejam essas escolhas. O idealismo que permeia toda sua missão teatral foi em si mesmo revertido em ação e, portanto, *resultara produtivo*: a questão da relação produtiva com o mundo se sobrepõe a quaisquer conclusões do personagem sobre o estado presente de seu desenvolvimento pessoal, sua busca por definição, e principalmente, da atuação do destino em sua vida.

No capítulo final do livro VI, vemos o fechamento de um importante *Leitmotiv* do romance: Wilhelm é informado da morte do pai e cai em um profundo momento de reflexão acerca de sua trajetória até então. O pai é lembrado como alguém com o qual sua existência “esteve enredada nos seus primeiros anos” (VI-14, p. 303), mas do qual ele naturalmente se distanciara conforme decidiu perseguir seus objetivos pessoais. O senso de restrição que acompanhara a figura do pai por toda a narrativa, finalmente, se desfaz — não há mais nada que de fato o ligue com os negócios da família, agora administrados pelo cunhado Werner, ou com sua mãe, pela qual ele tem um “halb fremdes Gefühl” (idem). Wilhelm, pela primeira vez, tem em mãos plena liberdade para decidir seu destino.

Uma segunda figura, intocada na narrativa por centenas de páginas, volta à tona na reflexão de Meister — Mariane. A presença da atriz é encarada como um evento decisivo para a virada radical em sua vida a partir do livro III. A partir da noite em que se separa de Mariane, sua motivação central é *fugir*: “Hieher wollte ich flüchten, und *ich bin sachte hieher*

geleitet worden”⁴³⁴ (VI-14, p. 304; grifo nosso). O final da frase é importante: Meister cogita a possibilidade de ter simplesmente seguido um desejo de fuga e haver sido passivamente “guiado” à situação na qual se encontra agora; em Hamburgo, com a proposta de entrar para o teatro de Serlo e, enfim, se estabelecer como ator profissional. Neste momento de clímax de sua missão teatral, porém, Meister questiona a veracidade de seu vínculo com os palcos. A ligação com o teatro é cogitada como um resultado ocasional do desejo de fugir: “Was es denn bloß Liebe zu Marianen, die mich ans Theater fesselte? oder war es die Liebe zur Kunst, die mich an sie fester knüpfte?”⁴³⁵ (idem).

Há, por parte do protagonista, uma parcela de reconhecimento de que seu deslumbre pelo teatro fora parcialmente motivado por causas adjacentes — seu vínculo amoroso com a atriz. Porém, há igualmente certa hesitação de sua parte em relativizar por completo sua duradoura relação com o teatro: é evidente que tanto suas amizades mais significativas quanto sua experiência íntima estão de algum modo ligadas ao *milieu* teatral.

Como em diversos momentos do romance, é improdutivo nos afiliarmos à perspectiva de Meister e imaginarmos que uma reconstrução da teleologia de sua vida faça algum sentido para uma compreensão mais ampla da narrativa. É de grande importância que Goethe opte por *não* retratar qualquer grande conclusão do protagonista perante as questões mencionadas. Ao invés disso, o momento de reflexão do início do capítulo 14 é abruptamente interrompido pela descrição da entrada de Philine, Aurelia e Serlo no recinto em que Meister se encontra, exigindo uma resposta imediata à proposta de entrar para o teatro de Hamburgo. Qualquer que seja a conclusão do protagonista sobre os nexos de sua trajetória, a ideia de que um destino guiara sua vida não parece auxiliá-lo de qualquer maneira em sua escolha, ou ao menos livrá-lo de dúvidas e ansiedades do momento. O fato de que ele, por fim, aceita o cargo de ator, apenas abre um quadro do início de uma nova fase de sua vida, certamente mais promissora que as anteriores: Meister agora contaria com o apoio de figuras mais calcadas na realidade (e nas possibilidades de atuar nela) como Aurelia, Philine e Serlo. Uma vez que Meister opta por esse futuro, ele é emudecido pela perplexidade resultante de sua escolha: “[...] er stand wie

⁴³⁴ “Eu queria fugir por aí, e *para tal caminho fui tranquilamente direcionado*” (tradução e grifo nossos).

⁴³⁵ “Haveria sido o mero amor por Mariane aquilo que me agridhoara ao teatro? Ou o amor pela arte que me trouxe mais próximo dela?” (tradução nossa).

betäubt in ihrer Mitte und fiel ohngeachtet ihrer Gegenwart in ein stilles Nachsinnen. Seine Gedanken schweiften hin und wider [...]»⁴³⁶ (idem).

É significativo que o livro VI se feche em um clima de aturdimento, ainda que a resolução final do protagonista aponte para um futuro potencialmente promissor. Meister se vê livre para escolher o destino que lhe é mais aprazível, mas não deixa de ser acometido por tensões inerentes à experiência do presente. Blackall (1976, p. 71-72) ressalta que, embora Goethe hesite em concluir *Theatralische Sendung*, é possível identificar uma unidade estética no romance, assim como uma coerência no retrato da subjetividade nele contido:

[The novel] ends with the portrayal of the tension between fulfilled obligation and unfulfilled longing, and perhaps the most satisfying thing about the *Theatrical Mission* is that this tension is not resolved. The ending was [...] not intended to be an ending, but it is a good ending. For what is most impressive about this novel is its presentation of human indecision in the face of the conflicting demands put upon all of us [...] — demands stemming from the self and demands coming from the world in which we must live, unless, like Werther, we evade the issue [...] It is a poem of growth out from childhood and home, growth also from the world of fancies into that of reality.

Com base nesta perspectiva, consideramos a *Angst* deste episódio final como um retrato da condição ontológica da vivência da subjetividade, proposto por Goethe como contribuição à problemática filosófica do papel do indivíduo em intensa discussão no ambiente intelectual do final do século XVIII. No capítulo seguinte, concluiremos a presente análise com dedução de alguns aspectos filosóficos deste retrato.

---

⁴³⁶ "Ele ficou como que atordoado em meio a eles [os amigos], e recaiu, ainda que estivessem presentes, em uma meditação silenciosa. Seus pensamentos vagavam para cá e para lá." (tradução nossa)

3.8. Algumas conclusões sobre o projeto de *Theatralische Sendung*

Die Anfänge "*Wilhelm Meisters*" hatten lange geruht. Sie entsprangen aus einem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit: daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl warnt ihn abzustehen, er kann aber mit sich nicht ins klare kommen und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne daß er weiß, wie es zugeht. Hiezu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat. [...] Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen [...] ⁴³⁷

— *Tag- und Jahreshefte*, "Bis 1786" (Goethe-BA Bd. 16, p. 10-11)

O trecho acima constitui o escrito autobiográfico *Tags- und Jahreshefte* (1819), e vale como um importante registro da compreensão do autor de sua própria obra. Goethe é bastante sucinto ao empregar noções como "inneres Gefühl"⁴³⁸, "dunkles Vorgefühl der großen Wahrheit"⁴³⁹ na descrição das convicções que Meister sustenta sobre si: o conflito que permeia o livro deriva da insuficiência deste tipo de referencial para uma atuação produtiva na vida prática. A tensão central deste conflito se exprime no fato de que, ao mesmo tempo em que um senso intuitivo (supostamente) une Wilhelm Meister a "seu verdadeiro ser", é um senso demasiadamente difuso — vemos no romance que sua intuição o leva tanto a descaminhos, quanto a situações favoráveis. A implícita incongruência entre subjetividade — seus desejos, anseios e necessidade por referenciais de ação seguros — e o mundo exterior, portanto, caracteriza o universo poético dentro do qual os protagonistas dos romances iniciais de Goethe transitam.

Algumas das convicções iniciais do jovem Meister se revelam como "passos em falso" de sua trajetória. A certeza de estar seguindo um caminho adequado para si se mescla com projeções sobre um futuro favorável, mas por vezes irrealizável em função de ser desmedidamente utópico. Os vários movimentos em falso do romance, contudo, são

⁴³⁷ "[O clima de inquietações em meio ao qual] 'Wilhelm Meister' foi composto havia há muito se tranquilizado. Ele surgiu da obscura premonição de uma grande verdade: a de que o homem geralmente quer experimentar algo que sua natureza lhe nega, além empreender e exercitar-se naquilo para o qual não tem habilidade. Um senso interno o sugere a desistir, mas ele não atinge uma consciência clara dos fatos, sendo guiado a caminhos e objetivos falsos, enquanto não saiba o que realmente se passa. Nisso tudo pode ocorrer; é o que chamamos de 'tendência falsa', 'dilettantismo' e assim por diante. [...] Ainda assim, é possível que todos os passos em falso guiem o sujeito a um bem inestimável." (tradução nossa).

⁴³⁸ "Sentimento interno" (tradução nossa).

⁴³⁹ "Pressentimento obscuro da grande verdade" (tradução nossa).

constituintes do aprendizado prático de Meister e, em última instância, valem como uma relativização (e motivo de um gradual abandono) do princípio de “intuição interna” que Goethe menciona em sua descrição do romance em 1819. A afiliação a um senso interno, portanto, está longe de se constituir como um aparato satisfatório para guiar o sujeito do mundo retratado no romance. O retrato da vivência da subjetividade no romance de Goethe se compõe a partir destes dados: *Wilhelm Meister vivencia sua subjetividade como um núcleo enigmático de motivações internas e influências exteriores — que ao mesmo tempo em que formam sua identidade, não pode ser acessado de forma neutra ou racional.*

Em um nível de narrativa, o retrato do conflito entre sujeito e mundo se concretiza na constante alternância entre a descrição objetiva dos eventos que recaem sobre as personagens por um lado e, em seguida, o relato direto dos pensamentos e reações emocionais que resultariam desses eventos.⁴⁴⁰ A disposição destes diferentes “momentos” na narrativa garante o peculiar dinamismo do romance, ao mesmo tempo em que contribui para a construção de um rico panorama psicológico caracterizador de algumas de suas personagens — Mariane, Philine, Mignon, Aurelia e o próprio Wilhelm Meister são as mais significativas delas.⁴⁴¹ O narrador opta por não retratá-las descritivamente, deixando transparecer traços de suas personalidades conforme descreve suas reações às dificuldades que compõem a trama do romance. Tal modo de representação serve a um princípio de irredutibilidade da complexidade característica da personalidade humana, e implica em uma compreensão do autor do conceito de subjetividade como resultado da experiência prática do indivíduo com o mundo exterior — e não propriamente do sujeito como uma entidade metafísica, como substância predeterminada, imagem que constituiria, por sua vez, o imaginário popular e filosófico pré-moderno.⁴⁴²

Na formulação desta noção de subjetividade, Goethe é enfático em retratar a *ilusão* como parte constitutiva, até mesmo inevitável, do encontro de Wilhelm com o mundo exterior. Em grande medida, os resultados construtivos da experiência de vida derivam de um reconhecimento da parcela de ilusão encerrada nas motivações iniciais do referido

---

⁴⁴⁰ Blackall, 1976, p. 82-83.

⁴⁴¹ É inegável que Goethe afilie suas personagens a determinados tipos que podem ser deduzidos: Philine é repetidamente caracterizada como “agradável pecadora” (VI-5, p. 266, tradução nossa) e portadora de um “incrível leveza de ser” (IV-10, p. 179, tradução nossa), por exemplo. A riqueza de detalhes que o retrato destas personagens ganha no decorrer da narrativa, porém, impede que os reduzamos a esses dados gerais.

⁴⁴² Ou seja, a imagem retratada no romance como pressuposto conceitual da crença de Meister no destino e uma essência de seu ser.

protagonista — a reformulação do ideal de missão teatral é o exemplo mais evidente desse desenvolvimento. No entanto, o fato de Meister ser movido por certas ilusões não mina por completo sua capacidade de atuar sobre a própria vida. Sua postulação de uma força misteriosa que rege os caminhos dos homens vale, no romance, como expressão da necessidade do protagonista de se guiar por um senso de integridade que faça jus a seu passado e à experiência que ele acumulara até então. Em outras palavras, Meister se esforça por entender a história de sua vida como um processo teleologicamente determinado — mas, independente do grau de ilusão contido neste postulado, *sua atuação efetiva no mundo conta como seu fator diferenciador* em relação a Werther, por exemplo. A teleologia buscada em seus julgamentos pessoais se revela, ao fim, não como uma história construída por uma força externa, mas como uma mera motivação pessoal do *Genie* em busca de alguma forma de referencial seguro justificador de sua ação.

Em nossa posição distanciada de leitores, podemos concluir a insuficiência do aparato conceitual da “Providência” na trama – Meister não seguiu um destino de fato, mas se projetou em sua tentativa de lidar com incertezas pessoais; personagens como Serlo e Aurelia serão os principais contribuintes para a abertura de tal perspectiva. A lógica da “subjetividade em busca de um caminho” em *Theatralische Sendung* opera por vias de uma leitura retroativa da necessidade: são considerados necessários o teatro de marionetes, posteriormente o caso com Mariane, e então o envolvimento com a trupe de Mme. de Retti — não porque cada um destes processos cooperasse para um bem medido, predeterminado pelo “destino”, mas pelo simples fato de que Meister foi constituído por seu envolvimento com essas experiências. Este indivíduo moderno não se forma de acordo com um plano, mas por meio de um princípio de interação com o mundo social. As “necessidades” de sua trajetória são pontuadas e confirmadas apenas *a posteriori*, quando ele enxerga um nexos causal que resultou naquilo que ele identifica como *Eu*.

Podemos sumarizar *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* como a descrição poética do sujeito motivado por uma mera ideia que se mostra, ainda assim, capaz de realizar um desejo cultivado desde sua infância: integrar-se ao teatro como ator profissional. O aspecto crucial desta realização está no fato de que não ocorre do modo que Meister poderia ter fantasiado à primeira vista. Uma vez que Wilhelm se torna ator — como vemos no final —, o objetivo autoimposto de ser responsável por uma missão teatral se torna irrelevante. A

realização de um objetivo não é vivenciada como conclusão de qualquer coisa, só início de uma nova empreitada e afiliação a novas responsabilidades.

CONCLUSÃO

A BUSCA POR LUGAR COMO METÁFORA: UMA RECONSIDERAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NOS ROMANCES DO *STURM UND DRANG* DE GOETHE

Há uma comum associação dos protagonistas dos romances do *Sturm und Drang* de Goethe à figura do *Genie*⁴⁴³ e a um tipo de modelo antropológico nele inscrito.⁴⁴⁴ O Gênio, por sua vez, é um aspecto deste movimento literário ressaltado por sua fortuna crítica de forma por vezes desmedida: diversos acessos teóricos ao movimento terminam por deduzir nele um louvor unilateral à intensificação da interioridade.⁴⁴⁵ Especificamente a respeito de *Werther*, Lukács (1947, p. 17-30)⁴⁴⁶ será um dos principais comentadores a expor uma crítica dirigida à sobre-ênfase da fortuna crítica goethiana — que ele identifica nominalmente representada por Gundolf, Korff e Strich — a aspectos sentimentais e individualistas do protagonista Werther, de onde resultara a comum acepção da obra dentro da tradição do romance sentimental à maneira de Richardson e Rousseau. Ainda assim, sua visão do individualismo de Werther como “signo de uma rebelião”⁴⁴⁷ termina por reconsiderar o romance como portando um louvor ao gênio livre em antagonismo com o mundo exterior — questão que buscamos reconsiderar à luz da análise aqui realizada, a fim de depreender alguns aspectos da concepção de subjetividade presentes na obra do jovem Goethe.

Lukács identifica em Werther “ein glühendes Bekenntnis zu jenem neuen Menschen”⁴⁴⁸, um modelo de humanidade focada a ideais sociais específicos que viriam a encontrar concretização na Revolução Francesa que então se avizinhava:

---

⁴⁴³ Como afirma Gundolf (1920, p. 169): “Werther encerra uma série de símbolo titânicos da literatura de Goethe, nos quais vê-se uma união da experiência de mundo pagã com o sentido moderno do Eu, como titã do Sentimento – assim como Prometeu fora titã da criação, César do agir, Fausto da busca [...]” (tradução nossa).

⁴⁴⁴ Tratado *in nuce* na primeira parte do trabalho.

⁴⁴⁵ Cf. Atkins, 1949, p. 64 et seq.

⁴⁴⁶ Aqui citado por Wiethölter, 2006, p. 941-942.

⁴⁴⁷ Ver tratamento da posição iniciada por Lukács em Wiethölter (2006, p. 941-942) e Beutin (1993, p. 217).

⁴⁴⁸ “Confissão ardente do novo homem” (tradução nossa).

So wie die Helden der Französischen Revolution, von heroischen geschichtlich notwendigen Illusionen erfüllt, heldenhaft strahlend in den Tod gingen, so geht auch Werther in der Morgenröte der heroischen Illusionen des Humanismus vor der Französischen Revolution tragisch unter⁴⁴⁹ (Lukács cit Wiethölter, 2006, p. 941).

Este argumento, contudo, parece buscar seu rigor mais em uma formulação de dialética histórica exterior, assim, à fatura do romance ou mesmo ao pensamento de Goethe; é complicado falarmos de potenciais de emancipação contidos no comportamento autodestrutivo do tipo de *Genie* retratado em Werther, justamente porque sua atitude final termina por se expressar como uma *Selbstbeschränkung*, uma repercussão das forças coercitivas que o mundo exerceria sobre si; nas palavras de Wiethölter (1996, p. 942), a autodestruição do indivíduo em contradição aos modos de vida burgueses/modernos “erweist sich letztlich als besondere Spielart des ‘leidenden Gehorsams’, zu dem sich die bürgerliche Moralphilosophie bekennt”⁴⁵⁰.

A acepção do *Genie* como afirmador da individualidade, seja como força revolucionária ou como um valor louvado por si só, portanto, foi defendida neste trabalho como incoerente à luz do próprio contexto de embate a certas noções de subjetividade empreendido pelo jovem Goethe em sua produção poética. É crucial considerarmos que a presença da ideia do *Genie*, ao menos neste romance icônico do *Sturm und Drang*, caminha junto com uma certa ambivalência no que diz respeito ao poder efetivo do indivíduo atuar em seu ambiente social — o destino próprio dos personagens mais célebres dos textos de Goethe (Götz e Werther) nos oferece a perspectiva de que, por mais atraente que seja a ideia de um desenvolvimento autônomo do ser, não há espaço no mundo e na sociedade para aquele que busca a vivência plena de sua interioridade. Junto ao titanismo do gênio está, portanto, sua fragilidade, a constante negação de seu desenvolvimento e plenitude de sua experiência.

Em vista disso, seria equivocado reduzir a complexidade do *Sturm und Drang* como um todo a seu caráter de subversão — como se a ideia de Gênio que o acompanha contivesse em si a proposta de um modelo antropológico apto a substituir positivamente os modelos

⁴⁴⁹ "Do mesmo modo que os heróis da Revolução Francesa caminharam à morte cheios de ilusões heroicas historicamente inevitáveis, irradiando-as heroicamente, assim também Werther sucumbe tragicamente durante a aurora destas ilusões heroicas do humanismo, nas vésperas da Revolução Francesa." (tradução nossa).

⁴⁵⁰ "Demonstra, em última instância, como uma determinada variação da ‘submissão sofredora’ a qual a filosofia moral burguesa se permite." (tradução nossa).

anteriores.⁴⁵¹ Lemos, ao invés disso, o *Sturm und Drang* como uma variante da cultura do Sentimentalismo, e que deve ser lido, portanto, como compartilhador de vários valores desse ambiente cultural. Em sua representação literária, observamos um novo acesso do ideal ético do “homem do sentimento” da geração anterior de escritores e teóricos, agora exposto sob uma perspectiva desfavorável, mas sem que outro conjunto de valores relacionados à vivência da subjetividade seja de fato proposto: o *Sturm und Drang* termina por tecer uma série de objeções ao tópos psicossocial do “sujeito em busca por sua autodefinição”⁴⁵². A partir disso, o *Genie* das personagens de Goethe, sobretudo, será acessado como um *símbolo da ambivalência inerente à vivência da subjetividade* no contexto específico do século XVIII — não como louvor à cultura do individualismo.

Ainda no tocante a referências à sua contemporaneidade, ambos os romances veiculam a ideia da insuficiência das ideologias e modos de entender a existência humana de sua época. Nem a vida burguesa (representada por Werner, Lotte, Benedikt Meister), tampouco ideias advindas dos códigos culturais do Pietismo e do Sentimentalismo se inserem nestes romances como coerentes às condições modernas de vivência do Eu. Tal referência não se dá como confronto direto, contudo; Werther e Meister mesmo retiram destes códigos muitos de seus pressupostos iniciais, mostram-se inclinados à visão de que uma Providência guiaria suas existências, buscam na experiência artística um contato com a totalidade mística da Natureza e, em suas relações amorosas (Lotte, Mariane), a integração ideal de si próprios com a dimensão da alteridade. A realização impossível desses ideais, como lemos nos textos, termina por desvalidar cada uma dessas pretensões e seu fundo sugestivamente sintomático; a afiliação à mística e a posturas do Sentimentalismo se revela como tentativas de compensação da despersonalização do ser em sua vivência neste período de modernização, e que demonstrariam ser, ao final, incapazes de conter a inquietude a ele inerente. O típico destino de Werther e Wilhelm Meister — e poderíamos adicionar aqui o nome do próprio Fausto⁴⁵³ — reflete a convicção de que o indivíduo moderno pertence a um mundo parcial e transitório, e um desejo por unidade para além desta fragmentação própria da vida valeria como *sintoma*

---

⁴⁵¹ O estudo que Duncan (1999, p. 26-39) desenvolve atenta para um aspecto que nega, de antemão, a noção de que haveria um objetivo comum partilhado pelos *Stürmer-und-Dränger*: tais escritores nem ao menos compartilhariam um posicionamento ideológico devidamente articulado, sejam eles favoráveis ou subversores dos valores da época, ou possuiriam qualquer relação mais íntima, com algumas poucas exceções (Goethe e Lenz, por exemplo).

⁴⁵² Cf. Breithaupt, 2002, p. 95-100.

⁴⁵³ Como sugere Dye, 2004, p. 79.

de uma falta, constantemente impresso na vivência da subjetividade. A própria ideia de *identidade pessoal* trazida à tona neste cenário problemático demonstra sua dimensão de aparato conceitual insuficiente e repleto de contradições.⁴⁵⁴

Do clima de inquietação tematizado pelo *Sturm und Drang*, por fim, deriva uma visão radical da busca pelo ser.⁴⁵⁵ O certo “exagero” e obsessão observados nas atitudes de suas personagens é reflexo do impasse existencial que perfaz suas conclusões a respeito da vida – há na ficção do movimento um princípio implícito por parte destas personagens de que somente um investimento unilateral (e de certa forma irracional) sobre um objetivo e *persona* se mostraria válido em um mundo abalado pela cisão e despersonalização. Nos romances de Goethe aqui analisados, o amor doentio de Werther por Lotte, assim como a obsessão de Wilhelm Meister pelo teatro, foram lidos nesta chave: não como reflexo da excentricidade de uma geração de jovens escritores interessados em subverter a moral e convenções literárias de sua época⁴⁵⁶, mas como implicação bastante coerente do retrato filosófico da subjetividade formulado nestas obras.

Nos dois romances aqui analisados a nova forma de autonomia gozada pelo indivíduo no contexto pós-feudal é expressa como um imperativo, por meio do qual “one’s own autonomy must be immediately, individually experienced, that is, the ‘demonstration’ of the independence of the self has to become itself the object of an experience”⁴⁵⁷. Sobretudo em *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, a construção da subjetividade passa a ser compreendida cada vez mais como um processo de autodescoberta empírica, do conflito com situações e resoluções de crises que constituem a história do ser. Deste cenário inicial de problemáticas, propomos uma conclusão deste trabalho a partir da exploração da noção de uma busca ontológica por um “lugar no mundo”, em seu sentido estritamente figurado. Nosso uso da metáfora do lugar se justifica pelo fato de a espacialidade nos romances de Goethe, como um todo, ser também amplamente explorada em uma dimensão simbólica: cada um dos dois “romances de busca” analisados neste trabalho se estrutura episodicamente acerca de um indivíduo que se move entre espaços, se atira a locais desconhecidos, *se perde*. Na fatura poética dos textos, a mobilidade se vincula ao motivo da experiência do *Eu* consigo próprio: a motivação subjetiva de buscar o novo, de desenredar-se de uma situação de estabilidade, se

---

⁴⁵⁴ Cf. Dye, 2004, p. 68.

⁴⁵⁵ Cf. Hill, 2003, p. 22.

⁴⁵⁶ Como sustentado por grande parte da crítica do *Sturm und Drang* (ver nota 101).

⁴⁵⁷ Breithaupt, 2002, p. 79.

torna a condição primária para que haja uma experiência palpável e existencialmente significativa para seus protagonistas. A mobilidade pela qual Wilhelm Meister e Werther optam vale, nesta camada simbólica, como uma reação à vida burguesa de seus pais (ou no caso de Werther, ao microcosmo social do qual ele carrega lembranças traumáticas). Essa mobilidade reflete uma atitude existencial de abertura a uma (re)definição da identidade pessoal, sentida pelos protagonistas como necessidade.

Em *Werther*, a busca formula uma história de erros: embora ela compreenda um envolvimento com a exterioridade via empreendimento em vínculos sociais — o mais radical deles com a figura icônica de Lotte —, Werther resiste a todo o momento a estabelecer uma relação verdadeiramente produtiva com a alteridade. Ele nunca se desvencilha de uma dimensão anuladora de sua individualidade, terminando por adequar os camponeses e amigos que encontra pelo caminho em uma imagem estetizada ideal de sua existência. Meister, em vez de buscar uma solução em sua sentimentalidade, como seu antecessor o fizera, encontra meios para a execução de sua missão autoimposta, projetando-se no que chama de “mundo das relações” — i.e., na relação e vínculo produtivo com outros indivíduos. Neste novo momento da obra de Goethe, o indivíduo encontra novos valores a partir do fracasso em autodefinir-se isoladamente; a interação do herói com seu ambiente se torna crucial para uma dedução de suas próprias motivações — ela em si é uma parte do projeto de autodescoberta. A solução pragmática de Wilhelm Meister decorre, assim, de uma certa renúncia (*Entsagung*) do imperativo histórico-ideológico da subjetividade — para mencionarmos um conceito que assumirá tanta importância nos romances tardios de Goethe. Todo evento dentro da vida do protagonista pelo mundo do teatro constitui-se como avanço para o campo da experiência — não há eventos sem um significado próprio, só se pode haver sentido por meio de eventos, isto é, do embate ativo do protagonista com o mundo, para parafrasearmos Moretti (1987, p. 6).

A “virada pragmática”, digamos, vista na passagem de *Die Leiden des jungen Werthers* para *Theatralische Sendung* (e para o projeto *Wilhelm Meister* como um todo) não implica que haja uma eliminação da problemática da subjetividade no pensamento inicial de Goethe — como parte da fortuna crítica do *Bildungsroman* criticada neste trabalho tende a insinuar. A exemplo do final do livro, mesmo que Meister seja confrontado por seus amigos sob a exigência de confirmar sua dedicação integral à carreira teatral, a resposta que se obtém

dele seria um desmotivado “Ja dann”⁴⁵⁸ (cf. VI,13, p. 305). Além de não haver qualquer certeza do protagonista, em um nível de totalidade do que nos resta desta obra fragmentária, podemos afirmar não haver nenhum ideal ou caminho de vida a ser defendido neste romance que, antes de tudo, é uma tentativa de acesso ao tema da autodefinição. Em sua conclusão, a autodefinição permanece uma fórmula contínua, marcada por uma decepção constante⁴⁵⁹, mas proposta como uma condição incontornável da vida mesma.⁴⁶⁰ O ideal de busca autônoma por valor existencial, alvo de diversas formulações na cultura popular da época, é relativizado e posto, de forma então inédita, como ideal insuficiente.

Isto significa, em concernência à problemática da subjetividade tematizada em ambos os textos, que a força expressiva destes romances termina por residir em sua resistência a fornecer ao leitor um princípio normativo de desenvolvimento pessoal. A ausência de uma ideia que os textos propaguem na direção de um princípio existencial os caracteriza como inovadores no acesso à questão, dando espaço para a noção — tornada tão atraente nas teorias da Modernidade — da imagem do cerne do ser como receptáculo de representações a ser explorado indissociavelmente do contexto de suas vivências e enredamentos da vida pessoal. Avesso à imagem metafísica do ser como uma unidade de significados preestabelecidos, aqui já teríamos a perspectiva, nas palavras de Sloterdijk (1993, p. 60), de que “der Sinn von Individuation in modernen Zeiten ist es eher, sich auf die Vieldeutigkeit des Selbst einzulassen”⁴⁶¹.

---

⁴⁵⁸ “Que seja” (tradução nossa).

⁴⁵⁹ Como belamente formulado por Moretti (1987, p. 5): “Modernity and youth seek their meanings in the future rather than in the past. The risk immanent in both of them is that of destroying itself as form, as happened in Faust. If [...] inner dissatisfaction and mobility make novelistic youth ‘symbolic’ of modernity, they also force it to share in the ‘formlessness’ of the new epoch, in its protean elusiveness”.

⁴⁶⁰ É a partir deste dado que Pascal (1965, p. 28) afirma certa quebra da qualidade artística que a reformulação de *Theatralische Sendung* implica: nos últimos livros de *Lehrjahre*, há queda da descrição da formação de Wilhelm Meister baseada em experiências substanciais de sua vida para dar lugar a uma educação teórica e demasiadamente abstrata por meio de seu contato com membros da Sociedade da Torre. Desta feita, a obra assume um caráter utópico que afetaria significativamente sua construção de uma perspectiva sobre a problemática da subjetividade: em *Theatralische Sendung*, o acesso ao problema da autodefinição é muito mais palpável e ligado à dinâmica da vida e encontros do protagonista. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e *Wanderjahre* não descreveriam propriamente um princípio normativo de formação e “conquista individual do papel no mundo”, mas apontariam para uma conjuntura idealmente harmônica de que a especialização e atuação produtiva no seio de uma comunidade composta por indivíduos com objetivos comuns supostamente suplantaria a ânsia (*Streben*) por uma definição intrínseca ao sujeito moderno. O elemento utópico nos romances clássicos e da maturidade de Goethe é objeto de análise de Pascal (1965), Sagave (1990) e Radbruch (1990).

⁴⁶¹ “O sentido da individualização nos tempos modernos é antes um empenhar-se na ambiguidade do ser.” (tradução nossa).

REFERÊNCIAS

- ARNTZEN, Helmut. *Der moderne deutsche Roman*. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1962. p. 9-36.
- BAHR, Ehrhard (hrsg.). *Johann Wolfgang Goethe - Wilhelm Meisters Lehrjare – Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- BARNES, Jonathan (Ed.). *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation* (2 volumes). Princeton: Princeton University Press, 1995 [1984].
- BECKER, Eva. *Der Deutsche Roman um 1780*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1964.
- BERENDT, Hans. *Goethes "Wilhelm Meister?" Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte*. Dortmund: Ruhfus, 1911. p. 17.
- BEUTIN, Wolfgang (ed.). *História da Literatura Alemã: Das Origens à Actualidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.
- BEUTLER, Ernst. *Essays um Goethe*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1995.
- BLACKALL, Eric A. "The Contemporary Background to a Passage in the Lehrjahre". In: CORNGOLD, Stanley A (hrsg.). *Aspekte der Goethezeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977. p. 137-145.
- _____. *Goethe and the Novel*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1976.
- BOILEAU, Nicolas. "Épître IX". In: *Boileau: Œuvres complètes (Introduction par Antoine Adam. Édition établie et annotée par Françoise Escal)*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BOYLE, Nicholas. *Goethe: The Poet and the Age: Volume I: The Poetry of Desire (1749-1790)*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BREITHAUPT, Fritz. "Goethe and the Self". In: *Goethe Yearbook / Edited by Simon J. Richter*. Rochester: Camden House, 2002. Volume XI, p. 77-100.
- _____. "The Invention of Trauma in German Romanticism". In: *Critical Inquiry* 32 (Autumn 2005). Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- BRUFORD, W. H. *Culture and Society in Classical Weimar 1775-1806*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- _____. *The German Tradition of Self-Cultivation: 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- CROCE, Benedetto. *Goethe*. London: Methuen & Co, 1923.

- DAHNIKE, Hans-Dietrich. "Adel". In: DAHNIKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*, Band 4/1. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. p. 5-7.
- DIE ORGANISATION der Wanderbühnen. Stiftung Südtiroler Sparkasse. Disponível em: <<http://www.kasperltheater.it/Job.Asp?FILE=START&ID=3000244&FMT=DET>>. Acesso em: 12 out. 2011.
- DILTHEY, W. *Vida y Poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- DOTZLER, Bernhard. "Werthers Leser. Über die Appellstruktur der Texte im Licht von Goethes Roman" (11.02.2004). In: *Goethezeitportal*. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_dotzler.pdf>. Acesso em: 01 set. 2011.
- DYE, R. Ellis. "Wilhelm Meister and Hamlet, Identity and Difference". In: *Goethe Yearbook*. Edited by Thomas P. Saine. Columbia: Camden House, 1992. Volume VI, p. 67-86.
- _____. *Love and Death in Goethe: 'One and Double'*. Rochester: Camden House, 2004.
- EAGLETON, Terry. *The English Novel: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing Inc., 2009.
- FINNEY, Gail. "Revolução, Resignação, Realismo (1830-1890)". In: WATANABE-O'KELLY, Helen (org.). *História da Literatura Alemã*. Lisboa: Verbo, 2003. p. 317-374.
- FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History". In: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (ed. D. F. Bouchard). Ithaca: Cornell University Press, 1977. p. 139-164.
- FRANCKE, August Hermann. "Kurzer und einfältiger Unterricht wie die Kinder zur wahren Gottseligkeit und christlichen Klugheit anzuführen sind (1702)". In: *Pädagogische Schriften* (ed. Herman Lorenzen). Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989.
- FRANCO JR., Hilário. *História da Idade Média, o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- GABRIEL, Markus & ŽIŽEK, Slavoj. *Mythology, Madness and Laughter: Subjectivity in German Idealism*. London & New York: Continuum, 2009.
- GELLERT, Christian Fürchtegott. "Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen". In: *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe* (Hrsg. von Bernd Witte). Band IV. Berlin - New York: 1989.
- FIORIN, José Luiz. "Linguagem e Interdisciplinaridade". In: *Alea*. Volume 10, número 1, Janeiro-Junho de 2008. p. 29-53.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (trad. Nicolino Simone Neto). São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Die Leiden des jungen Werthers – Die Wahlverwandtschaften – Kleine Prosa – Epen* (Hrsg. von Waltraud Wiethölten). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

_____. *Escritos sobre Literatura* (ed. e trad. Pedro Sússekind). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. *Johann Wolfgang Goethe: Werke*. In: Digitale Bibliothek. Berlin: Directmedia Publishing, 2004. CD-ROM [citado como Goethe-HA].

_____. *J. W. Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*. In: Digitale Bibliothek. Berlin: Directmedia Publishing, 2004. CD-ROM [citado como Goethe-WA].

_____. *Memórias: Poesia e Verdade – Volume 2* (trad. Leonel Vallandro). Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (trad. Marcelo Backes). Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

_____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre – Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (hrsg. von Wilhelm Vosskamp und Herbert Jaumann). Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

_____. *Wilhelm Meister theatralische Sendung nach Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Achter Band (herausgegeben von Ernst Beutler. Textüberwachung von Gerhard Künzel, Zürich, 1949). Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer Bücherei, 1960.

GOTTSCHED, Johann Christoph. *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit darinn alle philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden, Zum Gebrauch Academischer Lectionen entworfen, Erster, Theoretischer Theil*. Leipzig: Breitkopf, 1733/34.

GRÄF, S.G. "Meißner, A.G.: Geschichte der Familie Frink. T.1. Leipzig: Weygand 1779.: Rezension". In: *Der Teutsche Merkur* 27 (3. Vietelj. 1779, hrsg. von Wieland, Chr. M.). Weimar: 1779. p. 287. (Reprodução da Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz).

GUNDOLF, Friedrich. *Goethe* (Drei Bände). Berlin: Georg Bondi, 1920.

_____. *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin: Georg Bondi, 1927.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press, 1996.

- HASS, Hans-Egon. "Aus: Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre". In: HASS, Hans-Egon & MOHRLÜDER, Gustav-Adolf [hrsg.]. *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973. p. 130-140.
- HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da literatura*. São Paulo: Ed. Abril, 2000.
- HELFER, Martha B. "Wilhelm Meister's Women". In: *Goethe Yearbook*, Edited by Simon Richter. Rochester: Camden House, 2002. Volume XI, p. 229-254.
- HERDER, Johan Gottfried. *Briefe*. Hg. unter Leitung von Karl-Heinz Hahn von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. 8 Bde. Weimar: 1977-84 (Bd. 7).
- _____. "Fragmente über die neuere deutsche Literatur". In: *Herders Werke in fünf Bänden - Band 2*. Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1964. p.7-76.
- HERMANN, Max. "Wilhelm Meisters Theatralische Sendung". In: *Neues Archiv für Theatergeschichte*, 2. Bd., hg. v. Max Herrmann. Berlin: 1930.
- HILL, David. *Literature of the Sturm und Drang* (The Camden House History of German Literature; v.6). Rochester: Candem House, 2003.
- HOBBSAWM, Eric & SCOTT, Joan, W. "Sapateiros Politizados". In: *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HOLLAND, Jocelyn. "School of Shipwrecks: Improvisation in Wilhelm Meisters theatralische Sendung and the Lehrjahre". In: *Goethe Yearbook*, Edited by Simon J. Richter & Daniel Purdy. Rochester: Camden House, 2008. Volume XV, p. 19-33.
- JACOBS, Jürgen & KRAUSE, M. *Die deutsche Bildungsroman*. München: Beck Verlag, 1989.
- _____. *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- JÄGER, Hans-Wolf. "Wanderbühne, Hof- und Nationaltheater". In: WUTHENOW, Ralph-Rainer & GLASER, Horst Albert (Hg.). *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte* (Band 4 – Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang – 1740-1786). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980. p. 261-276.
- JESSING, Benedikt. "Goethe als Briefschreiber". In: WITTE, Bernd; SCHMIDT, Peter. *Goethe Handbuch, Band 3*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004. p. 430-473.
- JOERES, Ruth-Ellen Brocher. "O Iluminismo Alemão (1720-1790)". In: WATANABE-O'KELLY, Helen (org.). *História da Literatura Alemã*. Lisboa: Verbo, 2003. p. 181-237.
- KOOPMANN, Helmut. "Goethe als Prosaschriftsteller". In: WITTE, Bernd; SCHMIDT, Peter. *Goethe Handbuch, Band 3*. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. p. 1-50.

- KORFF, Hermann August. *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte – 1. Teil: Sturm und Drang*. Leipzig: J.J.Weber, 1923.
- KORFMANN, Michael. A literatura moderna como observação de segunda ordem. In: *Pandaemonium Germanicum - Revista de Estudos Germânicos*. São Paulo: USP, 2002. v. 6, p. 47-66.
- KUEHN, Manfred. “The German Aufklärung and British philosophy”. In: Brown, Stuart [ed]. *British Philosophy and the Age of Enlightenment* (Routledge History of Philosophy: Volume 5). London & New York: Routledge, 1996. p. 253-272.
- LESSING, Gotthold Ephraim. “Hamburgische Dramaturgie”. In: *Werke* (Herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schönert, Bd.4). München: Carl Hanser, 1984.
- LICHTENBERG, G. C. *Sudelbücher*. München: Carl Hanser Verlag, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Goethe und seine Zeit*. Bern: Francke, 1947. p. 17–30.
- _____. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUHMANN, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- _____. *Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. *Social Structure and Semantics*. Translated by John Bednarz, Jr. and Dirk Baecker. Stanford: Stanford University, 1989.
- _____. *Social Systems*. Translated by John Bednarz, Jr. and Dirk Baecker. Stanford: Stanford University, 1995b.
- _____. “Die Form Person”. In: *Soziologische Aufklärung. Bd. 6: Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995a. p. 142-154.
- _____. *Theories of Distinction: Redescribing the Descriptions of Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MATHIS, Armin. *A Sociedade na Teoria dos Sistemas de Niklas Luhmann (1998)*. In: Infoamerica. Disponível em: <http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/luhmann_05.pdf>. Acesso em: 23 set. 2011.

- MATOS, Franklin. "O Solilóquio de Werther". In: WERLE, M. A. & GALÉ, P. F. *Arte e Filosofia no Idealismo Alemão*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009. p. 141-150.
- MATTENKLOTT, Gert. "Briefroman". In: WUTHENOW, Ralph-Rainer & GLASER, Horst Albert (Hg.). *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte* (Band 4 – Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang – 1740-1786). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980b. p. 185-203.
- _____. "Drama – Gottsched bis Lessing". In: WUTHENOW, Ralph-Rainer & GLASER, Horst Albert (Hg.). *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte* (Band 4 – Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang – 1740-1786). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980a. p. 277-298.
- _____. "Die Leiden des jungen Werthers". In: WITTE, Bernd; SCHMIDT, Peter. *Goethe Handbuch, Band 3*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004. p. 51-101.
- MAYNC, Harry. "'Wilhelm Meisters theatralische Sendung' der große Zürich Goethe-Fund". In: *Goethe-Jahrbuch*, Frankfurt-am-Main: 1910. vol. 31, p. 43-46.
- McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- _____. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- McNAUGHTON, David. "British Moralists of the Eighteenth Century: Shaftesbury, Butler and Price". In: Brown, Stuart [ed]. *British Philosophy and the Age of Enlightenment* (Routledge History of Philosophy: Volume 5). London & New York: Routledge, 1996. p. 166-185.
- MENDELSSOHN, Moses. *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, 20. Band (hrsg. I. Ilbgen, J. Guttman, E. Mittwoch). Berlin: 1929.
- MOLLER, Hans-Georg. *Luhmann Explained: from Souls to Systems*. Chicago: Carus Publishing, 2006.
- MORETTI, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- MORGENSTERN, Karl. "Ueber das Wesen des Bildungsromans". [1820] In: SELBMANN, R. [hrsg.]. *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. p. 55-72.
- MOST, Glenn W. (ed.), *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimonia*. Loeb Classical Library 57. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- MUENZER, Clark S. *Figures of Identity: Goethe's Novels and the Enigmatic Self*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1984.

- PASCAL, Roy. *The German Novel*. London: Methuen, 1965. p. 3-29.
- PAULIN, Roger. "Shakespeare (1564-1616)". In: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*, Band 4/2. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. p. 983-987.
- PETHES, Nicolas. *Zöglinge der Natur: Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007.
- PINKARD, Terry. *German Philosophy 1760-1860: The Legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PIRHOLT, Mattias. "A Symbolic-Mystic Monstrosity: Ideology and Representation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre". In: *Goethe Yearbook* / Edited by Daniel Purdy. Rochester: Camden House, 2009. Volume XVI, p. 69-100.
- PUGH, David V. "Goethe the dramatist". In: Sharpe, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 66-83.
- RADBRUCH, Gustav. "Goethe: Wilhelm Meisters sozialistische Sendung". In: ADLER, Hans [hrsg.]. *Der Deutsche Soziale Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. p. 129-156.
- RASCH, Wolfdietrich. "Die klassische Erzählkunst Goethes". In: BURGER, Heinz Otto [hrsg.]. *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. p. 391-412.
- REISS, Hans. *Goethe's Novels*. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.
- _____. *Goethes Romane*. Bern und München: Francke Verlag, 1963.
- ROTHMANN, Kurt. *Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werther: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1987.
- SAGAVE, Pierre-Paul. "Wilhelm Meisters Wanderjahre und die sozialistische Kritik". In: ADLER, Hans [hrsg.]. *Der Deutsche Soziale Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. p. 157-170.
- SAINE, Thomas P. "Wilhelm Meister's Homecoming". In: *The Journal of English and Germanic Philology*, [S.l.]. Urbana, Vol. 69, No. 3, jul. 1970. p. 450-469.
- SAUDER, Gerhard. "Empfindsamkeit". In: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*, Band 4/1. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004a. p. 248-252.
- SAUDER, Gerhard. "Dramenfragmente und kleine Dramen". In: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*, Band 2. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004b. p. 43-70.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesie Ingênua e Sentimental* (trad. e estudo por Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1991.

- _____. *Sämtliche Werke, Auf Grund der Originaldrucke. Herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch*. Band 4, 3. Auflage. München: Hanser, 1962.
- SCHMIDT, Peter. "Wilhelm Meisters theatralische Sendung". In: WITTE, Bernd; SCHMIDT, Peter. *Goethe Handbuch*, Band 3. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. p. 101-113.
- SCHNEIDER, Ulf-Michael. "Pietismus". In: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch, Band 4/1*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004. p. 850-852.
- SCHÖFFLER, Herbert. *Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*. Frankfurt-am-Main: V. Klostermann, 1938.
- SCHWEITZER, Christoph E. "Who is the Editor in Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers*?". In: *Goethe Yearbook*, Edited by Simon Richter & Martha B.Helfer. Rochester: Camden House, 2004. Volume XI, p. 31-40.
- SELBMANN, Rolf. *Die deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: J.B.Metzler, 1994.
- _____. "Einleitung". In: SELBMANN, R. [hrsg.]. *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. p. 1-14.
- SHAKESPEARE, William. "Hamlet, Prince of Denmark". In: *The Complete Works of William Shakespeare. The Edition of the Shakespeare Head Press Oxford*. New York: Barnes & Noble, 1994. p. 670-713.
- SLOTERDIJK, Peter. *Weltfremdheit*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- STAHL, Ernst Ludwig. "Die Entstehung des deutschen Bildungsromans im achtzehnten Jahrhundert" [1934]. In: SELBMANN, R. [hrsg.]. *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. p. 123-181.
- STEINER, Uwe. "Wilhelm Meisters Lehrjahre". In: WITTE, Bernd; SCHMIDT, Peter. *Goethe Handbuch, Band 3*. Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. p. 113-152.
- SWALES, Martin & SWALES, Erika. *Reading Goethe: A Critical Introduction to the Literary Work*. Rochester: Camden House, 2002.
- SWALES, Martin. "Goethe's Prose Fiction". In: SHARPE, Lesley (ed.). *The Cambridge Companion to Goethe*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 129-146.
- _____. "Werther in Context". In: *The Sorrows of Young Werther*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 1-14.
- _____. "Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman". In: SELBMANN, R. [hrsg.]. *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. p. 406-426.

- UNGER, Rudolf. "Klassizismus und Klassik in Deutschland" [1932]. In: BURGER, Heinz Otto [hrsg.]. *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. p. 34-65.
- VAGET, Hans. "Werther, the Undead". In: *Goethe Yearbook* / Edited by Simon Richter & Martha B.Helfer. Rochester: Camden House, 2004. Volume XI, p. 17-30.
- VAN DÜLMEN, Richard. *Religion, Magie, Aufklärung: 16.-18. Jahrhundert*. München: C. H. Beck Verlag, 2005.
- VIERHAUS, Rudolf. "Aufklärung". In: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch, Band 4/1*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004. p. 85-88.
- VOSSKAMP, Wilhelm. *Bildung ist mehr als Wissen. Die Bildungsdiskussion in historischer Perspektive*. In: Uni-Essen. Disponível em: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/irrtum_kap1/Vo%DFkamp.doc>. Acesso em: 12 fev. 2009.
- _____. "Wilhelm Meisters theatralische Sendung". In: WITTE, Bernd; SCHMIDT, Peter. *Goethe Handbuch, Band 3*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004. p. 101-113.
- VOSSKAMP, Wilhelm; JAUMANN, Herbert (hrsg.). "Kommentar: Wilhelm Meisters theatralische Sendung". In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre – Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. p. 1127-1225.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.
- WIETHÖLTER, Waltraud. "Kommentar: Die Leiden des jungen Werthers (Erste und Zweite Fassung)". In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers – Die Wahlverwandtschaften – Kleine Prosa – Epen* (Hrsg. von Waltraud Wiethölter). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006. p. 909-972.
- WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1969.
- ZEITLER, Julius (hrsg.). *Deutsche Freundesbriefe aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: J. Zeitler, 1909.
- ŽIŽEK, Slavoj. *The Indivisible Remainder: On Schelling and Related Matters*. London & New York: Verso, 1996.