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

FELIPE VALE DA SILVA

A ficção histórica de Goethe
Do *Sturm und Drang* à Revolução Francesa

São Paulo
2016

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

A ficção histórica de Goethe
Do *Sturm und Drang* à Revolução Francesa

FELIPE VALE DA SILVA

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

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

Silva, Felipe Vale da
S586f A ficção histórica de Goethe. Do Sturm und Drang à
Revolução Francesa / Felipe Vale da Silva ; orientador
Helmut Paul Erich Galle. - São Paulo, 2016.
355 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração:
Língua e Literatura Alemã.

1. Goethe. 2. Ficção Histórica. 3. Sturm und Drang.
4. Classicismo de Weimar. 5. Iluminismo. I. Galle, Helmut
Paul Erich, orient. II. Título.

Nome: SILVA, Felipe Vale da

Título: A ficção histórica de Goethe. Do Sturm und Drang à Revolução Francesa

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutor em Letras (Literatura Alemã)

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Sabrine Ferreira da Costa pacientemente revisou os manuscritos deste trabalho e acompanhou sua concepção desde a primeira página. Sem seus comentários e estímulo, este teria sido um empreendimento incompleto.

Igualmente, devo muito à atenção e conhecimento do professor Helmut Paul Erich Galle. Seus questionamentos, sobretudo relativos à metodologia, influenciaram diretamente na forma que a tese tomou corpo.

Dentre os vários professores que deixaram sua marca pessoal na pesquisa estão: Daniel Fulda (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), que me coorientou em Halle (Saale); Jorge de Almeida e Tércio Redondo (USP), que fizeram contribuições importantes no exame de qualificação; além de Franklin Matos (USP) e Miguel Vedda (Universidad de Buenos Aires).

Esta pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pelo Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD).

RESUMO

SILVA, Felipe Vale da. **A ficção histórica de Goethe. Do Sturm und Drang à Revolução Francesa**. 2016. 355 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho trata da ficção histórica de Goethe em duas fases de sua obra. Em primeiro lugar se ocupa do drama pioneiro do *Sturm und Drang*, *Götz von Berlichingen* (1773), para então se voltar às *Revolutionsdichtungen* — conjunto de obras produzidas entre 1791 e 1803, período auge do Classicismo de Weimar, em que o autor emitiu juízos sobre diferentes fases da Revolução Francesa. Ao optar por tal tema, visou-se resgatar Goethe como um importante participante do debate histórico-filosófico que começa com os iluministas e culmina no pensamento político da Restauração. Por esse motivo a pesquisa se iniciou com uma busca dos antecedentes do drama histórico do *Sturm und Drang*, voltando a Gottsched e Lessing.

Geralmente o desenvolvimento da ficção histórica do século XVIII é tomado como passivo em relação aos avanços da filosofia ilustrada, como se uma consciência histórica propriamente moderna houvesse afluído em certos escritores a partir das leituras que fizeram de novas teorias da época. Contra tal suposição, defendeu-se que há na beletrística alemã da virada do século algumas formulações acerca da relação entre indivíduo e processo histórico que, antes de tudo, desafiaram o progressismo dos iluministas tardios, para os quais o advento da Revolução Francesa marcava o próximo passo no aperfeiçoamento da humanidade. Acompanhar o modo como a história foi tratada nas obras do *Sturm und Drang* até as do Classicismo de Weimar permite-nos, ademais, constatar a radical atualização da missão da cultura literária, que deveria então lidar com as emergências do presente. A literatura almejada naquele contexto deveria funcionar como uma contracorrente do senso comum e um veículo intelectual autônomo, capaz de erguer-se além das paixões partidárias e posicionar corretivos para as contradições contemporâneas. Tais corretivos traziam o diferencial de serem desvinculados das ciências, religião, cultura política ou sabedoria popular — a nova arte deveria, assim, ser tomada como autônoma na medida em que podia cindir radicalmente com a cultura do presente em crise, tornando possível o surgimento de um ideal renovado de humanidade e de vida conjunta que a própria Revolução Francesa não foi capaz de concretizar. Aqui reside o que há de mais polêmico — e moderno — nas chamadas *Revolutionsdichtungen* e no Classicismo de Weimar como um todo.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe, Ficção Histórica, *Sturm und Drang*, Classicismo de Weimar, Iluminismo.

ABSTRACT

SILVA, Felipe Vale da. **Goethe's historical fiction. From the Sturm und Drang to the French Revolution**. 2016, 355 p. PhD thesis - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The following research deals with Goethe's historical fiction in two distinct phases of his career. First off, it handles with the pioneering *Sturm und Drang* drama, *Götz von Berlichingen* (1773), and then with the so-called *Revolutionsdichtungen* — a group of works produced between 1791 and 1803, the heyday of the Weimar Classicism, in which the author made judgments about different aspects of the French Revolution. In choosing such a theme, I expect to highlight the importance of Goethe in the historical-philosophical debate which ranges from the works of Enlightenment intellectuals to the political thinking of the Restauration. Thus, the research sets out with a quest for the predecessors of the historical drama of the *Sturm und Drang*, coming across to figures like Gottsched and Lessing.

The development of the historical fiction from the 18th century is commonly taken for granted as somewhat passive towards the advances of the Enlightenment philosophy, as if a properly modern historical consciousness had flourished in certain writers after the readings they made from contemporary theories. Against such a presupposition, I claim that in the German belletristic from the turning of the century one can find interesting formulations about the relation between individual and historical process which, above all, cast doubt on the progressism of late Enlightenment philosophers, to whom the advent of the French Revolution marked the next step toward an evolving mankind. Moreover, following the tracks of how history was portrayed from the *Sturm und Drang* to the Weimar Classicism allows us to verify a radical reformulation of the mission of literary culture, which thenceforth should respond to the emergencies of the present. The literature of that context should work against the common sense, being thus an autonomous cultural medium able to reach beyond the partisan leanings and offer correctives to contemporary contradictions. Such correctives would have the advantage of being independent of the sciences, religion, political culture or popular wisdom — a new art therefore should be called autonomous inasmuch as it could split with the culture of a problematic present, allowing for the emergence of a renewed ideal of humanity and community life that the French Revolution itself was incapable of materializing. Therein lies what is most polemical —and modern— in the so-called *Revolutionsdichtungen* and in the Weimar Classicism as a whole.

KEYWORDS: Goethe, Historical fiction, *Sturm und Drang*, Weimar Classicism, Enlightenment.

ZUSAMMENFASSUNG

SILVA, Felipe Vale da. **Goethes historische Fiktion. Vom Sturm und Drang zur Französischen Revolution**. 355 S. Dissertation - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Die im Folgenden entfaltete Analyse behandelt die historische Fiktion Goethes in zwei verschiedene Phasen von dessen literarischer Tätigkeit. Erst einmal geht es darin um das bahnbrechende Schauspiel des Sturm und Drang »Götz von Berlichingen« (1773), und dann um die sogenannten Revolutionsdichtungen — eine Gruppe von zwischen 1791 und 1803 konzipierten Werken, also in der Hochphase der Weimar Klassik, in welcher der Autor verschiedene Aspekte der Französischen Revolution behandelte. Die Wahl eines solchen Themas läßt vermuten, dass Goethe eine ausschlaggebende Figur inmitten derjenigen geschichtsphilosophischen Debatte darstellt, die mit den Aufklärungsphilosophen begann und sich bis zur Restaurationszeit erstreckte. Die Analyse beginnt mit einer Suche nach den Vorläufern des historischen Dramas des Sturm und Drang, bei Gottsched und Lessing.

Für eine lange Zeit galt es als ausgemacht, dass die Entfaltung der historischen Fiktion des 18. Jahrhunderts im Grunde passiv gegenüber der Entwicklung der aufklärerischen Philosophie war, als ob bestimmte Dichter ein „richtiges“ historisches Bewusstsein errungen hätten, nachdem sie bestimmte Lektüre der zeitgenössischen Philosophie vollzogen hatten. Entgegen einer solchen Annahme kann man in der deutschen Belletristik der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einige interessante Formulierungen finden, die sowohl die Frage der Beziehung zwischen Individuum und historischem Prozess erneut angehen als auch den Fortschrittsglauben der damaligen Philosophen bezweifeln, denen die Französische Revolution einen nächsten Schritt zur Vervollkommnung der Menschheit bedeutete. An der Art und Weise, wie geschichtliche Stoffe vom Sturm und Drang bis zur Weimar Klassik literarisch bearbeitet wurden, läßt sich bemerken, dass auch die Aufgabe der literarischen Kultur am Ende des 18. Jahrhunderts radikal umgedeutet wurde. Insbesondere von 1789 an sollte eine erneuerte Literatur sich dem Common Sense widersetzen und dadurch als ein autonomes kulturelles Medium wirken, das über zeitgenössische Widersprüche Rechenschaft ablegt. Für Schiller und Goethe war die literarische Kunst das ideale Medium, das gewissermaßen Abhilfemaßnahmen zu zeitgenössischen Widersprüchen anbieten konnte, insofern sie unabhängig von den Wissenschaften, Religionen, politischer Kultur und Volksweisheit sei. Mithin fügte die Kunst sich vorzüglich in den Kontext ein, in dem die Französische Revolution am Versprechen der Aufklärung scheiterte, das Problem des Despotismus definitiv zu beheben, sofern sie ein erneutes Ideal von Menschheit und Zusammenleben in sich ausbilden könnte. Hierin liegt das umstrittene —und moderne— Element der Revolutionsdichtungen und der Weimar Klassik überhaupt.

STICHWÖRTER: Goethe, Historische Fiktion, Sturm und Drang, Weimarer Klassik, Aufklärung.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 —	<i>Clio</i> , por Pierre Mignard (1689).....	48
Imagem 2 —	Pôster de recrutamento em Anhalt (Guerra dos Sete Anos, 1762-3)	75
Imagem 3 —	Próteses de Gottfried von Berlichingen	115
Imagem 4 —	<i>Freiheitsbäume</i> , por J. W. von Goethe (1792/3).....	141
Imagem 5 —	<i>Giuseppe Balsamo Cagliostro</i> , por R. S. Marcuard (1786)	167
Imagem 6 —	A guilhotina revertida em brinquedo. Fonte desconhecida.....	177
Imagem 7 —	<i>Thalia</i> , por Jean-Marc Nattier (1739)	199
Imagem 8 —	<i>A educação de Gargântua</i> , por Gustave Doré (1854).....	211
Imagem 9 —	Cartão postal por J. Felix Elßner (ca. 1910-20)	297
Imagem 10 —	<i>Herrmann und Dorothea</i> , por Wolfgang Lettl (1981)	303
Imagem 11 —	<i>Louis XVI de France</i> , por Antoine-François Callet (1774)	321
Imagem 12 —	<i>Napoléon Ier sur le trône impérial</i> , por Jean Auguste Ingres (1806)	321

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 —	Divisão de temas e narradores em <i>Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten</i> .	253
Tabela 2 —	Divisão das seis partes de <i>Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten</i> nas edições de <i>Die Horen</i>	256
Tabela 3 —	Quadro esquemático das <i>Revolutionsdichtungen</i>	333

SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR.....	13
INTRODUÇÃO.....	14
PROPOSIÇÃO.....	23
CAPÍTULO 1 . O drama histórico do Sturm und Drang e seus antecedentes	33
1. Antecedentes de uma inovação?	34
1.1. Gottsched e a filosofia da história do neoclassicismo	40
1.1.1. Análise de Sterbender Cato (1732)	52
1.2. Lessing contra Gottsched.....	63
1.2.1. Análise de Minna von Barnhelm (1767).....	69
1.2.2. Os limites de Lessing: o paradoxo da filosofia da história progressista	78
1.3. Herder e o Sturm und Drang.....	83
1.3.1. Contra a filosofia da história	87
1.3.2. A teoria da cultura de Herder	94
1.3.3. Análise de Götz von Berlichingen (1773)	97
1.3.3.1. O particular e o geral em Goethe e Shakespeare	99
1.3.3.2. A estrutura dramática da peça e uso de dualismos.....	106
1.3.3.3. Sobre os pares natureza/artificialidade, liberdade/constrangimento	107
1.3.3.4. Tragédia e revolta camponesa	116
1.3.3.5. Por que escrever sobre o passado? Conclusões sobre o drama histórico do Sturm und Drang.....	118
CAPÍTULO 2. Revolução Francesa: um problema alemão (1789-1790)	127
2.1. A Queda da Bastilha como consequência do Iluminismo	128
2.2. Contra o Sturm und Drang e a Revolução: as primeiras reações de Goethe.....	140
CAPÍTULO 3. O Sátiro no teatro de Weimar (1791-1793)	150
3.1. Sobre a facilidade de enganar os outros. Der Groß-Cophta (1791).....	151
3.1.1. O caso do colar	154
3.1.2. O que foi alterado e por quê	156
3.1.3. Cagliostro em Versalhes e a concepção simbólica da história.....	165
3.2. A revolução vai ao campo (1793)	173
3.2.1. O idílio interrompido. Der Bürgergeneral (1793)	181
3.2.2. Les Enragés, ou Die Aufgeregten (1793).....	190
CAPÍTULO 4. Terror e Crise. Fragmentos até 1795	204
4.1. O teatro de Weimar e o Terror.....	205
4.2. O tema do partidário em Reise der Söhne Megaprazons (1792).....	207
4.2.1. A fraternité dos filhos de Megaprazon. Fragmento 1	212
4.2.2. Os espectadores distantes de uma revolução. Fragmento 2	216
4.2.3. O fim da fraternidade. Fragmentos 3 e 4.....	218
4.3. O tema da renúncia em Das Mädchen von Oberkirch (1794/5)	221
4.4. Por que Das Mädchen von Oberkirch não foi finalizada? Problemas no teatro de Weimar	227
CAPÍTULO 5. A ficção histórica do Classicismo de Weimar (1795-1803)	231
5.1. Sobre Die Horen	238
5.2. Estética e filosofia da história em Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795).....	242
5.3 A esfera pública no exílio. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1795)...	252
5.3.1. Dia 1. Literatura trivial.....	263
5.3.2. Dia 2, manhã. Literatura moralizante e quadros familiares.....	268

5.3.3. <i>Dia 2, noite. Das Märchen</i>	273
5.4. <i>O Classicismo de Weimar como paradigma estilístico</i>	277
5.4.1. <i>A ideia de poesia objetiva</i>	282
5.5. <i>Herrmann und Dorothea (1797) entre epopeia e idílio</i>	288
5.6. <i>Die natürliche Tochter (1803) como balanço do projeto</i>	304
CONSIDERAÇÕES FINAIS	325
a. <i>O tema das Revolutionsdichtungen</i>	327
b. <i>As Revolutionsdichtungen como reformulação da ficção histórica do Sturm und Drang</i>	329
c. <i>A continuidade entre as Revolutionsdichtungen</i>	329
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	334
a. <i>Edição das obras de Johann Wolfgang von Goethe (e siglas)</i>	334
b. <i>Obras de ficção consultadas</i>	335
c. <i>Textos teóricos e demais estudos</i>	336
d. <i>Sobre a Revolução Francesa: historiografia, documentação e relatos de testemunhas oculares</i>	352
e. <i>Dicionários e arquivos online</i>	354

NOTA PRELIMINAR

Com o fim de tornar a leitura da tese mais fluida, todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas no corpo do texto. Sempre quando elas ocorrerem, o texto original aparecerá em nota de rodapé ao final da citação. Todas as traduções são minhas, salvo quando indicadas.

Além disso, mantive os títulos das obras mencionadas durante a pesquisa no original, uma vez que poucas delas foram vertidas para o português. Uma tradução provisória das mais citadas segue abaixo:

J. Chr. Gottsched

Sterbender Cato (1732): Catão Moribundo

G. E. Lessing

Minna von Barnhelm, oder Das Soldatenglück (1767): Minna von Barnhelm, ou a sorte do soldado

J. W. von Goethe

Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit eiserner Hand dramatisiert (1771): História de Gottfried von Berlichingen da mão de ferro, dramatizada

Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand (1773): Götz von Berlichingen da mão de ferro

Der Groß-Cophta (1791): O grande Cophta

Der Bürgergeneral (1791): O cidadão-general

Reise der Söhne Megaprazons (1792): Jornada dos filhos de Megaprazon

Die Aufgeregten (1793): Os revoltados; Os exaltados

Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1794): Conversas (ou entretenimentos) de refugiados alemães

Das Mädchen von Oberkirch (1794-5): A criada de Oberkirch

Herrmann und Dorothea (1797): Herrmann e Dorothea

Die natürliche Tochter (1803): A filha natural

INTRODUÇÃO

ZANGLER: Mas afinal qual é o seu problema com essa palavra estúpida, ‘clássico’?

MELCHIOR: Ah, a palavra não é estúpida; ela só é constantemente empregada de forma estúpida.

ZANGLER: Sim, e pelo que estou ouvindo, você deve se policiar para não fazer isso. Eu não entendo como se pode repetir a mesma palavra 50 vezes em dois minutos.

MELCHIOR: Ah sim, [fazer] isso é clássico.

Johann Nestroy. *Einen Jux will er sich machen*, ato I, cena 6 (1842)¹

O classicismo alemão perdeu sua validade incontestada e não constitui mais um fato e uma autoridade sobre a vida. O que se vê hoje é antes um cansaço perante o clássico do que aceitação incondicional e identificação com suas premissas.

Hans-Dietrich Dahnke em 1978 (*apud* MANDELKOW, 2004, p. 428)²

Começamos com a questão ‘Por que voltar a escrever sobre Goethe?’, a mesma com que Georg Lukács se debateu em 1963. Esse foi o ano em que Lukács compôs o prefácio para uma coletânea de ensaios de juventude *Goethe und seine Zeit*, já consciente quão saturada a fortuna crítica do poeta estava de biografias, interpretações e relatos de curiosidades sobre vida e obra daquele que, no início da idade adulta, foi aclamado como maior nome da literatura alemã. Em função da proeminência de sua produção literária, é razoável esperarmos que Goethe seja um alvo de toda sorte de apropriações tendenciosas, e que, da mesma forma, ao nos propormos a tratar de seus livros, repitamos o que tem sido dito e aceito como verdade por gerações de estudiosos de literatura.

No contexto de 1963, Lukács debatia especificamente com uma forma dominante de apropriação da obra do período do Classicismo de Weimar, representada por Erich Schmidt e sua escola³, em que o crítico contempla a fortuna literária do autor em sua

¹ No original consta: “ZANGLER: Was hat Er denn immer mit dem dummen Wort klassisch?/MELCHIOR: Ah, das Wort is nit dumm, es wird nur oft dumm angewend't./ZANGLER: Ja, das hör' ich, das muß Er ablegen, ich begreif' nicht, wie man in zwei Minuten 50mal dasselbe Wort repetieren kann./MELCHIOR: Ja, das ist klassisch”.

² “Die deutsche Klassik ist nicht mehr Lebensstatsache und Lebensmacht, sie hat ihre unbestrittene Gültigkeit verloren; man findet keine ungebrochene Akzeptierung und Identifikation mehr, sondern weit mehr eine Ermüdung am Klassischen.”

³ Erich Schmidt foi presidente da *Goethe-Gesellschaft* entre 1906 e 1913, e conta como herdeiro direto do método genético-positivista de Wilhelm Scherer. Em 1885 assumiu a diretoria do *Goethe-Archiv*, em Weimar, e dois anos depois descobriu em Dresden os manuscritos do *Urfaust* (cf. HÖPPNER, 2007, p. 182). Considerando a inegável contribuição de Schmidt para a filologia de Goethe e estudos do romance epistolar, devemos entender o Lukács de *Goethe und seine Zeit* como um polemista. Invocar Schmidt como adversário significava posicionar-se contra o tipo de institucionalização da cultura fomentada pela

benevolente superioridade como “monumento cultural de uma época repleta de resultados esplêndidos” e supostamente inigualáveis (1968, p. 18). Quando isso ocorre, a prática dos estudos literários termina por ceder a um processo duplo de proliferação e consumo de imagens idealizadas do autor, agora convertido “em santo patrono de uma intelectualidade cheia de si, melindrosa e vazia, que se toma por superior em sua imaginação vaidosa” (op. cit., p. 15).⁴ Diversos epítetos duvidosos acompanham os nomes de Goethe e Schiller desde a época de Schmidt —*Olimpio, Príncipe dos poetas*—,⁵ e mencioná-los não é de todo inútil para nos lembrarmos de categorias vagas, herdadas de uma tradição ultrapassada, que ainda permeia os estudos literários.

É certo que a situação dos estudos sobre a literatura mudou significativamente desde os anos 60, mas insisto na ideia de que, se pensamos na história da recepção de Goethe no Brasil, o alerta de Lukács soa espantosamente atual. Notemos que sua irritação não se dirigia propriamente ao louvor que um ou outro crítico direciona ao escritor que melhor lhe apraz, mas antes a uma forma problemática de manipular a herança cultural do passado. Trata-se de uma forma que fetichiza a produção literária de um autor e postula seu valor incontestável para a nova geração de leitores, quase invariavelmente por meio de interpretações prontas, cujas origens se obscurecem com o passar dos séculos.

Esse é um risco que se amplifica quando pensamos na relação do leitor brasileiro com um autor de fora. Aqui, não somos apenas afetados pelas falsificações ideológicas produzidas pelos alemães no decorrer de dois séculos de recepção de Goethe, pelos Erich Schmidts e suas escolas. Antes, corremos o risco adicional advindo da falta de informação; o dado mais evidente sobre o autor alemão nos trópicos, nas palavras de Carpeaux (1999, p. 86), é ele ser mais louvado do que entendido, mais evocado do que lido. Até os anos 80, familiarizar o leitor brasileiro com a literatura alemã em geral foi fruto de iniciativas, sobretudo, de emigrantes — como é o caso do já mencionado Otto Maria Carpeaux e de Anatol Rosenfeld. A maior dificuldade era difundir o patrimônio cultural estrangeiro sem que houvessem traduções para o português das obras que o

Goethe Gesellschaft, caracterizada desde sua fundação até a década de 1940 como um órgão liderado por monarquistas radicais como Gustav Roethe. O discurso inaugural da sociedade, proferido por Kuno Fischer (cit. DAHNKE, 2004a, p. 430), antecipa os passos tomados pela instituição até a era do nacional-socialismo: “O tempo de uma nova mentalidade nacional e política é chegado [...] O processo de fundamentação e manutenção da grandeza de nosso povo vai de mãos dadas com o cuidado e manutenção de seus espíritos ideais [*idealen Geister*]”.

⁴ “[...] en santo patrón de una intelectualidad orgullosa, cursi y vacía, que se considera en su vanidosa imaginación superior”.

⁵ *Olympier, Dichturfürsten*.

constituem. As consequências deste problema se deixam ver até o tempo presente: hoje, como antes, é preciso explicar um fenômeno como Goethe ou Heine para um público familiarizado com meia dúzia de seus trabalhos. E eis que alguns historiadores da literatura, visando contornar essa lacuna ao menos parcialmente, empreenderam a tarefa de escrever e traduzir panoramas da história literária de língua alemã — o que, segundo a tese recente de Pedro Theobald (2008, p. 8, 38-43), resultou em um momento decisivo na história da germanística intercultural de nossas universidades.

A quantidade de histórias da literatura alemã escritas no país se multiplicou — Theobald conta dez escritas entre 1875 e 1997—, e o acesso a obras estrangeiras foi claramente facilitado após o processo de redemocratização do país. Ainda assim, herdaram-se certos preconceitos da antiga germanística, justamente a época de Erich Schmidt remetida por Lukács. O próprio formato do compêndio é insuficiente e gera uma cultura interpretativa limitada; ao propor-se a explicar obras de autores em algumas poucas páginas, favorece-se a generalização e homogeneização forçada de manifestações literárias díspares. O autor do compêndio, ao lidar com centenas de autores, termina por se valer da ideia de que a história cultural é dividida por movimentos ou estilos de época homogêneos e bem encadeados, cada qual englobando a produção de dezenas de indivíduos. Os resultados dessa ‘razão do compêndio’, digamos, são conhecidos: muitas vezes o compêndio mais confunde que esclarece.

Cito dois exemplos de retratos da obra de Goethe em veiculação no Brasil no século passado.⁶

Na *Antologia Humanística Alemã* organizada por Wolfgang Langenbucher (1972) lemos o seguinte resumo biográfico:

Johann Wolfgang (von) Goethe (1749-1832) nasceu em Frankfurt [...] Em 1775, a convite do Duque Carl August, foi para a corte em Weimar [...] Lá, assumiu cargos políticos e administrativos de grande responsabilidade. A arte antiga, que teve a oportunidade de conhecer numa viagem à Itália (1786-88), influenciou-o profundamente. A partir daqui, inicia sua fase clássica. *Cria então obras de beleza e perfeição sem par* (por exemplo, os dramas *Ifigênia em Tauris*, *Torquato Tasso*). [...] *Goethe produziu o máximo em todos os*

⁶ Ao expor tais exemplos não pretendo dar conta de analisar a recepção de Goethe no Brasil no século XX. Os livros que selecionei, de Langenbucher e de Carpeaux, foram amplamente difundidos até o fim do período do Regime Militar, e isso justifica minha escolha. A ocasião do relançamento dos ensaios reunidos de Carpeaux (1999) na última década pela editora UniverCidade (com um prefácio estéril de Olavo de Carvalho) me chamou atenção para a falta de um questionamento do conteúdo de suas análises, e sobreênfase em sua figura como intelectual nos anos que viveu no Brasil. Sobre o mencionado prefácio, ver Silva (2011, p. 10-3).

gêneros literários. Como pensador, sua influência foi profunda não só sobre a literatura européia, como também sobre todo o pensamento da Idade Moderna. (Op. cit., p. 71; meus grifos)

O pouco espaço com o qual o compilador contava certamente contribuiu para a simplificação daquilo que tinha a dizer. O artigo ecoa os lugares comuns proferidos pelo historicismo romântico e o positivismo do século anterior. Em tal período a proliferação de certa imagem do Goethe clássico se aliava às necessidades ideológicas da Alemanha recém-unificada, que descobria no Classicismo de Weimar sua pré-história ideal, e fomentava, simultaneamente, o culto de Goethe como uma grande personalidade, o autor ‘olímpico’ de maior significado literário mundial (cf. GILLE, 2004, p. 417). Nesse contexto, o Classicismo de Weimar é eleito o ápice de um desenvolvimento cultural, que melhor representaria a imponência do espírito alemão. O uso do termo ‘clássico’, constantemente cedia a um gosto de época pelo agigantamento de tudo que caracterizasse idealmente a identidade nacional alemã. No trecho citado, vemos reflexos dessa inclinação pelo exagero quando se fala em Goethe como criador de “perfeição estética”, de “realização máxima dentro de todos os gêneros literários”, de influência sobre “todo o pensamento da Idade Moderna” (sic; da Modernidade). O gesto da citação, porém, é um gesto próprio do encômio, não da análise literária. É evidente como essa sorte de descrição fracassa terminantemente em explicar um fenômeno cultural, qualquer que seja.

Um problema semelhante ocorre em alguns trechos da obra de Otto Maria Carpeaux. Carpeaux (1994, p. 85) demonstra maior sensibilidade histórica perante a questão da “inofensiva liberdade apolítica da burguesia alemã do século XIX” que se estende até a experiência da República de Weimar. Goethe, por sua vez, é eleito como representante **(1)** da desconsideração irresponsável pela história⁷, **(2)** do alheamento à vida pública⁸ e **(3)** do niilismo político herdados pela burguesia intelectualizada do fim do Sacro Império Romano-Germânico à República de Weimar.⁹ Diferentemente de Langenbucher, o crítico austríaco trabalha com uma imagem de Goethe mais ampla, tentando lidar com a divisão de sua obra em duas fases principais radicalmente isoladas, o *Sturm und Drang* e Classicismo (cf. CARPEAUX, 1994, p. 74). Há também uma tentativa

⁷ Cf. Carpeaux, 1994, p. 91.

⁸ Cf. Carpeaux, 1961, p. 1615; 1994, p. 79; 1999, p. 86.

⁹ Cf. Carpeaux, 1961, p. 1618; 1999, p. 88.

de lidar com a inclinação do poeta pelas ciências naturais, tendência julga própria de um intelectual em fuga do mundo turbulento e incerto dos eventos históricos, que encontra na contemplação da natureza “um asilo misericordioso”, um reino intelectualmente confortável, já que nele as verdades e leis são certezas constantes (cf. CARPEAUX, 1999, p. 88, 91).

Não há uma única crítica de Carpeaux a Goethe que não seja questionável pela historiografia literária a partir dos anos 1920, como exporei a seguir. O maior problema de sua argumentação é que, embora reconheça a dificuldade de entender a extensa obra de Goethe —afirmando que toda tentativa de a classificar será de alguma forma insuficiente (cf. CARPEAUX, 1994, p. 74)—, isso não o impede de cair nos mesmos lugares-comuns perpetuados pelos críticos do século anterior. Se evoca uma multiplicidade de fases do autor, é para descartá-las uma a uma. O *Sturm und Drang* reduz-se a um arroubo de jovialidade que cessa assim que ele assume o cargo na corte de Weimar em 1776; sua ocupação com ciências naturais a partir da década de 1790 é julgada como um erro de trajeto sem qualquer repercussão em sua produção literária. Como foi comum na germanística até os anos 1920, pouco se fala da obra de maturidade do autor, ou mesmo nas obras históricas da década de 1790. No final, o que nos resta é a simplificação perpetuada pelos positivistas: o Goethe autêntico é o Goethe clássico, dos anos de 1786 a 1804.¹⁰

Atentemos para a semântica da palavra ‘clássico’ nesse contexto. A presente exposição iniciou-se com um trecho de uma peça de Nestroy, que já em 1842 ridicularizava o uso abusivo do termo. Assume-se que o poeta clássico é um artista ingênuo, apto a retratar o universal por meio de sua arte, através do empenho de formas artísticas resgatadas da Antiguidade e adaptadas para a expressividade natural de sua língua materna. Clássicos na literatura europeia moderna foram produtos da era do Humanismo; foram Dante, Calderón, Camões, Shakespeare, Rabelais, e até o século XVIII alemães carregaram o estigma de não terem sua tradição nacional humanista,

¹⁰ Carpeaux (1961, p. 1615) fala do “auge da vida e literatura de Goethe”, ecoando uma mistura do já mencionado positivismo com a filosofia vitalista de Dilthey, que interpretou obras de poetas paralelamente ao estudo dos períodos de auge ou decadência de suas vidas pessoais (cf. MARROU, 1966, p. 214). Silva (2011, p. 13) identifica a inclinação ao vitalismo diltheyano e ao biografismo como um aspecto central da metodologia do crítico austríaco.

liderada por um grande poeta germânico.¹¹ Quando assumimos que a cultura alemã encontrou seu clássico tardiamente na figura de Goethe —o Shakespeare alemão, como dita o clichê—, inevitavelmente evocamos um antigo ideal de formação de uma cultura literária autenticamente germânica, a nível das culturas dos países vizinhos, que moveu figuras como Gottsched nos anos 1730 e Schiller no final do século.

A busca por esse ideal foi sem dúvidas uma motivação importante para a revitalização da cultura alemã setecentista, mas deve ser encarada como parte das ilusões da mesma época que se guiou por filosofias da cultura que falavam de ‘espírito do tempo’ e ‘caráter de nacional’ (*Zeit-* e *Volksgeist*). É bastante claro que esses ideais, sobretudo nos termos em que foram formulados, são historicamente absurdos. Esta ao menos foi a opinião do próprio Goethe, exposta em um esboço de livro de 1808 que parece fugir à atenção da maioria da crítica¹². Para o Goethe da década de 1800, cada vez mais inclinado à ideia da literatura universal (*Weltliteratur*), a tarefa do poeta moderno é muito mais cosmopolita do que nacional. A própria pretensão de expressão nacional pura é negada nas configurações da Europa moderna: “Pensemos quão poucas nações, e certamente nenhuma das mais novas, podem reivindicar originalidade para si [...] Dessa forma, contudo, o patrimônio [cultural] do estrangeiro se torna propriedade nossa.”¹³

Atentemos por ora para as implicações que o mito do Goethe como um clássico nacional ocasiona. Segundo essa ideia, ainda que o autor houvesse sido um clássico tardio, encontraríamos em sua obra uma contribuição única, o resultado de um longo processo de desenvolvimento da expressão literária em língua alemã, que renderia a seus escritos uma qualidade estética inatingível por qualquer outro conterrâneo. Mais uma vez, aqui “o positivismo, que julgávamos superado e esquecido, ainda nos insufla metáforas vegetais

¹¹ Carpeaux (1961, p. 1525-6) formula a teoria da ‘lacuna na história do espírito alemão’ no seguinte trecho: “As devastações da Guerra de Trinta Anos, à qual os historiadores alemães atribuem o seu atraso cultural de então, teriam sido apenas a consumação material de um *fait accompli* no reino das idéias. [...] As tradições clássicas, sobretudo latinas, que o catolicismo sempre cultivou [...] essas [...] perderam a força atuante na Alemanha, sendo a Antiguidade reduzida a mero objeto de estudos filológicos por parte de especialistas.” As várias *Klassik-Legende*, de Goethe a Brecht, são amplamente exploradas no volume organizado por Grimm & Hermand, 1971. Ver também Saul (2003, p. 241-7) para uma releitura recente do Classicismo de Weimar em que se questiona a posição do movimento no auge do desenvolvimento nacional da *Geistesgeschichte* germânica.

¹² GOETHE, J. W. „Lyrisches Volksbuch. Antwort auf Niethammers Vorschlag eines deutschen Nationalbuches als Grundlage der allgemeinen Bildung der Nation“. in: *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden*. 15. Band (Ed. Walter Rehm). Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1950-1963, p. 638-41. O texto foi descoberto tardiamente e publicado somente em 1890. Ele é comentado por Meinecke, 1943, p. 464.

¹³ “Bedenk man, daß so wenig Nationen überhaupt, besonders keine neuere, Anspruch an absolute Originalität machen kann [...] Ist doch das fremde Gut unser Eigentum geworden” (op. cit., p. 640).

—*crescimento e florescimento* são apenas algumas delas— para a descrição de desenvolvimentos literários” (THEOBALD, 2008, p. 12). Há algo inquietante em todo esse gesto de enaltecimento: o estatuto de clássico legitimaria o alheamento do autor genial às coisas da vida comum. Ele transforma-se, assim, em um proferidor de máximas de sabedoria sobre a vida dos homens, uma espécie de profeta da burguesia intelectualizada. Lemos em Carpeaux (1961, p. 1615) que não há espaço para reflexão histórica em uma obra como *Iphigenie auf Tauris* e *Pandora* —as mais perfeitas produções do Classicismo de Weimar, diz— já que o poeta se erguera para além das banalidades do mundo das relações prosaicas com os quais pessoas comuns se digladiavam, e atingira um estado de consciência que o permitia se sustentar aí. Se a elevação à posição de *Príncipe dos poetas* nos rendeu os maiores tesouros da literatura alemã, supõe-se, deu-se às custas de um apolitismo irresponsável. Dessa forma, ao passo que expressa sua aversão ao individualismo polêmico do autor de Frankfurt, Carpeaux cai no erro de Langenbucher: entretém-se com a ideia de universalidade do Classicismo de Weimar, e supõe em Goethe um poeta nacional da Renascença que veio ao mundo tarde demais (cf. CARPEAUX, 1961, p. 1617-8; 1999, p. 90). Essa posição, por sua vez, só se sustenta com deliberada omissão de um conjunto de obras do autor e da dimensão histórico-crítica que o permeia, o que buscarei explicitar no presente trabalho.

Acima identifiquei três acusações centrais do crítico austríaco. **(1)** A primeira delas é uma acusação de desconsideração do poeta pela história, algo que um vasto material escrito desde a década de 1920 contradiz.¹⁴ Há algo de inconsequente na *História da Literatura Ocidental* (1961, p. 1611), em que Carpeaux passa pela obra do Goethe de Weimar omitindo quase tudo que foi publicado sobre a Revolução Francesa. A mera constatação da existência de tais obras contradiria sua prévia crítica ao anistoricismo. De fato, o crítico as omite sistematicamente, chegando a mencionar desdenhosamente “duas peças mal sucedidas” com as quais Goethe se ocupara no começo da década de 1790 (certamente se referindo a *Der Groß-cophta* e *Der Bürgergeneral*), e ao tratar de

¹⁴ Textos centrais sobre a relação entre Goethe e a história nos anos 20 e 30 são o de Dilthey (1992 [1921]), Cassirer (2004 [1932]), Meinecke (1943 [1936], p. 381-489) e Lukács (2009 [1937], do qual destaco as p. 70-73, 87-89, 366-370). Das publicações dos anos 70 e 80, destaco o artigo de David (1974), o livro de Iggers (1984) sobre o historicismo alemão, além da edição 104 do *Goethe Jahrbuch*, dedicada à relação do poeta com a Revolução Francesa. Há uma extensa bibliografia de textos dos anos 70 a 80 em Roe (1987, p. 31-2, nota 4). A partir dos anos 90, multiplicaram-se textos voltados ao assunto: Fink (1999), Fulda (1996, p. 303-15), Voss (1999, p. 9 et seq), Krippendorff (1999), Laudin (1999), Mandelkow (2004), Wilson (2004), entre outros.

Herrmann und Dorothea e *Die natürliche Tochter*, as relega ao campo de um classicismo atemporal. A primeira obra é chamado “um belíssimo idílio mas pouco mais do que isso”; a segunda, “uma tragédia fria” (op. cit., p. 1615). *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* ou ainda obras fragmentárias não são sequer mencionadas.¹⁵

(2) A segunda crítica se formula como uma crítica ao alheamento à vida pública, e é decerto a mais infundada. Goethe atuou profissionalmente em diversos cargos públicos a partir de 1776; essa era sua atividade principal.¹⁶ A inserção da burguesia nos cargos públicos dos principados alemães a partir da metade do século XVIII foi a grande inovação na política do Sacro Império, e Goethe fez parte dessa vanguarda de novos burgueses assimilados ao poder imperial (cf. BRUFORD, 1968, p. 50, 260-4; BOSSE, 2012). Além disso, sua atuação como conselheiro do duque Carl August pode ser vista como uma continuação das reformas do absolutismo ilustrado, que ocorre na vizinha Prússia desde o reinado de Guilherme I e de seu herdeiro Frederico II (cf. BRUFORD, 1968, p. 30-5).

Tudo isso certamente é de maior interesse para o campo da história social; o pesquisador de literatura, por sua vez, deve buscar evidências da contribuição de um escritor por meio de um estudo de forma e conteúdo de seus textos, da relação entre os valores transmitidos ou questionados no texto com a configuração social que lhe é contemporânea. E não há uma fórmula pronta para isso: o modo com que cada escritor problematiza esta relação deve ser estudado individualmente. A refutação da segunda crítica de Carpeaux, portanto, necessitará de um espaço maior do que tenho neste breve prefácio, não obstante será uma questão que guiará todo o trabalho.

(3) A terceira e última crítica aponta para um suposto niilismo político de Goethe – o que é uma categoria complexa pois confunde a postura antidemocrática (i.e. anti-

¹⁵ Cf. Carpeaux, 1961, p. 1961 (nota 93): das obras publicadas entre 1789 e 1803, o crítico menciona *Torquato Tasso* (1790), *Faust* (o fragmento, 1790), *Reineke Fuchs* (1794), *Römische Elegien* (1795), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), *Herrmann und Dorothea* (1797), *Balladen* (1789/1799), *Achilleis* (fragmento, 1798), *Die Metamorphose der Pflanzen* (1799) e *Die Natürliche Tochter* (1803). Ficam de fora *Epigramme. Venedig* (1790), *Der Groß-Cophta* (1791), *Der Bürgergeneral* (1793), *Reise der Söhne Megaprazons* (fragmento da época, lançado somente em 1837), *Die Aufgeregten* (1793, fragmento), *Das Mädchen von Oberkirch* (fragmento, 1794/5) e *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), todas elas obras que lidam com a Revolução Francesa. Ficam sem menção também obras de maturidade explicitamente históricas (os comentários da *vita* de Cellini, o ensaio sobre Winckelmann de 1805, a história das teorias cores, notas sobre o Divã ocidental-oriental, etc). Para uma lista extensa dos trabalhos da fase final, ver Meinecke (1943, p. 418 et seq) e Laudin (1999, p. 143).

¹⁶ Krippendorff (1999, p. 19-43) e Boyle (1992, p. 251-6, 266-79) exploram minuciosamente a atividade do funcionário da corte de Sachsen-Weimar-Eisenach.

Revolução Francesa) do autor com a negação radical de um princípio político. Carpeaux tem razão em abordar o conservadorismo que o Classicismo de Weimar herdou de críticos da Revolução como Edmund Burke, e quão problemática essa postura se tornou nos séculos seguintes. A análise literária deve ser consciente da dimensão ideológica das obras com que trabalha, assim como da herança intelectual que se liga a tais obras. Entretanto, Carpeaux se desvencilha do trabalho de análise para se livrar do problema que ele crê ter em mãos —justificar Goethe ideologicamente perante a história progressiva da burguesia ilustrada— a partir de um sociologismo fácil:

Ele revoltou-se contra a Revolução, e devia fazê-lo; como filho da burguesia meio feudal da Alemanha antiga, não podia estar com o liberalismo da nova burguesia, [...] não era capaz de compreender o gênio que [...] acabaria depois com todos os ideais goethianos de civilização humanista e cultura individualista. (CARPEAUX, 1961, p. 1617-8; ver argumento parecido em SEGEBERG, 1977, p. 246)

E assim negligencia-se uma década de produção literária do autor. No presente trabalho, encaro a crítica ao liberalismo da nova burguesia —já velha hoje em dia— como razão da grande atualidade de Goethe para nós. Sobretudo em sua crítica à Revolução Francesa, há uma análise ainda atual das contradições inerentes aos ideais constitutivos da história política e social do Ocidente a partir de 1789. No próximo tópico especificarei meu recorte de pesquisa e metodologia.

Termino este prefácio com uma nota sobre o período aqui tratado. Georg Stanitzek (1999, p. 249) resume muito bem a atração que a época é capaz de exercer: trata-se do momento em que surgem textos centrais que definem nossa produção textual até hoje, nos quais foram formulados problemas que ainda são nossos problemas. Assim, já que o objetivo expresso deste prefácio foi resgatar Goethe do Olimpo de volta para o mundo histórico, eu adicionaria: além de um interesse pelas ideias surgidas fim do século XVIII, chamo atenção para o fato de que, também nesse período, as formas de fazer política que ainda regem nossas democracias atuais —juntamente com suas contradições— foram formuladas e passaram a ser postas em prática. Goethe, por sua vez, viveu não só essa passagem do século, mas sua pré-história feudal e as revoluções dos anos 1820, deixando contribuições para as diversas áreas de estudo que ganharam corpo na época, sendo historiografia, estética e filosofia da cultura as mais evidentes delas.

Ao reavaliar a obra de Goethe por uma perspectiva que permaneceu oclusa ao público brasileiro até então, minha expectativa é que a presente dissertação ocasione maior interesse pela presença do autor na literatura e no discurso histórico-filosófico do final do século XVIII.

PROPOSIÇÃO

O objetivo da presente investigação é contribuir com o estudo das relações entre história e literatura na obra de Johann Wolfgang von Goethe. Dedicarei o **capítulo 1** para uma análise de seus primeiros contatos com temáticas históricas na literatura, experiência que culminou na escrita de seu drama de juventude *Götz von Berlichingen* (1771/3). Posteriormente me focarei em sua segunda fase de experimentações com a ficção histórica; refiro-me ao conjunto de trabalhos produzidos entre 1791 e 1803, período do Classicismo de Weimar, cujos temas se relacionam a diferentes fases da Revolução Francesa. Esse conjunto, comumente intitulado *Revolutionsdichtungen*,¹⁷ engloba as comédias *Der Groß-Cophta* (1791), *Der Bürgergeneral* (1793), o ciclo de novelas *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten* (1795), a epopeia *Herrmann und Dorothea* (1797) e a tragédia *Die natürliche Tochter* (1803), além de alguns fragmentos: *Reise der Söhne Megaprazons* (1792), *Die Aufgeregten* (1793), *Das Mädchen von Oberkirch* (1794/5). Há uma importante continuidade entre aquilo que foi produzido na década de 1770 e os textos sobre a revolução. Veremos como diversas questões estéticas e ideológicas envolvidas no processo de composição das *Revolutionsdichtungen* foram formuladas muito antes da década de 1790. Goethe registrou parte desse processo em sua autobiografia, onde mostra uma clara consciência das limitações de como a história foi representada, em primeiro lugar, por seus antepassados e, por fim, em sua própria obra de juventude. Com o advento da Revolução Francesa, ele teve de confrontar seus dramas de cavalaria de juventude, uma vez que o tratamento da história neles lhe parecia então paradoxalmente pessimista e idealizado. O resultado desse debate é, por fim, sua poesia da revolução.

¹⁷ Ou *poesia* (ao pé da letra, *poemas*) *da revolução*. A referência mais antiga que conheço à categoria é de Albert Bielschowsky (1916, vol. 2, p. 44-76).

Até as últimas décadas do século XX, a fortuna crítica de Goethe foi bastante cética perante o êxito e valor estético desta parcela menos expressiva do Classicismo de Weimar. Esta é a opinião que prevalece até hoje nos estudos literários no Brasil, como exposto na seção anterior. Fala-se do Classicismo de Weimar como uma espécie de platonismo literário, mas isso ocorre em função da sobreênfase indevida sobre determinadas obras: fala-se do Fausto universal, mas ignora-se que a categoria do contingente tem presença marcante em todo o pensamento da época. Os poucos estudiosos que se dedicaram ao estudo dessa parcela esquecida do Goethe clássico, muitas vezes se valeram dela a fim de extrair indícios de seu desprezo pela democracia e pelo processo revolucionário francês.¹⁸ Como resultado, Goethe foi pouco estudado como participante do grande debate de seu século, o debate sobre a Revolução Francesa, a partir do qual a relação entre a dinâmica histórica e o sujeito se tornou o problema fundamental da filosofia: quando se pensa em escritores alemães da virada do século XVIII que aliaram a reflexão sobre a história à sua produção textual, pensa-se antes em Lessing, Schiller e, posteriormente, em Heine e Büchner. O nome de Goethe é antes evocado como a conhecida imagem do intelectual alheio às turbulências de seu tempo, dividido entre as ciências naturais e a idealização de uma arte clássica voltada à representação de universais humanos.

Tal perspectiva reduz a complexidade da ocupação do autor com temáticas históricas em sua ficção, trabalho que se estendeu de sua primeira peça de sucesso (1771/3) até a redação dos últimos capítulos de *Dichtung und Wahrheit* em 1831. A tarefa da presente pesquisa será, portanto, resgatar alguns momentos da ocupação de Goethe com a expressão poética da história, analisando os problemas estéticos e formais presentes em diferentes obras. Em minha análise considerarei Goethe como um escritor de ficção histórica, precursor desta complexa categoria literária que teve papel central nas diversas literaturas nacionais do século XIX — na Escócia com Walter Scott, na França com Alexandre Dumas e Stendhal, nos EUA com James Fenimore Cooper e Washington Irving. É praticamente impossível estudar cada um destes nomes sem que haja uma consideração, primeiramente, das problemáticas que o tipo de ficção em questão impõe ao escritor e, em segundo lugar, de sua própria experiência como agente histórico. Esse não é o caso de Goethe, contudo. Faltam em sua fortuna crítica estudos que analisem sua obra sob as lentes de métodos analíticos que isolem sua ficção histórica de outras

¹⁸ A exceção é o trabalho de Barros Montez (2004; 2010), focado principalmente na questão do tratamento da história nos escritos autobiográficos e obra de maturidade do autor.

modalidades textuais com que trabalhou. Em vistas disso, interpretarei Goethe com base em novas contribuições metodológicas advindas do já mencionado campo de estudos da ficção histórica e, mais recentemente, dos estudos da cultura histórica.¹⁹ Ao trazer esses dois paradigmas interpretativos em cena, pretendo me beneficiar de dispositivos de análise que se provaram produtivos para a fortuna crítica de outros autores — incluindo Walter Scott e Alexander Dumas, aclamados como pioneiros do romance histórico, e que por sua vez evocaram Goethe como seu antecedente.

Por muito tempo, teóricos da ficção histórica debateram o que define essa estranha categoria literária: verteu-se muita tinta discutindo se a distância temporal mínima da verdadeira ficção histórica deve se limitar a sessenta, cinquenta ou trinta anos antes do momento de enunciação. Teóricos mais recentes como Juan Ignacion Ferreras (citado por INDURAIN, 2009, p. 2-3), por exemplo, evadiram a discussão ao aceitar todas as possibilidades dessa modalidade ficcional, e provendo categorias para cada uma delas. Ferreras distingue três temporalidades possíveis para o gênero. Fala de uma ‘ficção arqueológica’, passada em um momento longínquo, uma ‘ficção histórica’ propriamente dita, retratada em um passado nacional não distante, e, por fim, a ‘ficção de eventos recentes’, vividos pela geração de leitores para a qual foi escrita. Esse tipo de discussão não ocupará as páginas que se seguem; o nome que damos à categoria em questão não tem tanta importância, contanto que tenhamos uma clara compreensão de seu caráter geral.²⁰ Anuncio de antemão que trabalhei com uma noção de ficção histórica mais ampla do que muitos acadêmicos aceitam; a própria natureza do material da pesquisa me levou a isso, já que a representação da história em Goethe é mais complexa do que a da maioria dos autores do cânone. A possível razão para tal mobilidade dos cenários históricos eleitos para suas obras —que ora tratam de César, ora de Maomé; ora do século XVI, ora de eventos recentes— será elucidada no decorrer do trabalho.

¹⁹ A reflexão teórica acerca do conceito de cultura histórica (e seus cognatos em outras línguas; dt: *Geschichtskultur*, en: *historical culture*, fr: *culture historique*) se iniciou na década de 1980 a partir do trabalho de Jörn Rüsen, Maria Grever e Bernd Schönnemann (cf. MARCOS, 2009, p.1) Já estudos detidos sobre ficção histórica existem desde *The Historical Novel* (1895) de George Saintsbury (1896 na edição consultada). A noção de *Geschichtsgedicht* é muito mais antiga, e é veiculada pelo menos desde 1679, a partir do trabalho de Sigmund von Birken (cf. HINCK, 1995, p. 18).

²⁰ Em português, o conceito de ficção histórica engloba as duas categorias do alemão *historische Fiktion* (ficção sobre o passado distante) e *Zeitfiktion* (ficção sobre o presente). O mesmo ocorre em outras línguas românicas e no inglês.

Na tradição crítica que se inicia com George Saintsbury (ver nota de rodapé 19), encontram-se ferramentas analíticas que permitiram assinalar as peculiaridades estéticas de um texto que se anuncia como histórico — vide o título do drama de Goethe de 1771, “*História de Gottfried von Berlichingen da mão de ferro, dramatizada*” (*Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*). Antes de tudo, há de se questionar os interesses de um autor pelo uso dessa abordagem. Ao limitar-se aos fatos como eles ocorreram e, assim, barrar a livre expressão da imaginação que se pressupõe na criação poética, ele enfrenta problemas e ocasiona efeitos diversos daqueles próprios de um texto cujo cenário é, por exemplo, mítico ou puramente imaginado. Scott iniciava seus romances discutindo justamente essa questão — destaque sobretudo o prefácio a *The Abbot*. Cooper inicia seu *The Pioneers* justificando a necessidade de sacrificar um pouco do teor poético da narrativa em prol da exatidão histórica. Ambos já reconheciam a necessidade que um escritor dessa modalidade fictícia tem de repensar um aspecto essencial da poesia: a questão da mimeses e da *poiësis* (cf. HINCK, 1995, p. 16; SARRAZAC, 2012, p. 155). A ficção histórica é um registro híbrido, que confronta a conhecida distinção aristotélica entre a natureza da poesia e da história — se a tarefa do historiador é a de contar os fatos como eles ocorreram, a do poeta é subsumir o tema de sua ficção a regras de verossimilhança e representar as coisas como elas poderiam ter ocorrido (cf. BARNES, 1991, p. 10; Cap. ix, 1451a37). Em vez de se limitar aos fatos, o poeta detém a liberdade de trabalhar com os nexos do mundo, produzindo uma obra intelectualmente privilegiada.

É evidente que o que Aristóteles entendia por historiografia ou por poesia foi reavaliado no percurso de dois milênios até que cheguemos a Goethe, Scott e Cooper.²¹ Mas sua distinção marcada entre os dois gêneros textuais suscita questões intrigantes quando nos voltamos para a ficção histórica em voga do século XVIII em diante. Se seguirmos o esquema proposto por Aristóteles, a mistura de rigor histórico ao à matéria poética parece indesejável. Na medida em que o escritor estabelece uma “relação autoconsciente de sua criação poética com o corpus de história escrita”,²² ele restringe, a princípio, sua liberdade criativa. Assim, a primeira pergunta que devemos responder ao tratarmos de um drama histórico como o de Goethe seria: de que forma a mistura da abordagem historizadora com o texto de ficção auxilia um autor na expressão de

²¹ Ver Cassirer (1994, p. 283-5) para um tratamento sucinto de como a noção aristotélica foi recebida pelos historiadores através dos séculos.

²² “[...] self-conscious relation [of his poetic creation] with the corpus of written history” (SAINTSBURY, 1876, p. 306).

determinados conteúdos? Que tipo de intenção há por trás dessa mistura de registros textuais?

Em um artigo recente do *The New Yorker* encontramos uma possível resposta:

A ficção histórica é uma forma híbrida, algo a meio caminho da ficção e da não-ficção. [...] Para alguns, uma vez que é ficção, tudo é permitido. Para outros, inventar qualquer coisa irresponsavelmente, considerando que os fatos são conhecidos, é uma aberração: uma violação de um contrato implícito com o leitor, e traição contra as pessoas sobre as quais se escreve. [...] Ela é, de certo modo, um formato humilde. Há limitações à autoridade do escritor. Ele não pode conhecer sua personagem completamente. Ele não tem poder para alterar o mundo dela, ou para adiar sua morte. Mas, por outro lado, não se trata mesmo de um formato humilde: ele presume saber os segredos dos mortos e os mecanismos da história.²³

Este belíssimo trecho, que descreve uma autora do século XXI, esclarece o que se pretende expressar aqui sobre Goethe. Ao mesclar os dois registros antagônicos em seu drama de juventude *Götz von Berlichingen*, o autor não está apenas tomando a autoridade do historiador como porta-voz dos fatos. Sua apropriação, ao contrário, é essencialmente questionadora das formas contemporâneas de interpretar a história — no caso de Goethe, tanto da historiografia oficial do Sacro Império, quanto da filosofia da história progressista dos franceses. A ficção histórica surge em uma época em que se problematizava a parcela ideológica por trás de todo discurso científico, e se propõe como método alternativo de abordagem. Por esse motivo é incorreto dizer que essa modalidade de ficção, assim como a filosofia da história, se subordinam à historiografia. Elas não são metateorias; apenas tratam do mesmo objeto com o qual pensadores desde Heródoto e Tucídides trabalham.²⁴ Nesse sentido é coerente que a ficção histórica moderna tenha surgido na mesma época em que os rumos do processo civilizatório em si viram objeto de especulação filosófica — época da crítica cultural de Rousseau e de Herder.

²³ “Historical fiction is a hybrid form, halfway between fiction and nonfiction. [...] To some, if it is fiction, anything is permitted. To others, wanton invention when facts are to be found [...] is a horror: a violation of an implicit contract with the reader, and a betrayal of the people written about. [...] It is, in some ways, a humble form. There are limits to the writer’s authority. She cannot know her character completely. She has no power to alter his world or postpone his death. But in other ways it is not humble at all: she presumes to know the secrets of the dead and the mechanics of history” (MACFARQUHAR, 2012). Devo essa referência ao professor Bruce Holsinger, da Universidade de Virgínia. Goethe expressa uma visão semelhante em uma conversa com Eckermann de 31/01/1827 (cf. GOETHE-GESPR., Bd. 6, p. 47) e de 11/06/1825 (cf. GOETHE-GESPR., Bd. 5, p. 216).

²⁴ Cf. Cassirer, 1994, p. 334; Schloßberger, 2013, p. 11; Hinck, 1995, p. 25 (nota de rodapé 25); Prieto, 2004, p. 255.

Uma segunda condição para o surgimento do gênero diz respeito à popularização dos estudos da história nacional em meio a um público leitor mais amplo. Saintsbury nos lembra quão pouco a história era lida e estudada até a metade do século XVIII, época prévia ao estabelecimento dos currículos escolares como conhecemos, em que se supunha que o estudo do passado deveria ser uma ocupação exclusiva para as classes dominantes; ele auxiliaria exclusivamente os dirigentes da nação em suas escolhas. A história era *magistra vitae* (mestra da vida), como cunhou Cícero; aquele que a estudava supunha encontrar nela um espelho duro do passado, em que se poderia contemplar constantes da natureza humana supostamente imutável (cf. KOSELLECK, 2006, p. 45-58; JORDAN, 2010, p. 39-40). De forma geral, o que se entendeu por história até o século XVIII foi simplesmente a genealogia das grandes dinastias, a periodização das guerras, da ascensão e queda dos impérios. Um interesse propriamente público por ficção histórica precisou ser precedido, em primeiro lugar, por uma radical transformação do conceito de historicidade e, em segundo lugar, por uma devida popularização da leitura de textos historiográficos a partir da metade do século XVIII. Na Grã-Bretanha, tal transformação foi fruto do trabalho de pensadores como Gibbon e Hume; na França, de Voltaire e Condillac; na Alemanha, de Gatterer e Schlötzer. Cada um deles inovou ao propor leituras das fases da experiência nacional como parte de um desenvolvimento conjunto do gênero humano. O conceito chave da acepção iluminista de temporalidade é história universal; sua atitude é de solidariedade entre as nações e de compreensão de um plano único de aperfeiçoamento da espécie a partir das relações entre povos e eras. Paralelamente, todas essas figuras “estavam provendo material aos escritores de romances históricos, e fornecendo a seus leitores o apetite e o mínimo de conhecimento necessário para a apreciação de romances históricos”.²⁵ Embora o romance histórico surja na Grã-Bretanha somente em meados de 1810 e, na França, os primeiros dramas históricos de Alexandre Dumas comecem a aparecer somente na década de 1830, na Alemanha o terreno estava preparado meio século antes. Lembremos que o *Sturm und Drang* foi resultado do feliz acaso de o maior filósofo da história antes de Hegel, Johann Gottfried Herder, e Goethe haverem iniciado um intercâmbio intelectual em Estrasburgo no ano de 1770.

²⁵ “[...] were providing the historical novel-writer with material, and furnishing the historical novel-reader with the appetite and the modicum of knowledge necessary for their enjoyment” (SAINTSBURY, 1876, p. 318).

Cinco décadas mais tarde a ficção histórica se tornou uma tradição literária expressiva, especialmente atrativa para o público de romances. Há uma insistência por parte da crítica em isolar o romance histórico como ponto de culminância dessa modalidade literária, algo que me parece infundado.²⁶ Dumas iniciou sua carreira com dramas históricos; Scott com longos poemas épicos. Apesar de referências à Guerra dos Sete Anos no livro IV de *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Goethe nunca escreveu um romance histórico. Os dispositivos gerados pelos maiores expoentes da categoria ‘ficção histórica’ —e que une dramas, novelas, epopeias e romances— competem para uma peculiar hermenêutica textual do material retirado do passado. É isso que define esse fenômeno, não a escolha de formato literário. Em uma época em que a historiografia se ocupava de fatos brutos e se oficializava como disciplina acadêmica, devendo portanto apelar para métodos empíricos de análise, os romances de Walter Scott ou James Fenimore Cooper atraíam um amplo público leitor por descrever a vida prática de seus antepassados, saciando o gosto de seus leitores pelo exotismo da Idade Média ou da época dos pioneiros na América; o mesmo ocorreu no caso nos dramas de Goethe, Leisewitz e Klinger na época do *Sturm und Drang*²⁷. O historiador Leopold von Ranke, fundador da historiografia científica, encontrava-se em meio ao grupo de apreciadores não só do romance de Scott, como também dos dramas de Goethe, e repetidas vezes pronunciou-se a favor do potencial educador da ficção histórica como uma categoria abrangente.²⁸

É evidente que o apelo pelo exotismo do passado tem implicações problemáticas — ele pode levar a uma falsificação da história, uma vez que parece servir mais à

²⁶ Niefanger (2011, p. 9-40) discute extensivamente sobre a exclusão deliberada de modelos muito mais antigos de ficção histórica em prol da insistência da anglística de que o romance histórico teria surgido com Scott (ver argumentos a favor de tal visão em SAINTSBURY, 1876, p. 328), ou da germanística de que não há drama histórico autêntico antes de Goethe (cf. LUKÁCS, 2011, p. 33, 194-5). Neste trabalho me neguei a desenvolver qualquer questionamento de origens; optei por identificar quais perspectivas epistêmicas podem ser identificadas em cada manifestação de ficção histórica. A questão é antes pensar como Shakespeare ou Goethe criaram formas de ficção histórica distintas por se apoiarem em concepções de historicidade igualmente distintas. Tratarei mais essa questão no **capítulo 1**.

²⁷ Prieto (2004, p. 255) expressa claramente esse componente essencial do gênero. “Na narrativa clássica admitia-se a [livre] criação nas áreas obscuras da história, nas quais se calculava o mundo interior das personagens [...]” Compare com Alonso (cit. INDURAIN, 2009, p. 1; citação alterada): “a ficção histórica não é somente aquela que narra ou descreve eventos e coisas que ocorreram ou existiram, mas especificamente aquela que visa reconstruir um estilo de vida passado, apresentando-o como passado, em seu contexto remoto, com os sentimentos especiais que sua monumentalidade evoca em nós”. Cf. também Lukács, 2011, p. 141.

²⁸ Ranke desenvolveu seu conceito de historiografia simbólica a partir da experiência com a ficção histórica de Goethe, Schiller e Scott. Ver Fulda (1996, p. 296-331; 1999, p. 13-4 e 22; 2002, p. 6-8) e Iggers (1984, p. 77 et seq) para um extenso tratamento da questão.

construção de panoramas exóticos e menos ao conhecimento dos fatos. Sabemos que o aspecto puramente ornamental da poesia é alvo de desconfiança desde Platão; isso contudo não torna a questão menos interessante para pensarmos os problemas estruturais da ficção histórica. Se a maioria da crítica identifica o confronto à idealização do passado como aspecto definidor da passagem do romantismo para o realismo burguês, defenderei a tese de que esse foi um problema com o qual Goethe se debateu no final do *Sturm und Drang*, e que justificou seu abandono do tipo de drama de cavalaria por ele mesmo inaugurado, além de sua passagem para a estética mais objetiva do Classicismo de Weimar. Na altura de 1780 o autor se tornou extremamente cético perante o juízo do passado —é certo dizer, até mesmo com a possibilidade da historiografia como disciplina científica objetiva, como lemos em sua conversa com o historiador Heinrich Luden em 19 de agosto de 1806—, e essa foi uma convicção que ele manteve por toda sua vida.²⁹

É significativo que Goethe tenha abandonado o modelo anterior de representação da história ao ver-se confrontado com a tarefa de criar um meio de expressão literária para a Revolução Francesa a partir de 1791. Essa transição é frequentemente ignorada por sua crítica, bem como o *Sturm und Drang* e o período do Classicismo de Weimar considerados como dois episódios incompatíveis, uma transição causada em decorrência de uma viagem à Itália. Sugiro que o modelo de leitura do passado distante visto em *Götz* e *Egmont* se tornou insuficiente para o diagnóstico do presente por razões de caráter ideológico e epistemológico, ligadas à expressão do material histórico na ficção. O tratamento do formato inicial de ficção histórica na obra do autor nos ocupará no decorrer do **tópico 1.3.3**, no qual me focarei na versão de 1773 de *Götz von Berlichingen*, e, posteriormente na tradição de dramas de cavalaria que dele deriva, do *Otto* (1775) de Klinger em diante. Será conveniente mencionar que o formato de ficção inaugurado por Goethe em um momento foi utilizado para veicular ideais romântico-nacionalistas em outro. Ao abandoná-lo, o autor se confrontava com a criação de uma mística do passado medieval alemão, determinante da filosofia da história romântica. Tal contestação teve papel central nos rumos que sua poesia tomou a partir da viagem à Itália.

²⁹ Cf. GOETHE-GESPR. II, Bd. 2, p. 117 et seq (Gespräch 2264). No comentário de Cassirer (2004, p. 356), lemos: “Quando o jovem Heinrich Luden fez sua primeira visita a Goethe, desdobrou-se uma longa conversa acerca da tarefa e dos objetivos do historiador, assim como sobre o valor epistêmico da história. Tal conversa, se por um lado começou de forma calma e objetiva, cada vez mais se tornou um análogo da cena do estudante do Fausto I”. Cf também Meinecke (1943, p. 431), Jaeger (2005, p. 539) e Barros Montez (2010, p. 193-6). Luden parece não ter dado atenção para o ceticismo de seu interlocutor: entre 1825 e 1837 escreveu sua monumental *Geschichte des Deutschen Volks*, de cerca de 8100 páginas.

A negação do drama de cavalaria de sua juventude se deixa ver de forma mais direta na produção textual de Goethe a partir de 1791. Explorarei o impacto do advento da Revolução Francesa na vida intelectual alemã no **capítulo 2**. A partir da experiência da Revolução, como observa Koselleck (2006, p. 50), “passou-se a exigir da história uma maior capacidade de representação, de modo que se mostrasse capaz de trazer à luz —em lugar de sequências cronológicas— os motivos que permaneciam ocultos, criando assim um complexo pragmático, a fim de extrair do acontecimento casual uma ordem interna” — como é o caso das peças de Goethe escritas entre 1791 a 1793, em que observamos um empenho por estudar as causas morais por trás da queda do Antigo Regime. Nessas obras deixou-se de lado a representação de um passado idealizado, para trazer à tona eventos em que seu público pudesse reconhecer as origens da crise política do presente.

Goethe foi e ainda é polêmico por seu ceticismo perante as revoluções como meios legítimos de emancipação da humanidade. Até o final de sua vida, o autor sustentou a ideia de que revoluções são “virtualmente impossíveis contanto que os governos fossem continuamente justos e vigilantes, de forma que estes podem antecipá-las por via da implementação de melhorias no tempo certo, em vez de contê-las até que fossem obrigados a ceder a uma pressão de baixo”, como registra Eckermann em uma conversa de 4 de janeiro de 1824.³⁰ O estudo de sua chamada poesia da revolução, que se estende de 1791 (período prévio ao governo jacobino) a 1803 (já na Era Napoleônica), pode nos prover de interpretações e reações em distintas fases do evento mais importante da Modernidade, por trás das quais encontramos uma gradual formulação de crítica ao historicismo e à ideologia do progresso do Iluminismo. Ocupar-me-ei com as distintas fases do evento —e correspondentes reações do autor a elas— do **capítulo 2** em diante.

Goethe, ao lado de Tocqueville, foi uma figura isolada em sua crítica ao historicismo de sua época. Essa crítica ganhou maior atualidade a partir do processo de apropriação do historicismo por ideologias nacionalistas nos séculos XIX e XX (de Ranke a Meinecke), e a atualidade do pensamento político de Goethe volta a ser atual a partir do trabalho de Burckhardt e Nietzsche. Todos esses pensadores compartilharam a proposta de um projeto humanista cosmopolita no lugar do relativismo histórico e da crença no

³⁰ “[Revolutionen seien] ganz unmöglich, sobald die Regierungen fortwährend gerecht und fortwährend wach sind, so daß sie ihnen durch zeitgemäße Verbesserung entgegenkommen, und sich nicht so lange sträuben, bis das Notwendige von unten her erzwungen wird” (GOETHE-GESPR., Bd. 5, p. 12).

progresso nacional, ou ainda de um ideal abstrato de liberdade. Na crítica das contradições sobre as quais o pensamento liberal das democracias modernas se construíram, reside talvez o principal interesse que um leitor atual pode ter nessa parte esquecida do Classicismo de Weimar.

Goethe se confrontou com diversas correntes filosóficas do Iluminismo, e será essencial retratar as origens desse primeiro contato com perspectivas teóricas da história e de ficção histórica antes que se comece o tratamento propriamente dito de seus textos; é esse o assunto a ser tratado no capítulo a seguir.

Capítulo 1

O DRAMA HISTÓRICO DO STURM UND DRANG E SEUS ANTECEDENTES

É característico do espírito humano que ninguém possa ser melhorado por meio de exemplos. As tolices dos pais estão perdidas para os filhos; cada geração tem que cometer as suas próprias.

Frederico, o Grande (*apud* KOSELLECK, 2006, p. 46-7).

Os objetos materiais mantêm a sua existência independentemente do trabalho do cientista, mas os objetos históricos só têm uma existência verdadeira enquanto são lembrados – e o ato de lembrança deve ser ininterrupto e contínuo.

Ernst Cassirer (1994, p. 301)

1. Antecedentes de uma inovação?

Falar sobre antecedentes do drama histórico do *Sturm und Drang* é uma tarefa pouco convencional. Até hoje há uma resistência contra a ideia de que antes de Goethe dramas históricos tenham existido de fato. O trabalho recente de Dirk Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495-1773* (2011), confronta de forma convincente a insistência da fortuna crítica de Goethe na ideia de seu pioneirismo. Segundo ela, se *Götz von Berlichingen* não foi o primeiro drama histórico autêntico a surgir, foi ao menos o primeiro drama histórico propriamente moderno,³¹ sendo os cenários e temáticas históricas de obras anteriores, inclusive das *history plays* de Shakespeare, meros ornamentos da prática teatral.

De fato, é inquestionável que *Götz* tenha sido uma obra de ruptura em vários sentidos. Devido a seu sucesso em meio a jovens artistas e ao público leitor da década de 1770, a peça marca o início de uma nova era da sensibilidade artística na Europa. Entretanto, do ponto de vista dos estudos de gênero, assumir que a peça tenha sido pioneira é falso; sistematicamente, ela nem mesmo ocupa uma posição central na literatura do Ocidente (cf. NIEFANGER, 2011, p. 378). Existem formas dramatúrgicas que tratam de temáticas históricas desde Ésquilo: a mais antiga peça grega que chegou a nós, *Os Persas* (ΙΙΕΡΣΑΙ, 472 AEC), desenrola-se em torno de eventos militares bastante vivos na memória de seus contemporâneos. Já aqui, o dramaturgo se vale da ficcionalização de um contexto real com o fim de negociar valores históricos difundidos no seio de sua comunidade. Mesmo na tragédia grega antiga, observa-se o emprego de elementos genéricos próprios da categoria de ficção histórica. A peça de Ésquilo, ademais, de forma alguma constitui um caso isolado na tradição literária ocidental; Niefanger mostra como, via de regra, tragédias barrocas eram peças históricas. Mais tarde, na primeira fase da literatura do Iluminismo, Gottsched sugere em sua *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1972 [1729], p. 161) que o dramaturgo busque “pessoas célebres da história” para servirem de protagonistas para suas obras, como foi o caso de seu *Sterbender Cato*, encenado dois anos mais tarde. Niefanger (ibid., p. 381-2), no desfecho de seu livro, sintetiza sua perspectiva:

É sabido que o modelo do drama histórico do início da modernidade é tão antigo quanto a [ideia de] *historia magistra vitae*. Com isso, que seja afirmado:

³¹ Cf. Hinck, 1995, p. 61 e demais referências em Niefanger, 2011, p. 377, nota 16.

o drama histórico alemão não existe de Goethe a Heiner Müller, mas pelo menos desde Jacob Locher e Nicodemus Frischlin, não terminando de forma alguma com ‘Germania Tod in Berlin’ [de Heiner Müller].³²

São inúmeros os exemplos retirados da história da literatura capazes de refutar a tese da inovação radical do drama histórico goethiano, e não entra em questão aqui argumentar a partir de longas listas. O importante a reter é que, ao considerarmos que hajam usos conscientes de material histórico na ficção prévios a 1770, somos obrigados a isolar as particularidades de cada um deles. O critério de seleção desse material —já que ele é muito amplo e tentar retraçar toda a dramaturgia histórica antes do *Sturm und Drang* está fora de minhas ambições— se baseará nos testemunhos do próprio autor sobre seus antecedentes.

O antecedente mais evidente do jovem Goethe se deixa ver no epíteto que acompanha sua primeira peça de sucesso: *Götz von Berlichingen* é constantemente aclamada pela crítica como um drama shakespeariano. A história dessa atribuição remonta à geração de 1770. O público leitor da época, que acabava de redescobrir Shakespeare por vias das traduções de Christoph Martin Wieland, identificou certa continuidade entre aquilo que o Goethe experimentava em seu novo formato de drama e aquilo que o dramaturgo inglês fez no século XVI. A atribuição do espírito de Shakespeare a Goethe é, contudo, demasiado vaga e exige pormenorização: escrever um drama shakespeariano significa fazer algo formalmente próximo às *history plays*? Ou espelhar a mesma visão de historicidade presente nessas peças? Uma breve reflexão sobre a proximidade entre os dois grupos de peças em questão —um produzido entre 1590-1599 e o outro entre 1771-1788, se contarmos *Egmont* como uma peça do *Sturm und Drang* —nos leva a suspeitar da validade de tal fórmula.

Não podemos ignorar um detalhe histórico sobre o epíteto em questão. Goethe foi, antes de tudo, chamado de ‘Shakespeare alemão’ pois os leitores do século XVIII consideravam as peças do inglês como desordenadas e avessas a qualquer regra (cf. LUSERKE, 2010, p. 75; CARPEAUX, 1961, p. 1555-6). Dessa forma, especificamente na Alemanha de 1770, o inglês foi tomado como porta-voz da anarquia poética almejada

³² “In gewisser Weise existiert »das Modell« des Geschichtsdramas der Frühen Neuzeit genauso weiter wie jenes der *historia magistra vitae*. Damit wird auch behauptet: Das deutsche Geschichtsdrama existiert nicht von Goethe bis Heiner Müller, sondern mindestens seit Jacob Locher und Nicodemus Frischlin und endet keinesfalls mit »Germania Tod in Berlins«”.

pela nova geração de artistas, que combatiam a tirania da estética neoclassicista importada da França. Uma vez que relevamos este detalhe histórico, sobra pouco sentido na equiparação dos dois dramaturgos: os dramas de juventude de Goethe, antes de tudo, não tratam das vidas de famílias reais como Shakespeare fez — os heróis do alemão são antes figuras marginais e opositoras do poder oficial. O pessimismo do jovem Goethe nega qualquer possibilidade de reconciliação ou lição histórica conservadora que caracterizam as *history plays* shakespearianas.³³

É evidente, o dramaturgo inglês foi certamente uma inspiração para o jovem Johann Wolfgang, mas não lhe forneceu um modelo formal de ficção histórica. Em *Dichtung und Wahrheit*, lemos que as influências mais marcantes da carreira inicial de Goethe se encontrava não na Inglaterra do século XVI, mas na própria Alemanha do século XVIII.³⁴ Dois nomes mencionados no livro se ocuparam da história em sua ficção: em primeiro lugar Gottsched, quem o autor desde o início elegeu como antagonista, e Lessing, quem louvou como o verdadeiro revolucionário da literatura alemã. Aos olhos de Goethe, o que tornou Lessing um caso à parte não foi sua apropriação do gênero da tragédia burguesa ou seu polêmico espinozismo; antes, Lessing foi inovador por interlaçar a problemática da peça *Minna von Barnhelm* com as consequências da guerra entre a Prússia e a Saxônia. O dramaturgo obteve sucesso em prover o público não somente de um espetáculo agradável, mas também em espelhar as ansiedades dos saxões em relação aos prussianos, incorporando-as ao conflito amoroso entre Minna e o major Tellheim. Esse foi um aspecto da obra que, se para nós parece obscuro, para seus contemporâneos foi imediatamente reconhecido e louvado (cf. WANDRUSZKA, 2005, p. 140; FICK, 2010, p. 291). Uma vez que a comédia de Lessing foi encenada em Hamburgo, no dia 30 de setembro de 1767 —ainda repito as palavras de Goethe— ficou bastante claro para novos dramaturgos que estavam abertas as portas para uma nova forma de interagir com os espectadores teatrais. A dramaturgia alemã nunca seria a mesma.

³³ Há interessantes intertextualidades entre *Götz* e *Henry VI part 1* (a relação entre Götz e Georg é bastante similar às de Talbot e seu filho), *Henry VI part 2* (há um semelhante retrato do banho de sangue liderado por Sievers em Goethe e por Jack Cade em Shakespeare), a *Henry VI part 3* (a figura de Weislingen e Warwick vivem o mesmo drama de serem traidores arrependidos), mas elas não implicam que a filosofia da história dos dois autores correspondam. Um tratamento mais detido da questão se encontra no **tópico 1.3.3.**

³⁴ Cf. GOETHE-HA, Bd. 9, p. 272, 281 et seq. Na edição brasileira cf. Goethe, 1971, p. 200, 216 et seq.

No **tópico 1.1.** tratarei do *Sterbender Cato* (1732) de Gottsched, em que rege uma visão de historicidade própria do racionalismo do início do século. Essa tragédia foi a peça mais encenada na Alemanha entre 1730 e 1750, servindo de carro-chefe da reforma teatral do início do Iluminismo até a geração de Lessing. No tópico seguinte, **1.2.**, voltarei às inovações de Lessing e à crítica social implícita em sua peça *Minna von Barnhelm* (1767). Em cada ponto nos confrontaremos com dois autores centrais da literatura do Iluminismo, partidários de concepções distintas de historicidade e, principalmente, que oferecem diferentes configurações para a ficção histórica. As questões que guiarão estes capítulos buscarão ressaltar a forma com que tanto Gottsched quanto Lessing ficcionalizaram o momento histórico que optaram retratar; a dialética entre concepção de história e forma de exposição poética é o que me interessará e preparará o caminho para um tratamento mais acurado do drama de Goethe.³⁵

Por fim, uma última palavra sobre a interpretação contra a qual me posicionei no início do capítulo. É evidente que aqueles que suportam a tese do pioneirismo do drama histórico de Goethe têm plena consciência da existência de tratamentos literários de eventos históricos na Antiguidade e na Renascença britânica. O argumento principal por trás dessa perspectiva é que a história nunca foi propriamente compreendida até que o Iluminismo tivesse acabado e o historicismo surgido em cena. A perspectiva se sustenta somente se aceitarmos inquestionadamente certas teorias da Modernidade derivadas da tradição filosófica hegeliana, representada, por exemplo, por Meinecke (1943). De acordo com tal leitura, figuras como Herder, Goethe e por fim Hegel haveriam sido aqueles que obtiveram sucesso em formular uma concepção legítima —porque anti-etnocêntrica, cosmopolita ou filosoficamente rigorosa— de historicidade.

É justamente aqui que identifico o caminho de argumentação a ser evitado. Há um erro, tanto de supor que intelectuais da passagem do século XVIII para o XIX encontraram a concepção correta (porque moderna) de historicidade,³⁶ quanto de reduzir um fenômeno cultural internacional, que durou quase um século, a uma série de textos

³⁵ A divisão obedece não apenas as declarações do autor alemão em sua autobiografia; Gottsched e Lessing são também, respectivamente, os maiores expoentes da primeira e da segunda fase da literatura do Iluminismo (cf. ALT, 2007, p. 7-9, 68 et seq, 102 et seq; MATTENKLOTT, 1980).

³⁶ Lembremos que o historicismo chauvinista do século XIX é a concepção de história mais contestada desde o final da Segunda Guerra Mundial, tanto metodológica quanto ideologicamente. Cf. Iggers, 1984.

canônicos e tendências mais ou menos homogêneas.³⁷ Assumi-lo é um gesto precipitado por um motivo central: ele ignora a forma como os iluministas discutiram os temas correntes. É apenas meio certo afirmar que os preceitos do Iluminismo foram ditados por autoridades intelectuais para determinado público. Antes, ele se caracterizou como um processo publicístico em que intelectuais participavam visando uma educação do gênero humano mais ampla e geral possível (cf. ALT, 2007, p. 2). Seu desenvolvimento interno acompanhou a formação da esfera pública burguesa, constituída por órgãos de divulgação como semanários, jornais e o mercado editorial organizado. O próprio rei da Prússia, Frederico II, se submeteu a este processo de publicação como seus súditos deveriam fazer; em sua época argumentos já não eram mais vencidos pela autoridade, mas deveriam ser testados pela racionalidade de cada membro da esfera pública pensante, e negociados no seio desta comunidade.

Estudos mais recentes resistem contra outra concepção do movimento, propagada na *Fenomenologia do Espírito* (1807) de Hegel. O filósofo leu o Iluminismo como uma tendência intelectual homogênea, promotora do uso dogmático da racionalidade, resistente a importantes dimensões não-rationais de nossa experiência —a fantasia, o sentimento, as pulsões—, às quais somente a filosofia e movimentos artísticos posteriores souberam dar devida atenção (cf. ALT, 2007, p. 6). A concepção monolítica de Iluminismo foi herdada de Hegel pelos românticos e atualmente se encontra tão ideologicamente carregada que é fácil perder de vista dados evidentes deste movimento (cf. REILL, 2011). Estudos mais recentes se distanciam da interpretação do Iluminismo como uma tendência exclusivamente acadêmico-intelectual, para pensar sua influência direta na cultura popular, movimentos religiosos e na prática teatral do século XVIII. Mesmo que não consideremos tal dimensão mais popular, no rol dos próprios representantes intelectuais da época encontram-se vozes destoantes entre si como as de Leibniz e Kant, Richardson e o Marquês de Sade, Voltaire e Herder. E sem dúvida muitos deles propuseram uma renovação da concepção de historicidade cuja continuidade se deixou ver nas teorias do século XIX, o aclamado ‘século da história’. Já na época se operou uma abertura e pluralização das formas de interpretar o mundo, uma vez que as formas tradicionais de agir, pensar e crer, dominantes desde a Idade Média se tornaram

³⁷ Fulda (2011, p. 3) fala de uma “monumentalização do Iluminismo” (*Monolithisierung der Aufklärung*) como manobra argumentativa dominante nos estudos do século XVIII até hoje, tanto na filosofia quanto nos estudos literários.

objeto de contestação. Desse modo, é mais coerente evocarmos o Iluminismo como o resultado da ruptura gradual com o mundo arcaico que começa com os empiristas ingleses e termina na Revolução Francesa: “A perspectiva histórica do século XVIII funcionou menos como uma noção pronta, tal qual uma imagem fixada em contornos bem definidos, do que como uma força plurivalente, atuante em várias direções”.³⁸

O juízo oitocentista de que o século XVIII foi um século anistórico é em si historicamente infundado, e deve ser entendido como parte da polêmica que a geração de Hegel construiu contra seus antecessores. Assim, quando o filósofo fala de *Aufklärung*, a referência aponta para algo muito mais restrito do que nós, munidos de vantagem histórica, podemos contemplar hoje. Prüfer (2002, p. 293), em seu comentário ao filósofo, pondera:

Hegel interpretou a relação entre história e arte e, com isso, a constituição do moderno, não mais com base no horizonte aberto do pensamento antropológico do Iluminismo, mas do ponto de vista de uma filosofia do Espírito (absoluto) fechado em si mesmo, pensado como o ponto de chegada lógico e genético do discurso de seus antecessores, e que, alegadamente completava [esse discurso]. O ponto de vista de Hegel dominou por um longo tempo a interpretação da relação entre filosofia da história e poética de meados de 1800. Na prática, contudo, ele é apenas um ponto de vista dentre outros e de forma alguma um paradigma.³⁹

A ironia é que o século XIX, que se põe a analisar tudo historicamente, comete o erro de entender tão mal a época que lhe é imediatamente precedente. A polêmica contra certo racionalismo árido das academias se torna caricatura na Alemanha de 1750 – mesmo Goethe evita usar o termo *Aufklärung*, por soar como algo pejorativo (cf. VIERHAUS, 2004, p. 86). Igualmente para Hegel, o termo identifica uma forma de fazer filosófico contra a qual ele deve se posicionar ao propor seu sistema idealista. Até os dois críticos mais veementes da filosofia de seu século, Herder e Rousseau, são hoje entendidos como aqueles que deram um novo fôlego para o movimento, que foram mais iluministas que os próprios iluministas (cf. ADLER, 2009, p. 146). Considerar a episteme do século das Luzes como um adjetivo, em vez de evocá-lo como um substantivo —isto é, como designação

³⁸ “Die Geschichtsansicht des achtzehnten Jahrhunderts ist weniger ein fertiges, in seinen Umrissen feststehendes Gebilde, als sie eine nach allen Seiten hin wirkende Kraft ist” (CASSIRER, 2007, p. 207; ver também FULDA, 2011b, p. 6).

³⁹ “Hegel [deutete] das Verhältnis von Geschichte und Kunst und damit die Bildung der Moderne nicht mehr im prinzipiell offenen Horizont des anthropologischen Denkens der Aufklärung, sondern vom Standpunkt einer in sich geschlossenen Philosophie des (absoluten) Geistes, die den Diskurs (der Vorgänger) von seinem logischen und genetischen Ende her zu denken und damit zu vollenden beanspruchte. Hegels Sichtweise hat lange Zeit die Deutung des Verhältnisses von Geschichtsphilosophie und Poetik um 1800 dominiert. De facto ist sie jedoch nur eine Perspektive unter anderen und kein Paradigma für alle”.

de um movimento— nos auxiliará a entender suas diversas facetas e evolução própria da literatura de Gottsched a Lessing.

1.1. Gottsched e a filosofia da história do neoclassicismo

A onda de Gottsched fora um verdadeiro dilúvio que inundara o mundo alemão e ameaçava cobrir as mais altas montanhas. Muito tempo deve decorrer antes que uma tal maré se retire e o limo acabe de secar; e, como em cada época pululam os poetas imitadores, a imitação do superficial e do insípido produziu um mistifório de que mal fazemos idéia ainda hoje. E assim, o supremo prazer, o triunfo dos críticos da época era achar mau o que fosse mau. Quem tivesse um pouco de bom-senso, um conhecimento superficial dos antigos e um pouco mais aprofundado dos modernos, julgava-se possuidor de uma medida aplicável a tudo (tradução de Leonel Vallandro in GOETHE, 1971, p. 200).⁴⁰

O trecho acima foi retirado do livro VI de *Dichtung und Wahrheit*, em que o velho Goethe rememora seus anos de formação literária na cidade de Leipzig. De 1730 até meados de 1770 Gottsched foi autoridade absoluta em assuntos de poesia na Alemanha — e alguns, como o jovem Johann Wolfgang, sentiram sua influência como uma força tirânica. Ainda assim, as contribuições do crítico para a arte dramática local são inestimáveis. É razoável dizer que o teatro alemão se tornou foco de atenção internacional pela primeira vez por fruto de algumas conquistas de Gottsched. A partir do final da década de 1720, ele escreveu uma porção de ensaios sobre a arte dramática, trabalhou em conjunto com a célebre trupe de Caroline Neuber, editou seis volumes do *Die deutsche Schaubühne* — coleção onde se encontram tanto traduções de sua própria mão de peças clássicas estrangeiras quanto peças alemãs inéditas. Por fim, em 1732 o crítico lançou uma peça de sua autoria, *Sterbender Cato*, em que seus leitores poderiam contemplar um correlato prático dos princípios poéticos defendidos três anos antes, no tratado *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Louis Riccoboni, em sua *Réflexions historiques et critiques sur les différens Théâtres de l'Europe* (1740), optou por traduzir a mencionada peça e alguns artigos de Gottsched, apresentando-os como textos mais representativos das letras

⁴⁰ “Das Gottschedische Gewässer hatte die deutsche Welt mit einer wahren Sündflut überschwemmt, welche sogar über die höchsten Berge hinaufzusteigen drohte. Bis sich eine solche Flut wieder verläuft, bis der Schlamm austrocknet, dazu gehört viele Zeit, und da es der nachäffenden Poeten in jeder Epoche eine Unzahl gibt, so brachte die Nachahmung des Seichten, Wäßrigen einen solchen Wust hervor, von dem gegenwärtig kaum ein Begriff mehr geblieben ist. Das Schlechte schlecht zu finden, war daher der größte Spaß, ja der Triumph damaliger Kritiker. Wer nur einigen Menschenverstand besaß, oberflächlich mit den Alten, etwas näher mit den Neueren bekannt war, glaubte sich schon mit einem Maßstabe versehen, den er überall anlegen könne” (GOETHE-HA, Bd. 9, p. 254-5).

germânicas, mas não sem tecer uma longa crítica à falta de gosto dos vizinhos a leste. Em sua nota prévia às traduções lemos:

Seu prefácio, as críticas e a recepção dessa tragédia nos ensinará como pensam, de fato, os letrados na Alemanha acerca do teatro, e poderão servir para desiludir um número muito grande de pessoas que creem que nesse país não há nem conhecimento, nem gosto pelo poema dramático.⁴¹

Isso é dizer: ainda há uma salvação para a arte alemã, apesar de peças imitadas dos holandeses (ibid., p. 160, 165), do péssimo gosto por espetáculos improvisados (ibid. p. 161) e da “mistura bizarra” de gêneros que caracteriza sua tradição dramática (ibid. p. 162). Essa salvação se encontra na pessoa de Gottsched.

Os princípios defendidos nos textos teóricos de Gottsched correspondem com os juízos de Riccoboni nos mínimos detalhes. Quando falamos da reforma teatral da década de 1730 não estamos tratando apenas de uma mera transição do barroco para o neoclassicismo. Gottsched, ao iniciar suas atividades no teatro, encontrou uma cena sem quaisquer chances de firmar-se como tradição duradoura. Como o próprio Riccoboni (1740, p. 161) mencionou em seu livro, a tendência dominante entre trupes alemãs era improvisar suas peças a partir de um número limitado de personagens e enredos atrativos ao público — uma cópia malsucedida da tradição da *commedia dell'arte* italiana.⁴² Assim como as comédias italianas, as peças alemãs eram encenadas por trupes ambulantes em mercados livres, em troca de moedas voluntariamente lançadas pelo público. Raras eram as chances das trupes obterem permissão para atuar nos domínios de nobres; o teatro popular era distante demais da cultura aristocrática para ter seu valor reconhecido. A igreja, por fim, oferecia resistência à costumeira vulgaridade a que as trupes recorriam

⁴¹ «Sa Préface, les Critiques, & les Réponses sur cette Tragédie, nous feront connoître de quelle façon pensent les Gens de Lettres en Allemagne en fait de Théâtre, & serviront peut être à détromper un très grand nombre de personnes, qui croient que dans le pays il n'y a ni usagé, ni connoissance, ni goût pour le Poëme Dramatique» (op. cit., p. 172).

⁴² A tradição da *commedia dell'arte* remonta ao século XIV e traz como marcas mais características a presença de máscaras representativas de personagens fixas. Caracteres célebres dessa tradição sobreviveram no teatro até os dias de hoje: os mais notáveis são o Arlequim, a Colombina, o Dottore, o Pantalone. O roteiro (*canovaccio*) desta modalidade de comédia descreve uma complicação simples; a partir dela os atores estão livres a levar a ação dramática para os rumos que conseguem imaginar. Por esse motivo, tal configuração dramática estabelece uma situação bastante peculiar do papel do ator no palco; diferentemente do teatro clássico, onde um texto e atos são memorizados e ensaiados para uma execução ideal da peça, o ator na *commedia dell'arte* treina para a extemporização de determinado tipo social. Isto é, ele se prepara para representar uma figura em qualquer situação que lhe apareça, aprende a ser fiel a um tipo. Mais do que no teatro tradicional, entra aqui a importante questão do efeito sobre o público, da exploração do caráter individual do ator que encena — este fora um fator decisivo para um tipo de teatro que sobreviveria de apresentações populares em mercados e feiras anuais, dependente do subsídio de patronos locais ou do público espectador desde a Idade Média.

para atender às exigências do público, garantindo assim um bom soldo ao final de cada apresentação. Em resumo: os primeiros afetados pelo caos da cena teatral alemã eram os próprios atores e dramaturgos. A profissão de ator era marginalizada, e assim permaneceu até o século XIX. Mesmo na França esclarecida, um funeral cristão foi negado a um dramaturgo do calibre de Molière; aos olhos de autoridades, o ambiente teatral era um antro de devassidão e má influência para a juventude.

Não havia qualquer ideia de um teatro mantido pelo subsídio do Estado, comandado por diretores, tesoureiros e atores profissionais. Tudo isso foi conquistado por distintas reformas teatrais século adentro. Antes disso, o *Prinzipal* —uma espécie de polímato que cumpria as funções de diretor, coreógrafo e administrador financeiro da trupe— precisava participar nas encenações, disciplinar atores e lidar com uma significativa rotatividade de funcionários. A confusão que caracterizava o trabalho de trupes dessa época se tornou um tema ricamente explorado por romances satíricos do período posterior, do qual destaco *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785). Nele, nos deparamos com encenações desastrosas, perseguições sexuais a atrizes, desfalque nos cofres da trupe, diretores que chicoteiam atores que se negam a encenar e, por fim, a figura mais hilária dos romances de Goethe: Wilhelm Meister, o filhinho de papai que sonha ser o reformador do teatro alemão, optando por viver na pele a realidade do submundo da trupes. Ele se vê como destinado a resgatar artistas dramáticos da marginalidade e assim transformar-se em uma espécie de guia intelectual de uma Alemanha educada, apta a ser transformada pela experiência estética. Meister, contudo, não imagina por onde começar sua reforma.⁴³

A piada parece não ter tido tanta graça para o iluminista Gottsched, um homem igualmente convicto da seriedade e do potencial educador da arte teatral. No prefácio de sua primeira peça, ele crê ter encontrado a resposta para a ineficiência do teatro em seu país: “Na verdade não nos falta espíritos grandes e sublimes, que mostram ter nascido para a poesia trágica. Nosso problema é apenas uma questão de compreensão de regras, que pode ser resolvido, ainda que com muito esforço e paciência” (GOTTSCHEDE, 1964, p. 5).⁴⁴ Em outras palavras, não existia uma tradição dramática sólida na Alemanha por

⁴³ Não ignoro a dimensão séria da experiência de Meister no ciclo de romances, questão que tratei com mais detalhe em Silva, 2012, p. 128 et seq, sobretudo 154 e 166.

⁴⁴ “[...] es fehlt uns in der Tat an großen und erhabenen Geistern nicht, die zur tragischen Poesie geboren zu sein scheinen. Es kommt nur auf die Wissenschaft der Regeln an; die aber nicht ohne alle Bemühung und Geduld gefasset werden können”.

falta da iniciativa de um reformador. Com este prefácio Gottsched declara sua autointitulação ao cargo.⁴⁵

Não é de se estranhar, pelos motivos expostos acima, que a reforma teatral de Leipzig tenha sido caracterizada pelas gerações posteriores como desnecessariamente rígida. Nela defendeu-se o regramento da “imaginação desordenada” presente tanto da poesia popular alemã, quanto na pomposa e já antiquada tradição barroca. Em 1737, o *Hanswurst* (uma espécie de Arlequim da tradição alemã) foi banido dos palcos e assim declarou-se o fim dos espetáculos criados para entreter o público de mentalidade medieval que se apinhava nas arquibancadas dos teatros até então — ideou-se que esse público se tornaria esclarecido, munido de senso de autonomia e engajamento com o progresso social. Para que isso acontecesse, o teatro precisaria antes de tudo ser estatizado (cf. MATTENKLOTT, 1980, p. 279); Gottsched, como quase todos os iluministas da fase inicial, cria na legitimidade do Estado absolutista, e julgava os príncipes como melhores administradores de questões sociais (cf. DILTHEY, 1962, p. 229). Portanto, parte de sua tarefa foi convencer as autoridades de que o teatro era uma instituição social importante para o progresso moral do povo.

O aspecto negativo decorrente dessa subordinação ao Estado foi certa aristocratização da cena teatral. As peças da época nos soam áridas, excessivamente subservientes às convenções das cortes; o teatro mudou seu tom somente após o surgimento de Lessing e do *Sturm und Drang*. Mas há um aspecto valoroso na reforma em questão: ela promoveu a literatização e revalorização artística da prática dramatúrgica. Na medida em que substituiu personagens estereotipadas e a prática do improviso por um tipo de espetáculo mais regrado, com falas decoradas, os atores passaram a dever fidelidade a um texto previamente composto por um poeta contratado e detentor de direitos autorais. Surge assim a profissão do poeta dramático em sua forma institucionalizada.⁴⁶

⁴⁵ Isto é, com o prefácio Gottsched autentica seus interesses de reformar o teatro alemão publicamente; ainda assim, sabemos que a reforma foi fruto do esforço de uma série de indivíduos: dos alunos de Gottsched, de sua esposa Luise Adelgunde Victorie Gottsched e da trupe de Karoline Neuber. Cf. Greiner, 2012, p. 289 e Berthold, 2000, p. 404 et seq.

⁴⁶ Atente que todos esses resultados foram conquistados lentamente: ainda em 1803 Goethe escreveu o tratado *Regeln für Schauspieler* para que atores e atrizes do teatro de Weimar pudessem estudar e aperfeiçoar sua técnica. Uma das últimas regras lembra os artistas de que não devem escarrar no palco ou assoar o nariz durante a encenação (cf. GOETHE-BA, Bd. 17, p. 101). Parece evidente que as condições técnicas da arte teatral continuaram sendo precárias até o século seguinte. Além do problema da técnica

Resta responder uma questão central: qual a relação entre a reforma teatral de Leipzig e a formação de uma tradição de ficção histórica no século XVIII? Até o momento tratei do contexto do surgimento de uma literatura do Iluminismo; cabe agora discutir sua estética.

Mencionei que, após o lançamento de seu principal texto teórico, o *Critische Dichtkunst*, Gottsched escreveu uma peça-modelo, *Sterbender Cato* (1732).⁴⁷ Dois textos estrangeiros lhe serviram de base: *Cato* de Joseph Addison (1713) e *Caton D’Utique* de François-Michel-Chrétien Deschamps (1715). O objetivo do drama era por à prova princípios teóricos que o crítico julgava corretos, e pode-se dizer que foi atingido: *Sterbender Cato* foi imitado por dramaturgos alemães até a década de 1750. A peça foi composta rigorosamente, como que a partir de uma receita — Gottsched seguiu todas as convenções da poética neoclássica dos franceses.

Causa e consequência das ações descritas na peça precisavam ser absolutamente transparentes e racionais. Para garantir tal clareza, seu autor se valeu do recurso das *liaisons de scène* racinianas, marcando o momento em que cada personagem entrava e saía de cena. Repetidas vezes uma cena terminava com o anúncio de Arsene “Mas o que ouço? Catão já vem” (I, 1, v. 63); e então a próxima cena se iniciava com uma fala da personagem anunciada. Por mais que tenhamos aprendido a ridicularizar esse tipo de formalismo, é precipitado assumir que Gottsched seguira o paradigma estético neoclássico por mera questão de gosto. Seus ideais artísticos sem dúvida parecem apontar para certa apreciação subserviente à cena francesa. Porém, na *Critische Dichtkunst* (1722 [1729]) Gottsched se deu ao trabalho de justificar essa aderência aos modelos fornecidos pelo país vizinho. Diferente de Opitz, que se utilizou do argumento da tradição para ditar as regras do drama barroco, Gottsched acreditou retirar suas normas de composição da razão.⁴⁸ Certamente a tradição teve peso em seu exercício dedutivo — Aristóteles, diz o

e da postura dos atores, também a garantia de direito autorais não barrou a prática de plágios e edições piratas de peças teatrais.

⁴⁷ As referências à peça serão dadas na seguinte ordem: ato (em numeral romano), cena (em numeral arábico) e verso. Baseio-me no texto da Reclam Verlag (GOTTSCHED, 1964).

⁴⁸ Neste ponto discordo com a subordinação que Berthold (2000) pressupõe da doutrina dramatúrgica gottschediana à de Opitz. Gottsched possuía uma concepção histórico-filosófica dinâmica de cultura avessa à de seu antecessor, e conseqüentemente o drama por ele almejado possuía alvos diversos do drama barroco, conforme argumentarei mais adiante.

crítico, tinha razão em sugerir aos poetas não comporem enredos muito extensos, já que a mente do espectador não conseguiria abarcá-los devidamente, o que prejudicaria a compreensão da peça. Alguns de seus argumentos beiram a inocência: lemos como o lugar representado deve permanecer o mesmo ao longo da peça pois, “uma vez que o espectador permanecia em sua cadeira no curso da apresentação, pareceria inverossímil se houvesse uma troca de cenário no palco” (BERTHOLD, 2000, p. 408). O resultado de seu extenso exercício dedutivo de Gottsched termina por reiterar cada uma das normas do drama neoclássico francês.

No tocante à tragédia, é preferível que seu enredo tenha como base fatos históricos, e uma figura célebre do passado como protagonista (1972, p. 161; capítulo 10, §10). Os grandes heróis da história, supunha, evocariam um sentido de grandeza que raros dramaturgos conseguiriam transmitir a partir de personagens inventadas. Contudo, é adequado que o cenário histórico seja remoto: assim se evita a identificação do público com partidos e figuras recentes, que tenham algo a ver com suas inclinações políticas pessoais. Toda construção dramática submete-se a uma regra principal, e justifica-se a partir dela — o espetáculo teatral deve ser entendido de forma lógica, sem interferência da sentimentalidade. Independentemente das concepções psicológicas que dão o tom da *Critische Dichtkunst*, em argumentações como aquela exposta acima, Gottsched importa uma modalidade de ficção histórica para a literatura alemã. É certo que a inclusão do elemento histórico ocorra no drama gottschediano sem quaisquer interesses de análise como, por exemplo, é o caso das obras de Goethe ou de Scott. Mas de qualquer forma a história é um elemento presente. Na *Critische Dichtkunst* (op. cit., p. 161) lemos:

O poeta elege para si uma máxima moral que pretende mostrar para seus espectadores. Então ele imagina uma fábula geral que ilumine a verdade dessa máxima, para depois procurar na história pessoas célebres que se confrontaram com situação semelhante.⁴⁹

A subordinação da história a uma dimensão de verdades suprassensíveis é um ponto de destaque no trecho citado, e já diz muito sobre o tipo de concepção filosófica com que a literatura do Iluminismo de 1730 trabalhou. Igualmente, a única adição do crítico alemão à doutrina clássica francesa se encontra aqui: o drama precisa conter uma máxima moral clara e expressa, capaz de educar o público. Se a veiculação direta de máximas filosóficas

⁴⁹ “Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, woraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst suchet er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist”.

é capaz de convencer apenas indivíduos esclarecidos, o diferencial da arte reside em seu poder de educar por meio de exemplos práticos e atrativos para a plateia. O teatro para Gottsched —e para os racionalistas de forma geral— se reduz a um veículo de filosofia moral.

Mas por que o teatro alemão precisava ser mais pedagógico que o francês? A resposta de Gottsched: porque a cultura francesa já era esclarecida. Tudo que foi censurado na literatura alemã por racionalistas como ele, comenta Dilthey (1962, p. 240), “deriva de um conceito de continuidade e transferência de cultura intelectual que se completa com o passar do tempo. A Alemanha precisa primeiro assimilar a cultura grandiosa dos franceses, para então superá-la”.⁵⁰ Neste trecho, Dilthey não comenta diretamente a atuação de Gottsched na literatura alemã, mas a do próprio rei da Prússia, Frederico II, que publicou um tratado sobre a inferioridade cultural de seus conterrâneos. Frederico considerava Gottsched como um dos poucos homens de gosto da época, e essa chocante aliança talvez sirva como evidência de que Gottsched não estava sozinho em seus juízos (cf. SIEDENSCHNUR-SANDER, 2012, p. 84-93). Por mais que escritores posteriores tenham se queixado da tirania do reformador teatral, sua reforma funcionou pois foi apoiada pelo tipo de público que consumia literatura na fase inicial do Iluminismo.⁵¹ Gottsched foi aceito não apenas como crítico, mas também como um escritor exemplar. O prefaciador da décima edição da peça menciona como era raro encontrar uma cidade imperial ou de grande porte na Alemanha, Áustria, Suíça e Holanda onde *Sterbender Cato* não houvesse sido encenada uma porção de vezes (cf. GREINER, 2012, p. 288-9). O homem tornou-se um dramaturgo modelar e consagrou um formato de dramaturgia histórica que antecipou o trabalho de figuras importantes — J. E. Schlegel, Lessing e Goethe.

⁵⁰ “[...] entspringt aus dem Begriff von Kontinuität und Übertragung geistiger Bildung, der die Zeit erfüllte. Deutschland muß die große Kultur Frankreichs in sich aufnehmen, um sie zu überflügeln”.

⁵¹ A partir de Gottsched, e talvez não antes dele, podemos observar dinâmicas de reprodução cultural propriamente modernas no campo da literatura. Segundo Pierre Bordieu, no contexto moderno a literatura passa a funcionar como “um campo de batalha, no qual se disputa acerca de regras específicas, que, por sua vez, são regras de juízo estético e moral da literatura. E mais: [nele se discute] o que deve ser entendido pelo conceito de 'literatura', e quem detém o poder de determinar o sentido desse conceito” (JÜRGENSEN & IRSIGLER, 2010, p. 13). Tomo tal definição como importante para relativizar um pouco a tese da tirania gottschediana —proferida principalmente por Lessing, Lenz e Goethe, como lemos na citação com que abri o presente tópico— sobre a literatura alemã do início do século.

A literatura inicial do Iluminismo é um caso de clara conjuntura entre uma tendência filosófica amplamente aceita —a do racionalismo— e a prática artística. A maioria dos intelectuais da época compartilham um otimismo perante o futuro do mundo civilizado, autointitulando-se tutores benevolentes do público. Gottsched e seus pupilos se viam como parte de uma vanguarda intelectual transecular, empenhada em abrir terreno para o processo de aperfeiçoamento da humanidade, iniciado com os gregos e romanos antigos (cf. ALT, 2007, p. 5, 316). Para esclarecer esse débito à tradição, eles tiveram que reexplicar o passado, e propor uma leitura linear da história da humanidade em que eles, situados no século XVIII, possuíam um lugar bem definido e missão histórica legitimada.

Mencionei anteriormente que o conceito-chave da filosofia da história iluminista é *história universal*; teóricos da época passaram a ver a experiência humana através dos milênios como um processo unitário. Esta ideia da “História em si”,⁵² que abarcava todas as pequenas histórias dos reinos e supostamente encerrava em si um sentido maior, foi uma das principais contribuições da historiografia setecentista para a concepção moderna de mundo. Uma vez que se reconheceu a história como um processo uno, supôs-se ser possível controlar seu curso. Cassirer (2007, p. 208) interpreta o desenvolvimento de uma preocupação com a história na filosofia do Iluminismo como derivado do problema da compreensão da natureza como unidade, “que não se deixa desmantelar voluntariamente; ela quer utilizar o mesmo tipo abordagem e a mesma metodologia da 'razão' para [estudar a] natureza e a história”.⁵³ A partir de tal princípio, apesar de a história parecer caótica, seria possível investigar leis e constantes que a regem, como faziam os cientistas naturais. O único paradigma absoluto deste empreendimento é a própria razão, como o filósofo complementa:

A razão como tal é algo supratemporal; ela é algo necessário e eterno, cujas origens não podem ser questionadas. Isso é o que só a história pode mostrar; [só ela pode mostrar] como esse elemento de eternidade se manifesta temporalmente - como ele se insere no fluxo do tempo e, nele, sua forma fundamental se manifesta de modo cada vez mais puro e perfeito.⁵⁴

⁵² *Die Geschichte selbst*, segundo a formulação de Koselleck (2006, p. 47-51).

⁵³ “[...] die sich nicht willkürlich zerstückeln [...] lässt [; ...] sie will dieselbe Art der Fragestellung und die gleiche universelle Methodik der ‘Vernunft’ auf Natur und Geschichte anwenden”.

⁵⁴ “Die Vernunft als solche ist etwas Überzeitliches; sie ist ein Notwendiges und Ewiges, an das die Frage der Entstehung nicht gerichtet werden kann. Nur dies kann die Geschichte zeigen, wie dies Ewige sich nichtsdestoweniger zeitlich manifestiert — wie es in den Zeitstrom eingeht und in ihm seine Grund- und Urgestalt allmählich immer reiner und vollkommener offenbart” (Op. cit., p. 231; ver também CASSIRER, 2004, p. 374).

Imagem 1. A musa da história *Clio*, por Pierre Mignard (1689) (Szépművészeti múzeum, Budapeste)

A teoria do progresso linear da espécie humana derivou dessa subsunção das histórias dos povos ao paradigma racionalista. Até as abordagens críticas da metade do século surgirem —de Rousseau e Herder, de Schiller e Goethe— creu-se que cada época se renovava em esclarecimento, ampliando a visão sobre o próprio desenvolvimento e tornando-se mais apta a desvendar as lacunas do passado. Um dos textos centrais da historiografia setecentista foi o *L'age de Louis XIV* (1751) de Voltaire, em que o autor acentuou as virtudes do monarca que deu à França sua era de ouro, comparável à época dos Césares romanos e da Atenas de Péricles. A análise do progresso da França se guia no livro com base em evidências concretas de desenvolvimento social e econômico, aperfeiçoamento

das artes e técnicas, combate ao obscurantismo religioso, etc. Em suma, já em Voltaire o desenvolvimento da espécie passa a ser considerado a partir de uma análise abrangente de fatores, subordinados ao fluxo de duas correntes mais elementares; haveria uma batalha entre razão e obscurantismo por trás de todo desenvolvimento humano. O resultado de tal batalha influiria diretamente no caráter de uma era.⁵⁵ Entender a atuação dos dois fatores, entretanto, se provou uma tarefa extremamente complexa para o enciclopedista. Em seu texto, ele não poupa críticas à intolerância do rei —o mesmo homem que foi patrono das artes e das ciências— e à obstinação dos fanáticos religiosos huguenotes, que por outro lado ajudaram a desestabilizar o poder milenar da madre igreja na França. O balanço da obra é ambíguo: Voltaire admite não entender plenamente o sentido condutor da história e encontrar-se perplexo perante as contradições entre reforma cultural progressiva e obscurantismo religioso, do autêntico espírito humanista e da pura barbárie que definem a era de Luís XIV (cf. DILTHEY, 1962, p. 228). Ao homem do século de Luís XV, interessado em dar continuidade ao progresso da espécie, caberia deduzir sua tarefa histórica renovada: Voltaire aposta em uma nova era de liberdade intelectual e tolerância entre os povos.

A historiografia voltairiana baseia-se no pressuposto de que um grupo restrito de homens e mulheres trabalham para o progresso da espécie. Um dos modelos do gênio do *Sturm und Drang* encontra seu precursor aqui; é razoável dizer que tal sobreênfase sobre os ‘heróis’ ou ‘actantes da história’ foi uma constante na historiografia até o século XX. O diferencial de Voltaire é que seus heróis não são só figuras políticas; agora os intelectuais também ganham espaço no rol dos grandes nomes. No final de *L’Age de Louis XIV* (1901, parte 2, p. 297) lemos:

Devemos tal progresso a alguns homens sábios e gênios, espalhados em pequenos números por algumas partes da Europa, os quais, em sua maioria, por um longo tempo foram submetidos a perseguições e perdidos no esquecimento; [foram] eles [que] esclareceram e trouxeram conforto para o mundo enquanto guerras o desolavam.⁵⁶

A convicção de Voltaire corresponde à entusiasmada defesa por parte dos filósofos franceses desde Bayle de uma *république des lettres*. Intelectuais dos séculos XVII e XVIII, como ocorreu em raras ocasiões no passado, estabeleciam um intercâmbio

⁵⁵ Cf. Cassirer, 2007, p. 226. Cf. também o prefácio de Lessing à versão alemã do texto de Voltaire (LESSING, 1970, Bd. 3, p. 513).

⁵⁶ “We are indebted for this progress to some wise men and geniuses, scattered in small numbers over some parts of Europe, almost all of them for a long time subjected to persecutions, and lost in oblivion; they have enlightened and comforted the world during the wars that spread desolation through it.”

internacional que relevava hostilidades políticas de suas pátrias ou convicções pessoais. O objetivo desse novo modelo de pensador era trabalhar para o desenvolvimento das ciências e, conseqüentemente, para o bem comum da humanidade (cf. KOSELLECK, 1999, p. 207, nota 175). O movimento Iluminista ganhou contornos a partir do ideal da república das letras e das academias da era de Luís XIV. Em poucas décadas revolucionou-se a pesquisa na Europa e no novo continente. Monarcas como Frederico II e Maria Teresa da Áustria aderiam às ideias iluministas; também a Revolução Americana de 1765-1783 foi em grande medida liderada por adeptos declarados do movimento. Ademais, a relativa paz vivida na segunda metade do século —ao menos na Europa ocidental, e apesar da Guerra dos Sete Anos— parecia atestar o advento de uma nova era da humanidade.

A tarefa de alastrar o Esclarecimento foi logo tomada por filósofos, historiadores e escritores de ficção. Figuras como Gottsched e Voltaire aderiram à tradição dramática da França de Luís XVI, por ver Corneille e Racine como legítimos herdeiros da grandeza dos trágicos gregos (cf. GREINER, 2012, p. 288; CASSIRER, 2004, p. 374). Uma vez que a história da perfectibilidade humana foi lida como uma continuidade entre diversas épocas de ouro do gênero, o peso da tradição nas matérias de arte tornou-se um fator razoável. No entanto, é equivocado assumirmos um traço de passadismo na teoria e prática de arte de Voltaire (cf. op. cit., parte 2, p. 297). Ao contrário, o senso de tradição se mistura com o interesse no desenvolvimento de uma nova cultura progressiva, a partir daquilo que há de mais grandioso no século anterior: a cultura neoclássica.⁵⁷

Gottsched seguiu os mesmos passos de Voltaire, ainda que tenha lidado com um fator adicional: seu público não era o francês, mas o do Sacro Império Romano-Germânico. Conseqüentemente, em seu *Sterbender Cato*, a aderência aos preceitos da tragédia heroica francesa precisou partir de uma revisão da imagem de mundo do barroco alemão. Antes de se contentar em louvar o heroísmo de determinados homens, o dramaturgo elegeu uma figura da história romana de integridade supostamente incontestável, Catão, e o assentou no tribunal da razão iluminista. A distância entre as tragédias barrocas e o drama pedagógico do Iluminismo pode ser entendida a partir das

⁵⁷ Mesmo Voltaire não se limitou a modelos franceses; em *L'age de Louis XIV* (op. cit. parte 2, p. 289) ele se refere ao *Cato* de Joseph Addison (1713) como a primeira tragédia inglesa “escrita com elegância e dignidade” – justo aquela tragédia que serviu de modelo para o *Sterbender Cato* de Gottsched.

filosofias da história que os suporta. Este será o último ponto discutido aqui antes da partida para uma análise detida de *Sterbender Cato*.

É um lugar-comum afirmar que a cultura do barroco tenha se apoiado em uma visão de mundo teológica. Seus historiadores falavam de *histórias*, sempre no plural — não havia uma concepção de historicidade que desse conta de analisar a continuidade entre os fenômenos temporais, de forma que narrar a história constituía em relatar dados fragmentários sobre as cronologias das dinastias reais, etapas marcantes das guerras e dos conflitos instalados nas cortes. As mudanças ocorridas na vida durante o passar dos séculos ficavam confinadas ao campo da causalidade mecânica, de sua subordinação ao plano divino para a humanidade. Supunha-se que a imensa variedade de ocorrências temporais se deixava explicar como emanações da natureza humana imutável, como se milênios de experiência só pudessem prover ao historiador algumas reagrupações dos mesmos elementos fundamentais constituintes da vida do homem e de suas instituições (cf. MEINECKE, 1943, p. 21; KOSELLECK, 2006, p. 45).

Daí deriva a máxima de Cícero de que a história é mestra da vida (*historia magistra vitae*), e repeti-la não é nada mais do que aceitar o sistema ideológico que vigorou inquestionadamente da época dos grandes Impérios da Antiguidade até a era do Absolutismo europeu. Como Jordan (2010, p. 39-40) pontua, “o topos de que a história é mestra da vida não significa nada além de que fatos e ações históricos se deixam funcionalizar para fins político-morais”⁵⁸, o que é dizer: não é casual que tal modalidade de historiografia didática se restringia a aceitar apenas uma minoria com poder político em mãos como actantes da história, assumindo-os como os representantes predestinados da sina de seus súditos. Não houve abertura para a história social ou para a geografia política até o século XVIII; o direito à história era, por assim dizer, exclusividade de um estamento. Um duque ou príncipe moviam o curso dos eventos — o restante era levado pela torrente (cf. DILTHEY, 1962, p. 220-1, 262).

Os tragediógrafos barrocos reproduziram a ideologia da *historia magistra vitae* ao retratar em suas peças exemplos de coragem de personagens elevados submetidos às vicissitudes do destino. Alt (2007, p. 194) qualifica tais dramas como “fábulas alegóricas”.

⁵⁸ “[...] der Topos, die Geschichte sei die Lehrmeisterin des Lebens, heißt nichts anderes, als dass sich geschichtliche Ereignisse und Handlungen für politisch-moralische Ziele funktionalisieren lassen”.

A tragédia [do barroco] é também um quadro de infortúnio que os grandes deste mundo encontram e, ou os enfrentam de maneira heroica e impassível, ou os supera grandiosamente. Ela é uma escola da paciência e sabedoria, uma preparação para tempos difíceis, um louvor da virtude e escárnio do vício.⁵⁹

É contra o estoicismo barroco, assim, que Gottsched propõe uma alternativa progressista. Seu drama, em vez de reafirmar o fatalismo bárbaro da Antiguidade, julga o suicídio de Catão a partir dos aparatos filosóficos de uma época esclarecida, com o objetivo de derivar uma lição prática para seus contemporâneos. Aqui já se encontra a primeira modalidade de ficção relevante para entendermos o trabalho de Goethe das décadas seguintes.

1.1.1. *Análise de Sterbender Cato (1732)*

A peça retrata a última batalha da guerra civil romana. O desenlace dramático culmina no suicídio de Marco Pórcio Catão Uticense (95-46 AEC), submetido pelas tropas de Caio Júlio César (100-44 AEC), marcando assim a passagem da Roma republicana, governada por um senado numeroso, para a imperial, governada por um só homem. César, Cipião e Pompeu disputavam o cargo de governantes absolutos há anos; Catão buscava eliminar seus rivais e restaurar a antiga instituição do senado. No contexto da peça, Catão encontra-se encurralado na cidade de Útica e assiste o inevitável avanço das tropas inimigas.

As fontes de Gottsched são variadas. Tanto as *Vitae parallelae* de Plutarco quanto *De Bella civile* de Lucano foram consultadas e veiculam o mesmo enfoque nas virtudes dessa espécie de herói do estoicismo; a figura de Catão é apresentada como defensor da liberdade civil e oposição corajosa contra a tirania dos imperialistas (cf. GREINER, 2012, p. 295-6; GOTTSCHED, 1964, p. 10). A construção do mito ao redor do senador romano se inicia com Cícero em *De tranquillitate animi*, e volta a ganhar força no início do século XVIII, em contextos em que o ideal republicano retorna à agenda política (cf. GÜNTHER, 1985, p. 1256). Mencionei o *Cato* de Joseph Addison, de 1713. Na peça, Catão

⁵⁹ “Die Tragödie [des Barock] ist also ein Bild der Unglücksfälle, die den Großen dieser Welt begegnen und von ihnen entweder heldenmütig und standhaft ertragen oder großmütig überwunden werden. Sie ist eine Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster”.

igualmente se reverte em mártir da liberdade republicana, tendo se tornado veículo de propaganda política no contexto da Guerra de Independência americana. George Washington foi grande apreciador de Addison e, diz a crônica, chegou a encenar *Cato* para seus soldados no inverno de 1777 em Valley Forge, momento em que o chavão do patriotismo estadunidense —“dê-me liberdade ou dê-me morte”— passou a ser usado.⁶⁰ A frase não é de autoria do primeiro presidente norte-americano, mas do dramaturgo inglês. A peça de Addison provou seu poder de influência ao chamar atenção também dos monarquistas Voltaire e Gottsched, de *whigs* e *tories* na Inglaterra.

Sterbender Cato seria considerada plágio pelos padrões contemporâneos; dos 1648 versos que o compõe, apenas 174 são da pena de Gottsched (cf. ALT, 2007, p. 197). Os atos I a III foram traduzidos da obra de Addison, enquanto o ato IV da de Deschamps. Apenas o ato final é do autor alemão, e nele lemos sua apropriação revisionista da história tradicional de Catão. Na reformulação da peça, o senador romano não é mais um mártir da liberdade; os juízos proferidos no ato V operam um questionamento do mito em torno do homem a partir de preceitos do racionalismo iluminista.

O jogo que Gottsched faz com o mito de Catão até o momento da reviravolta da peça é o que há de mais marcante em sua herança para o teatro posterior — até mais do que sua teoria dramatúrgica, há muito ultrapassada. Até que esse momento chegue, porém, a peça parece não oferecer mais do que vemos em seus modelos. A cena de exposição, por exemplo, começa com o louvor da integridade de Catão, algo que vemos em Plutarco e Addison. Portia (ou Arsene), uma protegida de Catão que descobriremos mais tarde se tratar de sua filha, discursa sobre a constância, coragem e sabedoria de seu benfeitor (I, 1, v. 67 et seq), antes mesmo que ele apareça em cena. Este juízo é repetido até o ato final (III, 3, v. 1010 et seq; IV, 5, v. 1358 et seq; V, 5, v. 1554 et seq). Na condição de pensador estoico, Catão defende não apenas a ideia da república romana ameaçada por César, mas também a importância da harmonia de um homem com sua própria consciência. Em sua

⁶⁰ “*Catão* era a peça preferida de George Washington, que a viu repetidas vezes, e citava ou parafraseava seus versos em sua correspondência por um período de quatro décadas [...] O impacto da peça sobre Washington e outros é ilustrado pelo fato que, durante o terrível inverno em Valley Forge, ele fez que ela fosse montada para suas tropas, de forma a inspirá-las com determinação, apesar de uma resolução do Congresso condenando performances contrárias aos princípios republicanos. Ademais, em 1783, quando seus oficiais acampados em Newburg, Nova Iorque, ameaçaram fazer um motim —assim como as tropas de Catão fizeram na peça—, Washington foi ter com eles e, de forma bastante autoconsciente, dissuadiu-os de continuar seus planos basicamente repetindo o discurso de Catão.” Introdução por Forrest McDonald a Addison (2004, p. viii).

opinião, os jogos de poder instalados no senado romano são o maior obstáculo para sua busca por paz interior.

Tanto na peça de Addison quanto na de Gottsched a problemática política é relativizada por um conflito familiar patético que deveria atuar nos bastidores, no plano simbólico, como mero suporte para o conflito histórico que a peça se propõe retratar. Esse foi um problema técnico identificado no prefácio da peça de Gottsched (1964, p. 14-5), em que ele discorre sobre as falhas da peça de Addison: nela, vemos, o dramaturgo inglês haveria optado por descrever duas tramas paralelas à ação principal e terminou por perder o fio da meada. A primeira vista, é curioso que Gottsched repita a mesma inconsistência, apesar de suas tramas paralelas serem outras. Em *Sterbender Cato*, uma trama acerca do (1) conflito entre Catão e César inicia a peça. Esta é sobreposta pelos desenlaces do (2) triângulo amoroso entre Portia (Arsene), César e Pharnaces, para então se tornar (3) uma batalha do Catão *Homo politicus* com seus ideais privados. É nesse instante que a trama paralela obscurece a ação principal; o que se inicia como um conflito político instaurado em Roma parece convergir cada vez mais para a dimensão da liberdade pessoal da personagem.

Confunde-se liberdade política e liberdade pessoal; no decorrer da peça, a problemática que determina o destino do protagonista e dos romanos é muitas vezes encarada a partir de um ponto de vista estritamente moral (cf. ALT, 2007, p. 198). A criação de conflitos dramáticos paralelos serve para intensificar essa dimensão, transformando em dilema pessoal algo que foi, historicamente, determinante do futuro de Roma. Na ficção, Arsene apaixona-se por um soldado do partido adversário, que descobre mais tarde ser o próprio César. A mesma Arsene é aquela que desvendamos num segundo momento a filha legítima de Catão, batizada como Portia. É como se os conflitos familiares se encontrassem ocultos, esperando por ser desvendados, para que então a colisão dramática vivida por Catão ganhasse novos níveis de complexidade. Como em peças barrocas, a dinâmica do início de *Sterbender Cato* é própria de uma peça de provação. Esta é, porém, apenas uma impressão inicial, negada em seu desfecho.

Conforme o enredo avança, observa-se como a redução dos compromissos do senador romano a uma questão de moral abstrata constitui a falha do protagonista, não a falha técnica do dramaturgo. O ato III, cena 3 (v. 988) retrata o encontro histórico de César, após sua vitória na batalha de Tapso, com Catão (cf. PLUTARCH, 1952, p. 643). César propõe um acordo de paz e oferece ao inimigo um alto cargo político na nova Roma

Imperial que ele planeja construir, mas este, por uma questão de integridade, repele a proposta violentamente. Nesta cena central, o apelo do protagonista é por virtude e por equidade — o modelo republicano supostamente corresponderia com parâmetros racionais de retidão:

Pensas calar a virtude com vícios?
Buscamos a paz apenas através de justiça e retidão!
Caso uma só cabeça governe a grande Roma,
então com muito gosto seremos dela banidos
Sim, César, pra lá com seus reis e grilhões
uma parte dos romanos ainda quer salvar sua liberdade;
e se isso não for feito por nós, então abrimos mão de fazer
parte dela [de Roma] (III, 3, v. 839-45)⁶¹

Neste e em diversos outros trechos, Catão soa mais como sábio estoico do que como pensador político. Para falarmos no vocabulário iluminista, ele não aceita a cisão moderna entre uso privado e o uso público da razão. O fato de permanecer fiel a seus ideais até o fim o transforma em mártir do ideal de liberdade, é certo; nesse momento o Catão de Gottsched não destoa do de Plutarco. Mesmo o César ficcional louva o “coração nobre” de seu rival (III, 3, v. 1009), ainda que, como vencedor, permaneça convicto da necessidade de sua política expansionista no contexto em que se encontra (III, 3, v. 926-31). O Catão de Gottsched cada vez mais ganha ares de um idealista — um homem incorruptível, mas inconsequente em suas escolhas políticas.

As consequências de tal obstinação afetarão, antes de tudo, seus filhos e protegidos. Arsene, sobretudo, é aquela que busca auxiliar o senador e evitar que a guerra civil romana se estenda por mais tempo. No ato IV, 2 a moça anuncia suas pretensões de unir-se a César de forma a evitar mais derramamento de sangue. “A paz será fruto de meu amor” (v. 1137)⁶², diz ao trazer a boa notícia. Catão não dá atenção a seus esforços, mas antes, aproveita a ocasião da proposta de Arsene para fazer-lhe uma tripla revelação: de que é de fato seu pai,⁶³ que seu nome verdadeiro é Portia, e que uma filha de Catão não pode se unir a seu maior inimigo. A última revelação se mistura com uma ordem expressa, e simultaneamente com o erro trágico do protagonista. À custa da verossimilhança da peça, Gottsched não retrata qualquer resistência da jovem à proposta do pai.

⁶¹ “Denkst du die Tugend denn mit Lastern zu ermüden?/Wir suchen bloß nach Recht und Billigkeit den Frieden!/Regiert ein einzig Haupt das große Rom allein,/So wollen wir mit Lust daraus verbannet sein./Ja, Cäsar, weg von hier mit Königen und Ketten/Der Römer Überrest will noch die Freiheit retten;/und läßt sich das nicht tun, so sind wir doch nicht dein”.

⁶² “Der Friede soll die Frucht von meiner Liebe sein”.

⁶³ Algo de que ele já tinha consciência no ato I, 4, v. 279-80.

Instantaneamente Arsene/Portia se convence das razões de Catão e promete combater Júlio César. Como uma heroína da razão jusnaturalista, ela prova seu valor na medida em que abafa seus impulsos afetivos em prol da racionalidade (IV-2, v. 1220). A partir de IV-3 a continuação da guerra está decidida.

Catão resiste a César como um mártir resiste a seu carrasco —ao menos isso é o que ocorre em um plano abstrato de justiça ideal. Conforme julga Catão para além de valores de moralidade e constância estoica, questionando sua postura como homem político, Gottsched simultaneamente põe em jogo os juízos de uma extensa tradição interpretativa, de Plutarco a Addison. Esta tradição, responsável pela veiculação de determinada imagem do senador incorruptível, igualmente se entretive com o julgamento deste importante capítulo da história romana a partir de preceitos morais. Plutarco (1952, p. 645) chega a considerar Catão, apesar de sua morte prematura, o verdadeiro vencedor da história romana: ele, se “não havia se conservado invicto por toda sua vida, havia vencido onde quisera vencer, tendo-se sobreposto a César nas coisas honestas e justas”.⁶⁴ Esse é o exato oposto do que diz Gottsched; daí podermos dizer que há um certo tom revisionista em sua apropriação da história romana. A peça mostra a ironia de um homem crente da reconciliação com sua própria consciência, mas que vê tudo desmoronar ao redor de si.

Em contrapartida, para o espectador da peça de 1732, fica em aberto a perspectiva de que Catão é um obstinado – a única coisa que justifica suas escolhas parece ser uma fidelidade a determinada filosofia de vida. Os resultados de tais escolhas são iminentes para todos os envolvidos no conflito: os filhos de Catão seriam escravizados (cf. V-8, v. 1631)⁶⁵, e César, uma vez vencido o partido conservador, transformaria Roma em um império de uma forma ou outra. Mesmo assim, na cena final, o antigo senador morre com um elogio à virtude nos lábios (V-8, v. 1618-23), mostrando-se contente por deixar a vida como o exemplo que de fato se tornou através da pena de Cícero, Plutarco e Addison. Na década de 1730, porém, Gottsched busca prover indícios para desconfiarmos da

⁶⁴ “[...] he did not confess to any defeat in all his life, but rather, so far as he had thought fit, he had got the victory, and had conquered Cæsar in all points of justice and honesty.”

⁶⁵ Historicamente isso não foi o que ocorreu; Pórcio (Portius) foi perdoado por César e voltou a Roma com seus direitos restaurados, e Pórcia (Portia) se tornou a segunda esposa de Brutus — futuro assassino de César. De qualquer forma, o Catão de Gottsched não tinha consciência da misericórdia do rival. As tropas de César haviam acabado de assassinar Cipião em batalha e Catão imaginava o mesmo destino para si.

insistência neste tipo de heroísmo passivo. Aqui se encontra sua contribuição para a história universal, para o processo de julgamento da história que caracterizou sua vertente do Iluminismo.

A afirmação final da peça —“ Oh Roma! Isto é fruto de suas guerras civis!” (V-8, v. 1648)⁶⁶— é fundamentalmente falsa; o destino dos filhos do senador é fruto também de suas escolhas pessoais. Sua obstinação o levou a se enxergar como personagem trágica ao modelo antigo, que segue seus princípios inquestionadamente até o fim e se vê como determinada pelo destino. Mas há espaço para escolhas racionais no universo ficcional proposto por Gottsched, diferente do que ocorre na tragédia antiga ou no drama barroco: Arsene, Portius e o próprio César se mostram como personagens capazes de alterar o rumo de suas ações a partir de embates racionais. O Catão incorruptível de Addison se torna condenável aos olhos do tribunal da razão iluminista.

“Ninguém deve pensar que a intenção desta tragédia é louvar Catão como um modelo perfeito de virtude”, comenta o autor no prefácio à obra (op. cit., p. 17)⁶⁷. Gottsched entendia que uma personagem trágica deveria combinar um caráter elevado com um erro de conduta (*hamartia*); não há espaço para perfeição em uma tragédia, assim como não faz sentido disciplinar um homem livre de máculas. O erro central de Catão, complementa, foi que

Ele levou seu amor pela liberdade longe demais, a ponto de transformá-lo em obstinação. Disso se seguiu a resolução estoica pelo suicídio. Dessa forma, Catão cometeu um erro, fez-se infeliz e morreu [por ele]: nisso derivei o apelo pela compaixão dos espectadores; é dizer, do terror e maravilhamento que [o drama] traz (idem).⁶⁸

Isso, entretanto, não fica claro na peça — ao menos não ficou claro para o público da década de 1730.⁶⁹ O desfecho intencionado por Gottsched é demasiadamente focado na perspectiva de Catão para que possamos relativizar as consequências desastrosas de seu estoicismo. A cena que dá desfecho ao enredo encontra-se em V-2, momento em que

⁶⁶ “O Rom! Das ist die Frucht von deinen Bürgerkriegen!”.

⁶⁷ “Niemand [muss] denken, als wenn die Absicht dieses Trauerspieles diese wäre, den Cato als ein vollkommenes Tugendmuster anzupreisen [...]”.

⁶⁸ “[...] er treibet seine Liebe zur Freiheit zu hoch, so daß sie sich in einen Eigensinn verwandelt. Dazu kommt seine stoische Meinung von dem erlaubeten Selbstmorde. Und, also begeht einen Fehler, wird unglücklich und stirbt: Wodurch er also das Mitleiden seiner Zuhörer erwecket, ja Schrecken und Erstaunen zuwege bringet”.

⁶⁹ Cf. Greiner, 2012, p. 300. A edição da Reclam Verlag (GOTTSCHED, 1964) traz um rico material da recepção inicial da peça (ver p. 91-131) em que diversos resenhistas questionam, sobretudo, se Catão mereceria de fato a designação de herói.

Catão se encontra em seus aposentos, lê Platão e discursa sobre a imortalidade da alma. Ele está prestes a suicidar-se e, em solilóquio, afirma aceitar o destino que sobrevirá em seu embate contra César. Portius entra em cena e toma a adaga que o pai mantém junto de si, rogando que não se mate. Catão argumenta a favor do suicídio e atesta preferir a morte à escravidão (V-2, v. 1476-7; este é o trecho equivalente à frase de efeito de George Washington). Por não contrapor a voz de Catão neste momento e deixar que apenas suas razões sejam exteriorizadas, Gottsched enfraquece sua própria tese: a atribuição da *hamartia* ao protagonista passa quase despercebida. A famosa cena da morte foi alterada em prol da *bièntseance* neoclássica — o Catão histórico não conseguiu se matar de imediato por ter quebrado a mão ao surrar um criado, momentos antes de esviscerar-se; quando o cirurgião local foi chamado para costurar sua ferida, conta Plutarco (1952, p. 647), ele abriu violentamente o rasgo em seu próprio ventre e morreu pouco depois. Tal cena seria inconcebível dentro das regras do teatro cheio de pudores que se buscava instituir então. Ao passo que Gottsched ameniza a cena do suicídio, termina por negligenciar uma outra regra de sua dramaturgia: ele fracassa em prover um desfecho pedagógico claro que, como expõe no prefácio à peça, era seu alvo último.

Uma das heranças deixadas por Gottsched reside em sua reformulação do caráter da tragédia. O elemento trágico na experiência de Catão deriva de seu reconhecimento prévio —desde I, 2, v. 141 et seq; I, 4, v. 244— de que César sairá vitorioso da batalha e que a República está vencida. Historicamente, talvez essa perspectiva não fosse tão clara; o Catão histórico tinha à sua disposição um corpo de mercenários e serventes pessoais muito maior do que as legiões de César (cf. PLUTARCH, 1952, p. 642). O gênio militar deste, contudo, garantiu-lhe a vitória, e o que lemos nas versões modernas do episódio conta com nosso conhecimento prévio dos rumos da história a partir da instituição da Roma imperial. Toda reconstrução da fábula converge para a perspectiva trágica do homem convicto da justeza de seus ideais, mas consciente da vitória do vício sobre a virtude no mundo real. Götz von Berlichingen e Catão são parentes nesse sentido; eles convertem-se em mártires e compartilham a experiência de tragicidade com o mundo que os rodeia. Trata-se de um mundo em que ideais reconhecidos por todos como justos (mesmo por César) não funcionam ou ao menos não determinam o maquinário social. O que vemos em *Sterbender Cato* é uma concentração nessa singular experiência da derrota de Catão como *Homo politicus*, seguida da decorrente crise pessoal que o leva ao suicídio.

Ele fracassa na tarefa de suportar sua provação e optar por uma saída racional, política e moralmente consequente de sua crise.

Alt (2007, p. 198) interpreta o desfecho da peça como uma resposta a duas tradições dramáticas das quais Gottsched estaria emancipando o drama alemão: a do classicismo francês e a do barroco.

Catão se diferencia dos heróis orgulhosos do Classicismo francês por não agir como um *Homo politicus* ambicioso, mas, ao contrário, permanecer impassível até o fim. A recusa insistente de aceitar compromissos pragmáticos caracteriza Catão como um estoico, cujo sistema de valores aponta para nítidos pontos de encontro com as representações de figuras heroicas barrocas.⁷⁰

Além disso —complementa Alt— Catão se distancia do herói barroco ao optar pelo suicídio, atestando seu ceticismo em relação à provisão divina. O suicídio é uma deliberação interior, fruto de uma colisão irreconciliável entre ideal de liberdade e realidade exterior. Nem mártir cristão, nem herói político da tragédia clássica; Catão morre afirmando seus ideais de virtude, mas não encontra meios possíveis de lutar por eles. Esse dado define a novidade da figura de Gottsched na dramaturgia da época, espelhando a crise do homem do século XVIII dividido entre ideias e ordem social que lhe parece injusta ou absurda (no caso, a nova ordem imperial imposta por César). Os heróis do *Sturm und Drang* —Götz von Berlichingen, Egmont, Oranien (de Goethe), Guido e Julius von Tarent (de Leisewitz) e, por fim, Karl Moor (de Schiller)— são todos heróis ao estilo antigo que povoam um mundo prosaico, trivial, incapaz de afigurá-los como vencedores da história. Entre Plutarco e o *Sturm und Drang* temos duas concepções histórico-filosóficas opostas. Plutarco assumia o mais virtuoso como o verdadeiro vencedor da história, de forma que os exemplos de conduta serviriam de modelo para todas as épocas e contextos. Mesmo um iluminista inicial como Addison ou um tardio como Washington reproduzem essa atribuição questionável da verdade absoluta aos ideais abstratos, como se eles existissem em forma pura na dimensão suprassensível.

A filosofia da história dos alemães da década de 1730 é ligeiramente mais elaborada, mas compartilha as limitações de todo sistema que se guia pela busca de ideais metafísicos. Curiosamente, Gottsched —o mesmo que deu novo fôlego a uma tradição de

⁷⁰ “Von den stolzen Heroen des französischen Klassizismus [...] unterscheidet Cato, dass er nicht als ehrgeiziger Homo politicus handelt, sondern weitgehend passiv bleibt; die beharrliche Weigerung, pragmatische Kompromisse einzugehen, kennzeichnet Cato als Stoiker, dessen Wertwelt mit den Vorstellungen der barocken Trauerspielhelden [...] deutliche Berührungspunkte aufweist”.

dramas heroicos em seu país— escreveu um drama sobre a impossibilidade do heroísmo à moda antiga em uma era de Esclarecimento. O drama heroico tradicional é fruto de uma mitificação de grandes homens e mulheres do passado, ao passo que a proposta inicial do Iluminismo é dissolver o tipo de mentalidade que engendra mitos; isso vale para a espécie de história monumental da Antiguidade e do barroco. Mesmo na obra de Johann Elias Schlegel —figura conhecida por seus dramas heroicos, sucessor do neoclassicismo gottschediano— o rei escandinavo Canut é retratado antes um herói de virtude e honra do que um herói de armas. A partir deles, a dramaturgia alemã passa a tematizar uma nova sorte de conflitos, em um universo ficcional desencantado, em que a mão da Fortuna pesa menos sobre a vida dos homens. O julgamento das personagens, antes, recai sobre o controle que elas possuem sobre suas próprias ações. A dimensão da deliberação se torna foco da atenção do espírito filosófico da época, e deixa marcas no novo registro historiográfico dos iluministas, a exemplo da citada *L'Age de Louis XIV*. Koselleck (2006, p. 56) comenta essa tendência em vistas de sua continuidade à uma modalidade mais antiga de escrita da história.

[Ela] integra a conjuntura da *historia magistra* o fato de que o historiador não apenas instrua, mas também [...] [seja] obrigado a julgar. A história iluminista entregou-se a essa tarefa com demasiada ênfase, tornando-se, segundo Enciclopédia, um *tribunal intègre et terrible*.

Mas ainda há o pressuposto de que uma ordem racional e justa rege a história humana nos bastidores da vida social.⁷¹ Para Gottsched, a tarefa de um drama histórico não é prover exemplos diretamente imitáveis, mas estudar as motivações dos homens do passado a fim de que aperfeiçoemos as nossas. Há diversas limitações na visão de mundo em questão, é evidente — ela depende de uma série de pressupostos filosóficos que vêm sendo questionados nos últimos três séculos. O *Sturm und Drang* fez sua parte em reverter a

⁷¹ Meinecke (1943, p. 22) identifica na filosofia iluminista certo influxo contraditório de pressupostos metafísicos herdados da visão de mundo da Antiguidade, a do *jusnaturalismo* e da *historia magistra vitae*. Pensadores iluministas, ao mesmo tempo que se livraram da ordem metafísica fundada na esfera do divino, relegitimaram-na, como que a trazendo pelas portas dos fundos, agora sob uma nova autoridade — não mais de Deus, mas da Razão. Repetiram-se assim quase todas as consequências da filosofia da história anterior. O juízo de Meinecke é exagerado — ele comete o mesmo erro de Hegel de tentar dar conta de explicar o Iluminismo como uma tendência una — embora seja razoável para explicar os problemas do drama gottschediano. Gottsched volta ao argumento da autoridade (agora da razão, não mais da tradição), ao mesmo tempo que não consegue levar todos seus espectadores às conclusões que ele tomava por evidentes para qualquer indivíduo racional. Daí sua opção pela forma clássica do drama alemão de 1730-1750, supostamente mais clara e mensurada para emitir juízos de retidão moral, livres de interrupções de um sentimentalismo nocivo ao exercício saudável da razão (cf. GREINER, 2012, p. 289). Contraditoriamente, a máxima moral de *Sterbender Cato* é tão abstrata que foge ao controle do dramaturgo; ele precisou de um longo prefácio para fazer-se compreender.

imagem de mundo do neoclassicismo da década de 1730, propondo um universo caótico, sem causas ou justiça possíveis.

Além disso, a apropriação deste episódio específico do passado não remete a uma realidade com que alemães da década de 1730 pudessem se identificar. Nesse quesito muitos teóricos resistiriam a aceitar *Sterbender Cato* dentro da categoria de ficção histórica; falta-lhe especificidade e foco em problemas do presente. Consideremos, portanto, que aquilo que Gottsched e os iluministas da primeira metade do século consideravam presente era um Absoluto racional. Por esse motivo, em sua ficção, "a história não é um fim, mas um meio; um instrumento de autoeducação e autodisciplinamento do espírito humano" (CASSIRER, 2007, p. 226).⁷² Gottsched se valeu de uma história de vida conhecida na época por todo indivíduo com educação formal, e isso justificou sua opção pelo recorte histórico da peça.

O aspecto mais criticado pelos sucessores de Gottsched foi a radicalidade de seu classicismo, não propriamente sua postura histórico-filosófica. Lessing, Goethe e Lenz expressaram em textos teóricos acusações sobre a pobreza de uma tradição dramatúrgica limitada por rigidez formal, sobretudo pelo fato de ser importada de teorias francesas do século XVII. Para a geração do século seguinte, inspirada por Montesquieu e Herder, entrava em questão a definição do caráter nacional da cultura literária. A poesia alemã voltaria a ser uma tradição difundida, com poder de influir na cultura geral (ou popular), somente no momento em que se livrasse do julgo da arte francesa e tratasse de assuntos interessantes para os alemães, de uma forma autenticamente alemã. É previsível que o ataque daqueles que buscavam uma renovação cultural tenha se dirigido contra a tirania que a figura de Gottsched passou a representar após alguns anos. Se o ataque de J. E. Schlegel foi tímido, para Lessing, ridicularizar Gottsched e tudo que ele representava se tornou uma profissão de fé.⁷³ Os *Stürmer-und-Dränger*, por sua vez, não viram caminho

⁷² "[...] die Geschichte ist nicht Zweck, sondern Mittel; ein Instrument der Selbsterziehung und Selbstbelehrung des menschlichen Geistes".

⁷³ Os ataques de Lessing a seu antigo mentor Gottsched são mais conhecidos que suas próprias peças, mas não custa deixar uma referência a este grande momento da obra de Lessing como polemista. Na décima sétima carta de *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (16 de fevereiro de 1759) lemos: "Ninguém negará", diz o editor da *Bibliothek [der schönen Wissenschaften und der freyen Künste]*, "que o teatro alemão deve agradecer ao Sr. Prof. Gottsched por boa parte de sua melhoria". Eu sou esse ninguém; eu o nego e digo que seria melhor se o Sr. Gottsched nunca houvesse se metido com o teatro. As melhorias por ele intencionadas se referem ou a pequenezas insignificantes ou acabam resultando na

mais adequado em seus textos programáticos senão o de continuar a fazer aquilo que Lessing fazia há duas décadas: rejeitar o neoclassicismo do velho reformador do teatro e louvar Shakespeare. E foram eles que escreveram e determinaram a história da dramaturgia alemã a partir da segunda metade do século XVIII: em função dessa recepção e da mudança de valores estéticos operadas por herdeiros de Lessing, pode-se afirmar que tudo que Gottsched escreveu se tornou datado.

Já que entra em questão na conclusão deste tópico discursar sobre a herança do neoclassicismo gottschediano para as gerações posteriores, atentemos para alguns fatos acerca das reformas literárias futuras. Em sua reforma, Lessing aspirava pela democratização do teatro, ao passo que Goethe e Schiller aspiravam por uma era da educação estética, em que a arte recuperasse o poder de influência que teve na Antiguidade e passasse a atuar efetivamente na vida comum. É equivocado nos precipitarmos e assumirmos que tudo o que Lessing e seus herdeiros fizeram foi reverter as fórmulas de Gottsched. Na realidade há uma proximidade muito grande entre os intentos reformistas de todos os dramaturgos do século XVIII, apesar de cada um ter tentando realizar a reforma teatral alemã de sua própria maneira. Veremos como na época do Classicismo de Weimar, Goethe terá que enfrentar uma contradição que nunca reconheceu ser sua: ele repetirá vários juízos sobre a arte proferidos pelo já antiquado Gottsched. Ele traduzirá, por exemplo, duas peças de Voltaire —Schiller traduzirá Racine— em formato fiel aos ditames do neoclassicismo francês. Na década de 1800, Goethe descreverá a teoria do neoclassicismo francês de Batteaux como somente “meio verdadeira” (cf. GOETHE-DKV, Bd. 11, p. 757). Durante os anos de *Sturm und Drang* ela era 100% falsa. Assim, algo de Gottsched fica na literatura posterior. A atenção dada ao teórico no presente capítulo servirá como uma sugestão de que devemos ao menos considerar se a ficção histórica do primeiro classicismo alemão não deixará marcas no Classicismo de Weimar, apesar da hostilidade que Goethe sempre mostrou contra seu antecedente (cf. BORCHMEYER, 1987, p. 648). A herança mais marcante reside, antecipo, na relativização do conceito de liberdade como força histórica absoluta, e além disso, no caráter revisionista de uma obra como *Sterbender Cato*.⁷⁴

realidade em recrudescimento” (LESSING-W, Bd. 5, p. 70). Cf. também Greiner, 2012 p. 294; Alt, 2007, p. 196.

⁷⁴ Para evitar ambiguidades: a noção de revisionismo com que trabalho nesta pesquisa se refere simplesmente a uma abordagem da história questionadora do que o senso comum ou a historiografia oficial atribui a determinado evento do passado.

Mas é certo que há, por outro lado, uma distância enorme entre *Sterbender Cato*, a produção teatral do *Sturm und Drang* e o Classicismo de Weimar. Proponho para o próximo tópico uma análise do ponto intermediário entre o neoclassicismo de 1730 e o *Sturm und Drang*: a ficção histórica de Lessing. Até *Minna von Barnhelm* (1767) não houve muita especificidade na escolha de cenários em dramas históricos pelos dramaturgos alemães. Como lemos na *Critische Dichtkunst* de 1729, a opção pelo gênero de ficção histórica servia um objetivo essencialmente didático; recorria-se à história com o fim de reforçar a verossimilhança de uma fábula moral previamente escolhida. Regia ainda uma imagem de mundo que, embora progressiva, cria na homogeneidade da razão, no mesmo conjunto de verdades morais para todos os povos, crenças e eras. Foi apenas em Lessing que a apropriação literária da história se desvinculou do paradigma histórico-filosófico do racionalismo, para tornar-se instrumento de interpretação e crítica do presente.

1.2. *Lessing contra Gottsched*

O primeiro dado que nos vem à mente ao evocarmos o nome de Lessing é sua atuação como detrator do neoclassicismo. Lessing não inovou em sua oposição a Gottsched, mas foi dos primeiros a fazer polêmica aberta a sua teoria dramática. Sua crítica, em resumo, partir de um reconhecimento da multiplicidade de formas artísticas valiosas na história europeia; não apenas o século XVII francês, mas cada época deixou contribuições para a arte, cada qual com suas especificidades e valor intrínseco. É Lessing quem reconhece o poder expressivo do então esquecido William Shakespeare, ressaltando sua ligação com a realidade do século XVI, antecipando assim um *revival* que dura até hoje. A concepção de arte em questão é ainda vigente: ela entende que toda arte já foi contemporânea, e portanto pode ser estudada como um fato constitutivo da tradição.

As obras teórico-literárias do autor são melhor apreciadas uma vez que entendamos seu talento como polemista. Na época, as discussões de matérias de arte ainda se balizavam pela autoridade dos interlocutores em um debate. No tocante ao teatro, ele, um bibliotecário obscuro, via-se na posição de disputar com Gottsched, um intelectual internacionalmente renomado e professor da Universidade de Leipzig. A veemência de seus ataques contra a ordem artística estabelecida à época é explicável a partir deste dado; Lessing precisou operar uma mudança geral acerca da ideia de arte em si, e para fazê-lo,

apelou para um conceito de razão diverso daquele aceito pelos racionalistas. Sendo também um adepto do pedagogismo iluminista, Lessing sustentou por toda a vida a crença no poder transfigurador da arte — sobretudo da arte dramática e da fábula (cf. BARTL, 2009, p. 78). Gottsched, a seu ver, prestava um enorme desserviço ao público alemão ao barrar o desenvolvimento da expressão natural da arte local, entretendo-se com a prescrição de regras e modas literárias estrangeiras (cf. LUKÁCS, 2011, p. 37). Em sua crítica, Lessing volta os argumentos de seu rival contra a própria doutrina neoclássica francesa. Em dois textos centrais da teoria literária do século XVIII, *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759-60) e *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1770), ele tratou de refutar uma a uma as imposições de seu antecessor.⁷⁵

Não cabia simplesmente inverter aquilo que Gottsched havia dito. No vazio deixado pela completa destruição do edifício teórico do neoclassicismo, foi necessário propor uma versão alternativa da história do desenvolvimento da literatura. Os modelos propostos como grandes momentos da poesia ocidental eram diversos de tudo o que se escrevia sobre literatura até então; entre a tragédia grega antiga e o neoclassicismo francês, o crítico apontou para os *skalden* nórdicos⁷⁶ e para William Shakespeare, encontrando em sua figura um caso exemplar de desenvolvimento multivariado da arte dramática. Contra o juízo daqueles que escreviam como se a poesia do neoclassicismo francês fosse a única existente,⁷⁷ ele optou por relegá-la à posição de mais uma tendência dentro de uma vasta história da expressão literária, qualificando-a como produto de um período de decadência cultural. Lessing tinha mais consciência do que Gottsched de que os próprios escritores franceses vinham se confrontando com um estado de crise da *tragédie classique*. De Saint-Évremond a Voltaire, diz, esses artistas “experimentaram certo mal-estar”, mesmo perante os melhores produtos da cultura de corte francesa; “sentiram uma abstratividade, um distanciamento da vida, uma falta de ‘natureza’ nessas obras” (LUKÁCS, 2011, p. 134). Shakespeare, em contrapartida, reproduzia a vida em si em suas peças — até a geração posterior, a fidelidade do dramaturgo à ‘vida’ e ‘natureza’ pesarão como paradigmas da estética teatral. “Clamo pela natureza, natureza! Nada é tão natural quanto os caracteres de Shakespeare”, dirá Goethe em 1771; “[Shakespeare] nos conduz pelo mundo inteiro, ainda que nós, mimados e inexperientes gritemos a cada estranho inseto que vem a nosso

⁷⁵ Todas as obras teóricas de Lessing serão citadas a partir da edição em oito volumes de *Werke* (LESSING, 1970), e referidas a partir da sigla LESSING-W.

⁷⁶ Cf. LESSING-W, Bd. 5, p. 17 (resenha de *Preußische Kriegslieder*, de Gleim).

⁷⁷ Cf. LESSING-W, Bd. 5, p. 18 (idem nota anterior).

encontro: Deus, ele quer nos devorar.”⁷⁸ Também em um nível técnico, o inglês dominou e inovou as principais modalidades de drama —escreveu comédias, tragédias e dramas históricos ainda relevantes para nós— e, em partes devido aos esforços iniciais de Lessing e Wieland, determinou os rumos do teatro alemão a partir de 1760.

É importante nos determos na argumentação a favor de Shakespeare por um instante. No drama shakespeariano haveria ainda maior fidelidade aos princípios dramáticos de composição dos gregos; a diferença entre Shakespeare e os tragediógrafos de Atenas é puramente histórica. Como parte da estratégia de deslegitimação da autoridade de Gottsched, Lessing sugere que os neoclassicistas não entenderam devidamente nem Aristóteles, nem a tragédia ática. Ao focarem-se na deliberação de unidades do drama, aqueles terminam por reduzir ao mínimo os elementos cruciais a uma peça: personagens e conflitos. Nas tragédias neoclássicas, há personagens caricatas, inúteis do ponto de vista dramático — isso não ocorre nem na tragédia grega, nem em Shakespeare.⁷⁹ Igualmente, o fato de o conflito dramático no neoclassicismo ter de ser único, reduz toda complicação retratada na peça a uma forma mecânica e calculada (cf. LUKÁCS, 2011, p. 123-4). Já em Shakespeare, o verdadeiro caráter dramático depende da solução do problema da “totalidade dos movimentos” (ibid. p. 124), e não de simples características formais como obediência às unidades de tempo e espaço.

Mais tarde Lenz ridicularizaria a ideia das três unidades dramáticas da doutrina neoclássica (tempo, espaço e ação) nos seguintes termos:

O que significam as três unidades? Posso apontar-lhes cem unidades que, todas, serão sempre uma. Unidade de nação, de língua, de religião, unidade de costumes – e o que isso acarreta? Sempre a mesma coisa, sempre e eternamente

⁷⁸ “Ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schakespears Menschen [...] [Shakespeare] führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrne Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen” (citado a partir de GOETHE-BA, Bd. 17, p. 188-9). O apelo pela naturalidade perdida na vida civilizada foi princípio central da estética da segunda fase da literatura iluminista, a chamada *Zärtlichkeit* (cf. BARTL, 2009, p. 69 et seq). Lessing já veiculara preceitos dessa natureza no início da década de 1750 na resenha *Le Theatre de Monsieur de Marivaux*: “Elogiamos [em Marivaux], acima de tudo, o conhecimento do coração humano e a arte dos retratos críticos; [...] suas descrições nos seduzem por serem todas tão *naturais*.” (meu grifo; LESSING-W, Bd. 3, p. 205).

⁷⁹ Na análise de *Sterbender Cato*, tive chance de tratar de três personagens (Catão, César e Portia), embora na lista de *dramatis personae* que dá início à peça constem dez figuras. Uma análise desta peça não dá abertura para um tratamento das figuras restantes já que não há nada a dizer sobre elas; tratam-se de meros móveis da ação dramática. Compare tal drama com *King Lear*, sobre cujas personagens existem monografias inteiras. Certamente o chamado drama de caracteres se tornou a grande tendência dos palcos alemães nos decênios posteriores em função da nova apreciação da arte shakespeariana. Contra o uso de tipos no drama, cf. LESSING-W, Bd. 4, p. 628 (*Hamburgische Dramaturgie*, 86. Stück).

a mesma coisa. É preciso que o poeta e o público sintam a unidade, não que a classifiquem. Deus é Uno em todas as suas obras, e o poeta também deve sê-lo, por grande ou pequeno que seja seu raio de ação (in LENZ & GOETHE, 2006, p. 39-40).

A reformulação do conceito de unidade expressa por Lenz corresponde diretamente ao que Lessing louvara na obra de Shakespeare. Atentemos, porém, para o fato de que Shakespeare é evocado como um caso exemplar, mas não propriamente a ser imitado. Lessing era suficientemente perspicaz para trocar a subserviência a um modelo por outra. Ao evocar o dramaturgo inglês, ele chamava atenção para outras possibilidades do gênio dramático — de outra época que não a da era de Luís XIV, de outro país que não a França. Em suma: a alteração de paradigmas estéticos, da tradição francesa para a tradição britânico-germânica, é acompanhada por uma lição mais profunda acerca da relação do artista com seus antecedentes. A questão não é fazer o que os grandes dramaturgos antigos fizeram, mas como eles fizeram.

A reconsideração do sentido mais profundo da unidade dramática influi no uso peculiar de material histórico na ficção lessingiana e do *Sturm und Drang*. No **tópico 1.1**, ressaltai o papel peculiar de matérias históricas nos dramas do neoclassicismo. Para Gottsched, a presença da história no drama tinha a dupla função de **1)** garantir a verossimilhança das personagens (supostamente conhecidas pelos espectadores) e, uma vez que as figuras deveriam ser buscadas no passado histórico distante, **2)** provocar distanciamento, de forma que a plateia pudesse absorver o ensinamento moral da peça de forma neutra e racional.

Tais princípios foram contestados por Lessing. Lukács (2011, p. 201) pontua em sua obra de maturidade quão complexa foi a relação entre sua teoria e prática teatral, sobretudo no que toca à presença de material histórico na ficção. “O grande mérito de Lessing,” diz, “sua posição particular na história da estética do Iluminismo reside no fato de que, em seus escritos, o nexó dialético entre história e tragédia é tomado pela primeira vez como um problema.” Nas tragédias burguesas, tal nexó é evidente. Nelas vemos retratada a resistência da família nuclear contra o poder estabelecido dos nobres de moral autocomplacente. Como nos romances de Richardson, a razão ilustrada está sempre do lado de pessoas simples que só se metem em seus próprios assuntos e aceitam viver seu idílio familiar tranquilamente. Podemos voltar à fórmula gottschediana: em uma era de Esclarecimento, todo ato de heroísmo oculta em si tirania ou obstinação. Também Lessing

reavaliou o conceito de heroísmo, tendo consciência de que os tempos e interesses da arte sobre a moral já eram outros. Em *Emilia Galotti* (1772), quando o conde de Appiani planeja tomar a bela filha de um mercador para si, como se fosse um cavaleiro galante, temos material suficiente para uma tragédia no universo ficcional em questão. É certo dizer que, a seu ver, o resultado do embate entre valores burgueses e aristocráticos invariavelmente culmina em tragédia: o mercador Odoardo Galotti prefere sacrificar sua filha Emilia a vê-la nas mãos de um sedutor tirano. O bom nome da família e uma consciência tranquila valem mais que o favoritismo de uma nobreza que Odoardo declaradamente odeia e considera obsoleta.

No drama burguês, o elemento trágico é identificado na dialética histórica —mais especificamente nos conflitos entre estamentos e no seio da família nuclear do século XVIII— e explorado a partir de um cenário reconhecido por seus espectadores como atual e verossímil. À parte do compromisso com problemáticas do presente, a prioridade por materiais históricos em sua teoria dramática parece ser mais apagada do que foi na de Gottsched. A afirmação de Lessing de que “a história deve ser apenas um repertório de nomes para o dramaturgo” é bastante conhecida, e repetidamente citada como indício da incompletude de sua bagagem filosófica. Essa é uma impressão equivocada, contudo. Lukács já apontou quão complexa é a discussão da ficção histórica na *Hamburgische Dramaturgie*, chamando atenção para o seguinte trecho de sua vigésima terceira seção:

Até que ponto o ficcionista pode distanciar-se da verdade histórica? Em tudo o que não diz respeito à personagem, tanto quanto ele quiser. Somente as personagens são sagradas para ele; fortalecê-las, mostrá-las em seu melhor ângulo é tudo o que ele pode fazer com elas; a mais ínfima alteração essencial suprimiria a causa por que têm esses nomes, e não outros. E nada é mais arrebatador que aquilo para que não podemos encontrar nenhuma causa (tradução de Rubens Enderle, in LUKÁCS, 2011, p. 201).⁸⁰

Aqui presenciamos, certamente, uma ênfase no drama de caracteres característico também da arte de Shakespeare. Lessing coloca a questão da história no drama de modo bastante diverso do de Gottsched. “Não admite mais que os dramaturgos encontram um ‘caminho’ que ligue fatos históricos isolados. Exige que se aproximem das figuras do passado como personagens que formam um todo indivisível” — novamente aqui a noção

⁸⁰ “Wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können” (LESSING-W, Bd. 4, p. 338-9). A afirmação de que a história é ‘repertório de nomes para o dramaturgo’ está presente na *Stück 24* da mesma obra.

reformulada de unidade dramática pesa na argumentação. Os actantes que compõem um evento histórico, por sua vez, deveriam ser aqueles capazes de “se tornar compreensíveis no tempo presente e em toda a extensão de seu destino” (LUKÁCS, 2011, p. 201-2). Nessa formulação de ficção histórica reside uma licença para o anacronismo. O ficcionalizador da história não deve subserviência a detalhes eventuais—“às coisas como elas ocorreram”, lemos no princípio aristotélico— mas antes aos nexos que ele identifica na história.⁸¹ Seu formato é o do drama, não da narrativa; ele ainda deve prezar pelos efeitos próprios do espetáculo teatral. Não percamos de vista que o conceito-chave da dramaturgia lessingiana é *estética do efeito*; o próprio uso da história em uma peça serve a um efeito ausente no registro historiográfico. Novamente na *Hamburgische Dramaturgie* (79. Stück), Lessing expressa inequivocamente:

Isso realmente ocorreu? Se sim, então terá sua razão de ser no nexo eterno e infinito de todas as coisas. A partir dos elos destacados de uma história, o poeta deve compor um todo que se completa plenamente, em que cada elemento esclarece plenamente o outro, em que todas as dificuldades são eliminadas, uma totalidade em que não surge nenhuma dificuldade que possa nos tornar insatisfeitos em um plano e nos obrigar a buscar satisfação fora dele [...]” (tradução de Rubens Enderle in LUKÁCS, 2011, p. 202. Trecho ligeiramente alterado).⁸²

A clareza exigida em um drama deste tipo muitas vezes não se encontra em nossos conhecimentos sobre o episódio histórico retratado. O esquema de Lessing é abertamente idealista; nele, ideias e projetos humanísticos formulados por poetas esclarecidos dão conta de apontar para o sentido mais profundo do processo social. Ao que complementa Hinck (1995, p. 19-20): “Lessing, em sua proposição da 63ª carta [de *Briefe, die neueste Literatur betreffend*] já antecipara: ‘O poeta é senhor sobre a história’”.⁸³

Não obstante, a superioridade do poeta sobre a história não impediu que um dos formatos dramáticos utilizados por Lessing, a tragédia burguesa, tivesse vida curta.

⁸¹ Ver também *Hamburgische Dramaturgie*, 19. Stück (LESSING-W, Bd. 4, p. 317). Sobre noção de ‘anacronismo necessário’ remontante à concepção de ficção histórica lessingiana, ver Lukács, 2011, p. 204; Hinck, 1995, p. 61-73; Spang, 1998, p. 113 et seq; Prieto, 2004.

⁸² “Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. [...] Aus den wenigen Gliedern, [die der Dichter aus der Geschichte herausnimmt], sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen [...]” (LESSING-W, Bd. 4, p. 598).

⁸³ “Schon pointiert vorweggenommen hatte Lessing seine Lehrsätze im 63. Literaturbrief: »Der Dichter ist Herr über die Geschichte«”.

Rochow (1999) entende esse subgênero dramático, ao menos na Alemanha, como algo que durou uma geração, entre Lessing e Iffland. Durante o período do Iluminismo, a crítica à imoralidade e inutilidade da nobreza tornou-se um lugar-comum. Após 1848, retratar o burguês como vítima e perpetuador de pureza moral tornou-se algo tendencioso e no mínimo um gesto de mal gosto.⁸⁴ Dessa forma, por retirar o elemento trágico do contexto histórico de sua criação, o drama burguês compartilhou o destino de obras de ficção histórica em geral; todas tendem a tornar-se obsoletas conforme os valores pelos quais um dramaturgo luta perdem sua atualidade. Revivê-las torna-se uma tarefa a ser mediada por erudição e contextualização prévia; algo pouco prático para o espaço do teatro e mais coerente para monografias.

A parcela histórica do drama burguês está diluída nas relações de estamento. Não há nele uma data histórica singular que possamos apontar. Em *Minna von Barnhelm* o que ocorre é diverso; Lessing remete diretamente a período póstumo à Terceira Guerra da Silésia (Guerra dos Sete Anos) entre saxões e prussianos. A peça, que Goethe identificou como divisora de águas na história da dramaturgia alemã, parece melhor explicar seus próprios usos da história em drama e, por isso, nos ocupará no tópico seguinte.

1.2.1. *Análise de Minna von Barnhelm (1767)*⁸⁵

Conheces o dito de Novalis: 'Depois de guerras perdidas deve-se escrever comédias'? ⁸⁶

– Carl BURCKHARDT. *Erinnerungen an Hoffmannsthal*

Na comédia *Minna von Barnhelm*, o nexó dialético entre tragédia e processo histórico é mais sutil, a começar pelo gênero eleito pelo dramaturgo para sua obra. *Minna* é um caso singular na dramaturgia de seu século por ser uma comédia (a única de Lessing que se tornou célebre) protagonizada por uma figura trágica; Bartl (2009, p. 76, 79) a aclama como a primeira tragicomédia alemã. A principal diferença desta para as tragédias

⁸⁴ “O ideal burguês de um mundo por si mesmo estável, assentado na virtude e na razão, tornou-se cada vez mais uma ideologia conforme a burguesia se dividiu em alta e pequena burguesia”. Cf. Rochow, 1999, p. 204 et seq, 213; aqui 204. Cf. também Koselleck, 2006, p. 66.

⁸⁵ Para a análise de *Minna von Barnhelm* utilizei a edição anotada organizada por Marie Luise Wandruska (LESSING, 2005). Doravante citarei passagens do texto indicando somente o ato (numeral romano), cena (numeral arábico) e página equivalente ao trecho.

⁸⁶ “Kennen Sie das Wort von Novalis: 'Nach verlorenen Kriegen muß man Lustspiele schreiben'?”

burguesas é que suas duas personagens principais, Tellheim e Minna von Barnhelm, são nobres.

Em aspectos formais também a peça parece seguir o modelo gottschediano. Toda a ação se passa em algumas poucas horas em uma hospedaria em que o major dispensado do exército prussiano, Tellheim, se encontra com seu único criado remanescente, Just. O local eleito para a peça é destoante das tragédias burguesas: Tellheim não se encontra na casa da família, mas em uma hospedaria, dimensão intermediária entre o conforto do lar e o desabrigo. A escolha do espaço dramático em si antecipa muito da situação vivida pelo protagonista. Após ser dispensado da brigada de Frederico II e equivocadamente acusado de corrupção, Tellheim encontra-se destituído de sua honra e de um lugar aonde possa ir. O espectador toma consciência de que suas reservas financeiras estão chegando ao fim no ato I, 1, quando o estalajadeiro local o transfere para um quarto inferior, dando assim lugar a uma cliente (pagante) recém-chegada. Esta cliente é Minna von Barnhelm: uma nobre que, em busca do noivo, abandonou a família e viaja por conta própria, tendo como única companhia a criada Franziska. O noivo, como é de se esperar em uma comédia de tipos, é o próprio major Tellheim, que Minna não imagina ser justamente o homem que teve de ser deslocado de seus aposentos para lhe ceder lugar.

O formato de comédia em questão, sobretudo no que toca à forma como as colisões se constroem e coincidências se acumulam, é típico da tradição francesa em que se encontram Molière a Marivaux. Observemos a cena I, 1, em que Just, o fiel criado de Tellheim, toma suas dores e tira satisfação com o estalajadeiro, lembrando-o que o patrão já foi major do mais poderoso exército europeu. O estalajadeiro, mais interessado no pagamento do que na celebridade do cliente, amansa os ânimos de Just com álcool, para no final estarem todos amigos novamente. As duas personagens em questão são caricaturas igualmente tradicionais no rol de personagens de Molière e da comédia de tipos saxã (*sächsische Typenkomödie*; cf. HEIN, 1970, p. 44-5; FICK, 2010, p. 290) — pensemos no burguês avarento e interesseiro, no criado fiel e bebedor —, embora Lessing não se satisfaça em utilizar-se de tipos comuns para apontar-lhes os vícios, e daí derivar uma lição de moral. Pelo contrário, em sua comédia há uma profundidade de caracteres inexistente na tradição anterior. De certo, por um lado, Tellheim se esforça para ser um militar típico como seu amigo e antigo superior no exército, Paul Werner, que sonha alto com a atuação em uma campanha militar quixotesca na Pérsia e se gaba da vida promíscua dos militares acampados em cidades (cf. III, 5, p. 59). Mas, por outro, Tellheim não pode

encenar o tipo que lhe corresponde. Ele não é mais um militar, de forma que a própria situação de sua dispensa gera uma crise de identidade e torna ridículas todas as suas tentativas de cumprir o papel do oficial orgulhoso e estoico. Notemos o discurso em V, 9 (p. 107):

Fiz-me soldado por partidarismo, nem eu mesmo sei bem por quais princípios políticos, e também por capricho, pela ilusão de que é bom para todo homem honrado se exercitar durante algum tempo nessa classe (i.e. a classe militar), afim de se familiarizar com tudo aquilo que se toma por perigoso, aprendendo a ser frio e decidido.⁸⁷

Apenas no ato final Tellheim se convence das ilusões que mantém em relação a sua própria persona. O estoicismo do militar prussiano é exposto como atitude ideológica absurda para um homem que já perdeu tudo. Mais importantemente, o fato de não ser o mesmo homem de antes interfere em seus planos de casamento com Minna. O encontro entre Tellheim e Minna, como aponteí acima, está ensaiado já na segunda cena do ato um: após uma série de rodeios, os dois noivos finalmente se reúnem em II, 8 (p. 43). Minna nota que Tellheim é um homem mudado; o antes confiante e célebre major se encontra agora endividado e desonrado; “Eu sou Tellheim, o exonerado de honra ferida; o aleijado, o mendicante” (II, 9, p. 47).⁸⁸ Ele certamente exagera os males que o acometem; Minna ridiculariza o fato de um homem garboso e trajado de uniforme se considerar um mendigo aleijado (cf. IV, 6, p. 86). Até este momento da peça, Lessing parece seguir as convenções da comédia de tipos saxã: uma vez apresentado o personagem iludido, espera-se que Minna mostre quão ridículo Tellheim estaria sendo, desvie-o de seus arroubos sentimentais e o guie de volta para a senda da razão. Porém, conforme conhecemos melhor a problemática vivida pelo ex-major (ato IV) e a dimensão trágica de sua história de vida se torna mais clara, constatamos que Tellheim é tudo menos um tipo convencional da comédia.

As exigências que pesavam sobre um oficial sob regime de Frederico II se tornaram *slogan* da identidade prussiana. O rei inovou em suas políticas militares ao impor a seus subordinados um rígido código de conduta incomum a outros exércitos (cf. WANDRUSZKA, 2005, p. 137). Em um decreto de 1763, Frederico decretou normas

⁸⁷ “Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politische Grundsätze, und aus der Grille, dass es fuer jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen, um sich mit allem, was Gefahr heißt, vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen”.

⁸⁸ “Ich bin Tellheim”, diz, “der verabschiedete, der an seiner Ehre gekränkte, der Kriepel, der Bettler [...]”.

detalhadas acerca do comportamento a ser exigido de seus oficiais — nelas, falou-se da má reputação comumente atribuída aos soldados, alertou-se contra o jogo e a contração de dívidas (cit. HEIN, 1970, p. 93). Certa disciplina foi imposta a fim de servir à manutenção de um fervoroso senso de unidade a ser compartilhado pelos membros do exército prussiano. A dinastia dos Hohenzollern dominou três grandes territórios: a Prússia oriental, Brandenburgo e a região do Reno. Não havendo fronteiras naturais que definissem o reino, o Estado apelou para a criação programática de uma unidade essencialmente militar para manter seu poder.⁸⁹ As três campanhas principais que constituíram a Guerra dos Sete Anos serviram a um plano de afirmação do poder prussiano perante os muitos principados que compunham o Sacro Império Germânico no século XVIII. Ademais, com exceção da região do Reno, a Prússia era composta por terrenos inférteis, de forma que se pode entender a política exterior expansionista de seus monarcas como consequência da deficiência geográfica do reino.

A política exterior de Frederico, sobretudo, teve altos custos. Quando a paz foi reestabelecida em 15 de fevereiro de 1763, o reino estava seriamente endividado. Frederico cunhou moedas de valor adulterado para pagar seus soldados e financiadores, ao mesmo tempo que pressionou as cidades conquistadas para pagarem altas somas. Uma vez que elas muitas vezes não conseguiam saldar as duras imposições do rei, criaram-se instituições que regulavam o pagamento de tributos em parcela.

O resultado das medidas administrativas de Frederico em tempos de guerra foi uma crise financeira de dimensões continentais (cf. WANDRUSZKA, 2005, p. 135; HEIN, 1970, p. 73-4). Para evitar um colapso econômico, o rei dispensou muitas milícias compostas por estrangeiros a serviço do reino —os chamados *Freibataillone*—, deixando inúmeros soldados à revelia em uma época de recessão.⁹⁰ Em II, 1 (p. 31) Minna conta

⁸⁹ A questão da identidade prussiana não se restringiu ao exército. Ele funcionou na Prússia, sem dúvidas, como instituição integrativa. Nele a aristocracia (*Junkers*) encontrou uma função renovada, algo que deixou de acontecer na França desde Luís XIV, em que o nobre se tornou cada vez mais inútil para o Estado. Camponeses foram integrados pelos próprios *Junkers* e aceitos a prestar diversos cargos nos exércitos (como o cargo preenchido por Just). O conceito do prussiano como um homem disciplinado e pontual se tornou marca de todos os setores sociais, em partes por força de uma propaganda ideológica perpetuada pelos Hohenzollern desde Guilherme I, pai de Frederico, o Grande. O manual de conduta prussiana *Über den Umgang mit Menschen* (1788) de von Knigge foi um livro extremamente influente em sua época e atesta o alastramento da ideologia militarista fritziana para a vida do homem comum. Curiosamente, até hoje *Knigge* é sinônimo de ‘manual de conduta reta’; as livrarias alemãs atuais estão repletas de *Knigges* para empresário, crianças, mulheres casadas, etc.

⁹⁰ O que inclui o próprio Tellheim, que é corôneo. Bruford (1968, p. 157, 173) estima que, por volta de 1740, acima de um quarto dos súditos de Frederico consistiam em imigrantes ou seus descendentes. A política expansionista da Prússia gerou problemas de integração da população das regiões anexadas com

como o regimento de Tellheim foi inteiro dispensado (“zerrissen” do exército, diz). Karl Lessing, irmão do dramaturgo, deixou um testemunho da situação dos oficiais da época em *Lessings Leben* (Bd 1, p. 238, citado em HEIN, 1970, p. 41):

Apenas escassos batalhões tiveram sorte o bastante para serem incorporados ao exército prussiano. Os restantes tiveram que deitar suas armas [...] e oficiais [já] podiam voltar para o lugar de onde vieram. O que não ouvíamos de histórias!⁹¹

O paralelo entre o perfil presente na citação acima e a figura de Tellheim é evidente. Na peça, ele é um homem ferido física e moralmente, traído por um líder que venera. As razões de sua crise são dignas, e particularmente apoiadas em duas consequências reais da Guerra dos Sete Anos. Tellheim foi encarado por seus espectadores como tudo, menos uma figura ridícula.

Apenas em IV, 6 (p. 88-9), ele esclarece à perplexada Minna a razão de sua exoneração e falência: a última tarefa oficial de Tellheim agravara a causa de sua crise, iniciada pela notícia da dispensa das tropas. Como um oficial no posto de major do exército prussiano, fora ordenado a recolher imposto de guerra (as chamadas *Kontributionen*) da Saxônia ocupada. Como mencionei, Frederico II instituiu pesadas taxas para os países ocupados em suas campanhas militares, sendo a Saxônia a mais prejudicada na ocasião da Terceira Guerra da Silésia. O rei exigiu que seus oficiais recolhessem as somas com severidade implacável. Estabeleceu-se um teto mínimo a ser resgatado (ainda assim altíssimo: 2000 pistolas equivaliam ao valor estimado de um quarto de milhão de euros; cf. FICK, 2010, p. 291), embora fosse recomendado aos oficiais que usassem força para resgatar quantias ainda maiores para os cofres reais. Em clara oposição à ordenança, Tellheim se contentou em pedir o menor valor estipulado pelo decreto, dando alguns dias para que a dívida fosse saldada. Ele auferiu uma letra de câmbio em que seu nome constava no encargo de credor, a receber o valor estipulado na data de reembolso indicada. A dívida de toda a Saxônia foi paga de seu próprio bolso, portanto. A complacência do major é louvada pela saxã Minna e há precedentes históricos

que o rei não conseguira lidar mesmo na década de 1760. Sobre os *Freibataillone*, ver Wandruszka (2005, p. 136) e Fick (2010, p. 291).

⁹¹ “Nur wenige Freybataillone hatten das Glück, der Preußischen Armee einverleibt zu werden; die übrigen alle mußten das Gewehr strecken [...] und die Officiere konnten hingehen, wo sie hergekommen waren. Was hörte man nicht für Geschichten!”.

para o seu comportamento; alguns oficiais se compadeceram dos vencidos e viram a manobra real de extorquir contribuições como antiética.⁹²

O pagamento da dívida foi resolvido com o tratado de paz de Hubertusburgo, assinado a 15 de fevereiro de 1763. Alguns detratores, porém, jogaram suspeitas contra o major, desconsiderando a soma que ele havia avançado, e acusaram-no de receber suborno do exército inimigo. Günter Saße (cit. FICK, 2010, p. 291-2) estudou o caso de Tellheim à luz da legislação da época, mostrando que, fosse Tellheim sentenciado, sua pena implicaria no mínimo em anos de prisão domiciliar. As consequências para sua noiva e família seria o ostracismo social e, sob certas circunstâncias, até mesmo confiscação de bens. Dessa forma, a resistência do major à proposta de casamento de Minna não se reduz a uma questão de honra, como Joeres (2003), Berthold (2000) e boa parte da crítica atual ainda afirmam, reduzindo a peça a uma comédia de tipos tradicional. Uma contextualização histórica da peça —isto é, sua leitura como ficção histórica—, permite contemplarmos um quadro muito mais complexo da problemática por trás dos desencontros entre os dois amantes.

Coincidentemente, a peça se passa no dia 22 de agosto de 1763 (como explicitado na cena II, 2, p. 32), data em que Frederico II deliberou a chamada *Immediate Wechselkommission* para reavaliar a situação das contas do reino (cf. FICK, 2010, p. 290; HEIN, 1970, p. 136). Nessa data, Tellheim recebe carta de punho do rei declarando que seu caso foi reconsiderado. Como que por um *deus ex machina*, o major é restabelecido a seu cargo e seu dinheiro ressarcido (V-9, p. 106).

O sentido dessa reviravolta vem sendo reavaliado pela crítica mais recente. Bartl (2009) resiste a aceitar a peça como uma comédia tradicional em que todas as problemáticas são reestabelecidas no ato final, levando em consideração que o problema de Tellheim não é um simples desentendimento amoroso ou uma crise financeira. Sua honra e senso de dever traído pelo Estado e por sua categoria ficam em aberto; “isso é mais do que eu esperava! [...] Será que ainda estou sonhando?”, diz ele ao ler a carta do rei (V-9, p. 106).⁹³ Descobrimos, na carta, que a causa de Tellheim só chega aos ouvidos do rei quase por acaso, em função da interferência de seu irmão, o príncipe Henrique da Prússia.⁹⁴ As melhores cenas para análise da espécie de trauma sofrido pelo ex-major,

⁹² Cf. II, 1, p. 29. Ver comentário de Graham, 1973, p. 167.

⁹³ “[...] das ist mehr, als ich erwartet! [...] Ich träume doch nicht?”.

⁹⁴ Peter Szondi (2004, p. 110) analisou o problema do *deus ex machina* da peça em contraposição aos *coups de théâtre* (lances teatrais) do teatro francês. Diderot definiu essa manobra dramatúrgica como

como proposto por Lessing, são aquelas em que Minna aplica seu “programa terapêutico” (BARTL, 2009, p. 82; WANDRUSZKA, 2005, p. 129 usa um vocabulário semelhante e fala da “reabilitação de Tellheim”). O patriota e cidadão dentro de Tellheim está adoecido, e por esse motivo Minna precisa de muito mais que argumentos racionais para restaurar a constituição do noivo; ela precisa restaurar sua crença em laços éticos com a humanidade.

Imagem 2. Pôster de recrutamento para o regimento de infantaria em Anhalt (1762-3). (Deutsches Historisches Museum, Berlim). Reproduzido em SCHULZE (1998, p. 82). "O pôster sugere que uma vida agradável aguarda aqueles que estiverem dispostos a alistar-se; [...] a propaganda promete instrução em francês, dança e esgrima, além de alfabetização, 'um belo pagamento em dinheiro' e inúmeros barris de vinho".

“um acidente imprevisto que se passa durante a ação [da peça], e que altera subitamente a situação das personagens” (citado por Szondi, 2004, p. 113), algo que cabe cada vez menos no universo moral do drama burguês. “É na corte que os *coups de théâtre* encontram o seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte” (idem). A reviravolta em uma peça de Lessing será sempre um elemento estratégico, já que não resolve de todo os problemas das personagens e, assim, revela uma dimensão mais profunda deles.

“É nas consequências daquele feito grandioso que encontramos as raízes de seu problema”, escreve Ilse Graham em seu estudo seminal sobre a obra. “Tellheim não acredita mais em qualquer ligação significativa entre virtude e recompensa. Aquilo que ele recebeu em troca ao dar o melhor de si destruiu sua fé na Providência” (1973, p. 171-2).⁹⁵ Graham estudou a divisão de cenas na peça, mostrando como Lessing explora distintos casos em que Tellheim evidencia sua cisão deliberada com a humanidade. Uma vez traído por aquele que considera seu maior bem-feitor, o rei, o ex-major se nega a aceitar qualquer favor, de quem quer que seja. Em I, 6 ele nega o dinheiro da viúva de seu falecido companheiro de brigada Marloff; em I, 8 é a vez de seu fiel criado Just ser dispensado, embora insista em trabalhar de graça para o amo; em II, 9 Minna é aquela que oferece ao noivo favores financeiros. A importante figura de Paul Werner é a última a ser repelida pelo major, mas que o confronta de forma que os outros não tiveram coragem de fazer (cf. III-7, p. 61-6). Em meio à longa discussão, Werner apela:

Não quereis ser meu devedor? Mas e se já fosseis, senhor major? Ou achais que um homem que aparou um projétil destinado a explodir vossa cabeça, ou que, em outra ocasião, desviou um braço prestes a disparar uma bala em vosso peito, não vos torna seu devedor? De que modo poderíeis dever mais a alguém do que por isso? Ou o meu pescoço é algo de menor consequência do que a minha carteira? (III-7, p. 63-4)⁹⁶

Werner está simplesmente lembrando o major da reciprocidade de dar e receber em qualquer amizade digna do nome (parafraseando GRAHAM, 1973, p. 170). Minna, como porta-voz do Iluminismo tardio, complementa o papel empático do amigo Werner e trabalha pela reabilitação do noivo à comunidade dos homens por meio de sensibilidade, ajuda financeira e, principalmente, da defesa de uma ética de reciprocidade estranha à sua ideologia de militar. Tellheim tem em mente os riscos que pode oferecer ao bem-estar da noiva quando eles se casassem. Minna, porém, não se importa com as possíveis consequências da união. Para ela, o casamento representa um estado de comunhão transcendente àquela configuração de sociedade, ao passo que Tellheim o encara em termos das convenções patriarcais: sua versão de casamento é a de uma instituição em

⁹⁵ “It is in the consequences of that deed of magnanimity that we find the roots of his trouble [...] Tellheim no longer believes in any meaningful connection between virtue and reward. The return he received when he gave of his best has shattered his faith in Providence.”

⁹⁶ “Sie wollen mein Schuldner nicht sein? Wenn Sie es denn aber schon wären, Herr Major? Oder sind Sie dem Manne nichts schuldig, der einmal den Hieb auffieng, der Ihnen den Kopf spalten sollte, und ein andermal den Arm vom Rumpfe hieb, der eben losdrücken und Ihnen die Kugel durch die Brust jagen wollte? – Was können Sie diesem Manne mehr schuldig werden? Oder hat es mit meinem Halse weniger zu sagen, als mit meinem Beutel?”.

que o homem assume papel de provedor e deve zelar pela segurança da esposa (cf. SABES *apud* WANDRUSZKA, 2005, p. 155). Tellheim está preso demais a laços institucionais para entender a ética da noiva; seu paradoxo é assumir que seres humanos só podem estar ligados por instituições formais, ao mesmo tempo que sua atual crise existencial começou com a traição do Estado e do exército, de um mundo que não reconheceu sua boa vontade, devolvendo-lhe uma bofetada por seu ato de bondade. Lessing polariza as esferas de ação pública e privada como Gottsched fez antes dele e, uma década mais tarde, Kant transformará em duas categorias essenciais da filosofia política moderna. O papel de Minna é educar Tellheim para a dimensão pessoal, para a prática da real reciprocidade, do interesse deliberado e desinteressado no bem-estar do outro.

O método de Lessing (e da literatura do Sentimentalismo de uma forma geral) se opõe à deliberação de máximas comum a Gottsched — em seu lugar há uma dinâmica de investigação da verdade e dos erros dos homens, que deve ser acompanhada pelos espectadores. “O espectador participa da terapia de Tellheim através da compaixão” que sente por ele, afirma Bartl em seu estudo sobre a comédia alemã (2009, p. 82, ver também p. 77). “Ele não mais caçoa distanciadamente do erro de Tellheim, mas complementa o jogo pedagógico da comédia com seu riso libertador”.⁹⁷ Sem dúvida a literatura de Lessing tem vieses moralizantes, mas os tem em sentido bastante diverso da ficção de Gottsched. Lessing pertenceu à geração que duvidou do racionalismo acadêmico, assim como de instituições antigas que, como a própria sociedade gentílica, sobreviviam até então apenas por força da tradição. Ele igualmente conheceu Voltaire e entusiasmou-se pela ideia de república das letras, mas ideou-a como uma comunidade extrainstitucional, antielitista, fundada no seio da sociedade burguesa. O objetivo de sua empreitada teatral foi prover a todo homem e mulher alemão modelos de tolerância e superação. Como os cenários da tragédia burguesa sugerem, o mundo político-social do século XVIII foi dominado por uma elite moralmente decadente, ultrapassada pela burguesia inclinada à manutenção da vida em comunidade. Personagens como Odoardo e Emilia Galotti, Nathan, Minna e Franziska constituem uma vanguarda progressiva ideada na segunda fase do Iluminismo. “O objetivo dos cidadãos [comuns]”, pontua Koselleck sobre a época (2006, p. 16) “[foi] aperfeiçoar-se moralmente até o ponto de saber efetivamente, e cada

⁹⁷ “Der Zuschauer nimmt über sein Mitleid für Tellheim an dieser Sprachtherapie teil. Er verlacht nicht mehr distanziert Tellheims Fehler, sondern ergibt sich mit befreidendem Lachen in das pädagogische Spiel der Komödie.”

um por si, o que é bom e o que é mau.” Franziska e Minna discutem essa questão abertamente em II, 1; Minna aceita que todos os homens possuem alguma forma de defeito, mas que o sentido de uma comunidade pensante é o autoaperfeiçoamento conjunto. Para essa comunidade hipotética, “cada um torna-se um juiz que, em virtude do esclarecimento alcançado, se considera autorizado a processar todas as determinações heterônomas que contradizem sua autonomia moral” (idem).

1.2.2. *Os limites de Lessing: o paradoxo da filosofia da história progressista*

Lessing inspirou filósofos e escritores dos anos seguintes, de Herder a Goethe, por mais de uma razão. Herder, por exemplo, se identificou com o antidogmatismo de suas proposições, com a empatia que o dramaturgo mostra em sua investigação da alma humana. Lemos em uma carta datada a 20/09/1770 à sua então noiva, Caroline Flachsland: "Eu leio Minna como uma pequena história dialogada em que estudo minúcias da alma, ações, caráter, discurso e ditos humanos" (citada em HEIN, 1970, p. 68).⁹⁸ Karl Lessing, distintamente, ressalta o combate do irmão à intolerância, e consequente inovação das temáticas que operou no teatro alemão, comentando os problemas que *Minna von Barnhelm* gerou junto às autoridades:

Não se via a verdadeira vida alemã [ser retratada] tão frequentemente no teatro alemão! [...] podia-se dramatizar e refletir sobre Deus, mas não sobre o governo e a polícia.⁹⁹ (Karl LESSING *apud* HEIN, 1970, p. 42; sobre censuras à peça, ver FICK, 2010, p. 289).

A razão mais evidente de uma comédia como essa chamar atenção da censura é que ela evocou o estado de crise e arbitrariedades do poder de um rei que se julgava incorruptível e, é claro, esperava que seus súditos concordassem com isso. O final feliz ocorre por força de uma medida inesperada, e que, por sua vez, toca na ferida do regime absolutista supostamente igualitário e ilustrado. Frederico II é, na peça, uma figura tão distante de um súdito como Tellheim que reside em uma dimensão praticamente mítica, deliberando soluções que o major recebe como passes de mágica, tamanha é a divisão entre estamentos

⁹⁸ "Ich lese Minna als eine kleine dialogirte Geschichte, wo ich insonderheit die Andeutung Menschlicher Seelen, Handlungen, Charaktere, Reden, Worte studire [...]"

⁹⁹ "[man sah] auf dem Deutschen Theater das wirkliche Deutsche Leben nicht oft! [...] man könne zwar über Gott raisonniren und dramatisiren, aber nicht über Regierung und Polizey".

e a deficiência da administração real em assuntos de justiça. Se os oficiais prussianos, de acordo com a ideologia oficial do reino, eram ensinados a confiar em seu rei como acreditavam na Providência benevolente, a peça de Lessing propõe um retrato diverso do estado de coisas. Ora, é a administração de Frederico II, antes de tudo, que cria o problema com o qual Tellheim se confronta do ato I ao IV. E, como Grillparzer explorou magistralmente em seu diálogo satírico *Friederich der Große und Lessing: ein Gespräch im Elysium* (Frederico, o Grande e Lessing: uma conversa no elísio, 1841), a medida milagrosa do rei não corresponde à regra geral do que ocorreu na história da Prússia. O contexto do diálogo é o seguinte: Frederico e Lessing estão ambos mortos e entediados no elísio pagão. Frederico reconhece o poeta quem subestimou a vida inteira, e chama-o para entreter-lhe. Lessing permanece frio e irreverente em seus comentários. No trecho destacado abaixo, o neoclassicista Frederico toca no assunto de um de seus livros: a inferioridade da literatura alemã da segunda metade do século.

FREDERICO. [...] Naquela época vocês alemães eram uns camaradas realmente entediantes. O criptogramático Klopstock... Gellert era ainda o melhorzinho. Você mesmo, Lessing, foi um escritor acima da média, mas não exatamente grandioso.

LESSING. Disso eu sei, majestade.

FR. Eu digo isso admitindo ter sido um poeta inferior. [Mas] você não fez nada e não provou nada, algo que ocorreu pois a vocês alemães falta esforço [...] você dispersou demais suas forças em assuntos insignificantes, ainda que ninguém tenha se igualado na forma com que você os manuseou. [...] Para um intelectual, você foi um bom poeta, mas para um poeta, foi intelectual demais [...] O essencial de *Minna von Barnhelm* reside nas tramas paralelas; a trama principal acaba não significando muito.

LE. Mas a trama principal não saiu de mim.

FR. De quem então?

LE. De você.

FR. Ah sim, por que Tellheim não conseguiu seu dinheiro [de volta]? No passado isso foi necessário, foi necessário! Mas deixemos os vivos com os seus problemas! – A literatura alemã, de qualquer forma, era ruim na minha época. (GRILLPARZER in SIEDENSCHNUR-SANDER, 2012, p. 177)¹⁰⁰

¹⁰⁰ „FRIEDRICH. Ihr Deutschen wart aber auch langweilige Kerls damals. Der kryptogamische Klopstock. Gellert war noch der Beste. Du selbst, Lessing, bist ein ausgezeichneter, aber kein großer Schriftsteller./LESSING. Ich weiß es, Sire./FRIEDRICH. Ich sage das, wie ich gestehe, ein schlechter Dichter gewesen zu sein. Du hast nichts geschaffen und nichts erwiesen. Das kommt, weil es euch Deutschen an Fleiß fehlt. [...] du hast deine Kräfte zu sehr zerstreut, deine Gegenstände sind unbedeutend, aber in der Art wie du sie behandelt, kommt dir niemand gleich. [...] Für einen Gelehrten warst du ein guter Dichter, aber für einen Dichter viel zu sehr Gelehrter. [...] Das Verdienst der Minna von Barnhelm liegt in den Nebensachen, die Hauptsache will nicht viel bedeuten./LESSING. Die Hauptsache ist auch nicht von mir./FRIEDRICH. Von wem sonst?/LESSING. Von Dir./FRIEDRICH. Ja so, weil der Tellheim kein Geld kriegen konnte? War notwendig damals, war notwendig! – Aber lassen wir die Anwesenden! – Also die deutsche Literatur war schlecht zu meiner Zeit.“

E então Frederico muda de assunto. Mas atentemos para seu argumento. O rei apela justamente para um argumento clássico dos teóricos do absolutismo despótico desde a Renascença: o da razão de Estado. Há medidas políticas necessárias, que cabem somente a um monarca entender. Uma vez que Frederico está morto, não importa mais o que acontece com os vivos. Grillparzer acentua um aspecto crucial presente na peça de 1767: para Lessing, era essa a única questão na história que importava, não fosse ela se tornar um mero repertório de nomes. A afirmação de que a história é (potencialmente) um mero repertório de nomes para o drama, comentada anteriormente via Lukács, é essencialmente paradoxal quando pensamos na prática teatral de Lessing em uma peça como *Minna*. A história é tudo menos isso; Frederico II e Paul Werner são as únicas figuras de toda a peça que possuem equivalentes históricos diretos. Lessing, porém, deixa de lado equivalências pontuais entre drama e história para se focar nas problemáticas mais amplas da época: a questão do despotismo, das ideologias que sustentaram uma guerra, dos sacrifícios humanos dela decorrentes, dos conflitos potenciais entre estamentos que, antes de tudo, ainda não estavam resolvidos. Nessa reformulação da ficção histórica, o estudo investigativo do passado serve exclusivamente ao presente e ao futuro. A concepção simbólica de historicidade (nos termos de CASSIRER, 1994, p. 284) que já encontramos em Lessing será crucial para a filosofia da história do *Sturm und Drang* ao Classicismo de Weimar. Nas palavras do filósofo:

Quando falamos de fatos [históricos], não nos referimos aos nossos dados sensoriais imediatos. Estamos pensando em fatos empíricos, ou seja, objetivos. Esta objetividade não é dada; implica sempre um ato e um complicado processo de julgamento. [...] Devemos estudar os modos de conhecimento pelos quais tais fatos são acessíveis.

A insistência do dramaturgo em não reduzir a presença de dados históricos na ficção a um repertório de nomes responde a um princípio de que a história jamais é evidente para quem a investiga. Estudar fatos e processos históricos não corresponde a uma análise de dados empíricos, como criam os racionalistas. A definição aristotélica da verdade histórica como *adaequatio res et intellectus* não é uma solução metodológica satisfatória; ela antes evita a questão em vez de solucioná-la. (cf. op. cit., p. 283-5). “Se conhecermos todos os fatos em ordem cronológica” conclui Cassirer (1994, p. 299), “teremos um esquema geral e um esqueleto da história, mas não teremos a vida real, [que] é o tema geral e a meta última do conhecimento histórico”. O pensamento histórico a partir do Iluminismo tardio se entende não como reprodução do processo histórico efetivo, mas como produção de conhecimento sobre o passado, com base nas emergências do presente.

Marcelo Jasmin, prefaciador da edição brasileira do livro de Koselleck sobre a nova concepção de historicidade da época de Lessing, resume bem a virada epistêmica em questão:

a História (como um singular coletivo) tornou-se uma dimensão inescapável do próprio devir, obrigando toda ação social a assumir horizontes de expectativa futura que a inscrevam como um desdobramento consoante com o processo temporal. Não se trata tão-somente de uma alteração nos significados tradicionais, mas de uma verdadeira revolução nas maneiras de se conceber a vida em geral, de imaginar o que nela é possível ou não, assim como o que dela se deve esperar (in KOSELLECK, 2006, p. 11).

Ao passo que Gottsched transformou a história em objeto a ser julgado por uma moralidade supraterrânea, Lessing trabalhou com a investigação de suas zonas ocultas para criar um quadro realista da crise do presente. Dois séculos mais tarde, em *Les mots et les choses*, Michel Foucault qualificou a consciência histórica do fim do século XVIII como fundamentada em um ceticismo sistemático perante verdades até então aceitas. No prefácio à edição inglesa do livro (cf. FOUCAULT, 1991, p. xi) tal modalidade de história é descrita como uma análise do inconsciente das épocas, investigando, simultaneamente seus objetos e as influências que os afetaram, as implícitas filosofias que lhes foram subjacentes, as temáticas não-formuladas, os obstáculos não-revelados em seu presente histórico. O papel de Lessing como intérprete do presente exige que ele reconstrua um quadro coerente da realidade, e ressalte quais forças sociais operam por trás dos eventos, quais interesses se escondem por trás das decisões dos líderes.

Em que sentido, porém, Lessing construiu uma crítica à Prússia de Frederico e às tensões entre saxões e prussianos? Formulado de outra forma: é evidente que haja uma exploração da ideologia de Tellheim, de conflitos do casal de noivos que se digladiam com as próprias ideias de papéis sexuais, etc. Mas em que sentido tais dados aproximam *Minna von Barnhelm* a uma modalidade crítica de ficção histórica, como proposto anteriormente?

O caso de Tellheim é o caso do homem afiliado demais ao poder para questionar a lealdade ao rei ou ao exército. Daí deriva sua contradição: parte dele resiste contra a injustiça do sistema jurídico que lhe determinou o destino. Mas Tellheim não é como os revoltados de Schiller ou Kleist. Ele é, parafraseando Lukács (1968, p. 41-2), o protótipo do oficial conformado, que abraça estoicismo e crença no militarismo para lhe dar a segurança necessária para enfrentar situações objetivamente previsíveis e até mesmo esperáveis. Também esse estoicismo é a ideologia defensiva de um homem rendido a

forças superiores. Mas notemos que, no caso do universo ficcional de Lessing, as forças superiores em jogo não se movem abstratamente, como no cosmos do direito natural gottschediano. Aqui elas são bastante objetivas, e se expressam como o poder estatal que decide sobre a vida de milhares de homens, em conjunto com a parafernália ideológica desenvolvida para aliciá-los para a causa da guerra. Lessing, portanto, ao analisar o subconsciente de sua época, simultaneamente anuncia um estado de crise a ser resolvido. E “a crise política”, nos lembra Koselleck (2006, p. 9), “uma vez deflagrada, exige uma decisão” (cf. também p. 117 e SZONDI, 2004, p. 58-9, 142).

Até o *Sturm und Drang* e a Revolução Francesa, essa crítica da sociedade gentílica não foi feita explicitamente contra a monarquia, mas contra as injustiças decorrentes dela. Artistas e filósofos teceram suas objeções em nome de um sistema jurídico puro, ditado pela razão e senso interno de justiça supostamente inerente a todos os indivíduos, e o alvo central das objeções foi uma parcela da classe dominante que se colocava acima das leis (cf. FOUCAULT, 2013, p. 98-9). Uma peculiaridade da crença incondicional de Lessing no espírito de retidão da burguesia o levou a esperar uma solução por conta de indivíduos esclarecidos como Minna, Paul Werner e Franziska. Aqui reside sua insuficiência: as soluções propostas pela peça desviam-se da crítica implícita ao maquinário do poder construída desde o ato I, e propõem a reabilitação do major como um problema de socialização, a ser solucionado na esfera privada, por sua noiva e amigos. A crítica, embora esteja presente, é tímida e deixa de convencer a geração posterior, muito mais cética tanto em relação às virtudes do aburguesamento, quanto em relação ao otimismo antropológico dos iluministas (cf. SZONDI, 2004, p. 14).

Por acreditar na superação da arbitrariedade dos tiranos por tendências benevolentes dos homens e mulheres privados, Lessing recai em uma espécie de progressismo — pode-se afirmar que até Kant e Condorcet, certa crença no progresso estará de uma forma ou outra mesclada à prática da filosofia da história. Koselleck (2006, p. 16) é certo em ressaltar a espécie de apolitismo que derivou dessa crença ingênua:

A moral, que não pode integrar a política, precisa fazer da virtude uma necessidade, pois encontra-se no vazio. Alheia à realidade, vislumbra no domínio da política uma determinação heterônoma, nada além de um estorvo à sua autonomia. Por conseguinte, esta moral acha que, atingindo as alturas de sua própria determinação, poderia varrer do mundo a aporia política. [...] Sua tentativa de negar, pela filosofia da história, a facticidade histórica, de ‘recalcar’ o político, tem em sua origem um caráter utópico.

Homens como Lessing contavam com o fato consumado de que o Estado absolutista estava fadado ao desaparecimento; a filosofia da história garantia esse fato. “A eliminação do Estado é planejada e desejada indiretamente, mas a revolução é desnecessária, pois o Estado cairá de qualquer forma” (KOSELLECK, 2006, p. 117).

O otimismo dos anos 1760 desvaneceu somente na década seguinte. No *Sturm und Drang*, por exemplo, ele se reverte em fatalismo. De acordo com o espírito do movimento, toda instituição social traria marcas de tirania: pais seriam os tiranos de seus filhos, maridos os de suas esposas, tutores os de seus pupilos e vice-versa. No novo universo ficcional, Tellheim não possuiria uma Minna à sua disposição. Assim, questiona-se a existência da autogerência dessa comunidade progressiva hipotética, formada por indivíduos naturalmente inclinados para o bem. Os próprios rumos da história não se deixam explicar em termos de aperfeiçoamento moral. Atos de heroísmo, que desapareceram desde Gottsched, voltam ao drama e se expressam agora como gestos de resistência a um mundo corrompido — pensemos no apoio de Götz von Berlichingen à Revolta dos Camponeses de 1525, que Engels (1960) e Bloch (1973) considerarão o primeiro levante da história alemã expressamente organizado ao redor da ideia de derrubar a sociedade de privilégios estamentais. Os momentos históricos eleitos para os novos dramas históricos dos anos 1770 passarão a simbolizar certa atitude de resistência a determinadas forças sociais. O fato de toda atitude radical nas peças dessa geração terminar em catástrofes é algo a ser levado em consideração ao pensarmos no teor combativo do movimento. Muitos críticos, como Georg Lukács, identificaram no *Sturm und Drang* uma recaída em negacionismo político, mas o fato de a própria filosofia da história virar parte de seus problemas na geração de Goethe altera as configurações da ficção histórica de forma definitiva, e será o primeiro fator a nos ocupar no tópico seguinte.

1.3. Herder e o Sturm und Drang

A estreia de *Minna von Barnhelm* na cidade de Leipzig ocorreu em 18 de novembro de 1767. Na plateia se encontrava Johann Wolfgang Goethe, então estudante anônimo, que saiu do teatro naquele dia convencido de ter presenciado uma revolução na literatura alemã; mais tarde, chamaria *Minna* de “um meteoro em um tempo obscuro” (cf. HEIN, 1970, p. 37). Até sua velhice, Goethe expressou seu reconhecimento às possibilidades

dramáticas e filosóficas que a imaginação poética de Lessing lhe abrisse na adolescência. Jovens entusiastas de literatura na época, conta, procuravam por toda a parte por assuntos nacionais e atuais na cena teatral. *Minna* foi a primeira peça que atendeu tal expectativa, ganhando proeminência no cânone alemão como “criação mais autêntica da Guerra dos Sete Anos e a expressão eminentemente nacional da Alemanha do Norte, a primeira obra teatral inspirada nos acontecimentos notáveis e nas circunstâncias da época, e que produziu, em consequência, um efeito incalculável” (tradução de Leonel Vallandro in GOETHE, 1971, p. 218).¹⁰¹

Segundo o relato em *Dichtung und Wahrheit*, a complicação entre a saxã Minna e Tellheim fora compreendida pelo público contemporâneo como uma clara analogia às tensões políticas que afetavam suas vidas. A empatia de Lessing é destacada, e não propriamente as técnicas através de que explora o tema histórico contemporâneo; a este respeito Goethe não diz uma palavra. Pouco se fala também sobre a tragédia de Tellheim e da crítica implícita à administração de Frederico II. Diferentemente da maior parte dos críticos de *Minna*, Goethe não questiona a artificialidade do final da peça, visto que o uso de desfechos milagrosos em comédias era algo esperado pelo público da década de 1760. O desfecho, antes, é interpretado como um retrato simbólico da potencial reconciliação entre prussianos e saxões, como um apelo —no bom espírito iluminista— para a prática da tolerância e irmandade em tempos de crise.

Os ódios que haviam dividido a Prússia e a Saxônia durante essa guerra não podiam extinguir-se ao mesmo tempo que cessava a luta. [...] A princípio, a paz política não conseguiu restabelecer a paz entre os corações; quanto a esta, era à peça de Lessing que estava reservado realizá-la em imagem [i.e. na reconciliação entre Minna e o major] (tradução de Leonel Vallandro in GOETHE, 1971, p. 219).¹⁰²

Nas citações destacadas acima, Goethe se vale de conceitos-chave como “conteúdo nacional”, “acontecimentos notáveis”, “circunstâncias de época”, todas elas noções que apontam para uma compreensão clara de que Lessing provia um modelo de ficção inovadora e atrativa para sua geração. Essas categorias estão presentes no primeiro grande drama do *Sturm und Drang*, ainda que direcionadas a fins radicalmente diversos. As

¹⁰¹ “[...] der wahrsten Ausgeburts des Siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschem Nationalgehalt [...], die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat” (GOETHE-HA, Bd. 9, p. 281).

¹⁰² “Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Kriegs gegen einander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. [...] Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemüthern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken” (GOETHE-HA, Bd. 9, p. 281-2).

diferenças entre os produtos literários deste movimento e os da literatura do iluminismo tardio podem ser melhor compreendidas a partir de uma consideração da nova filosofia que inspirou a geração de 1770: a de Herder.

Em um livro recente organizado por Adler e Koepke, *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder* (2009), Herder é apresentado como um *famous nobody*, um célebre zé-ninguém da filosofia alemã. Por questões de difusão de suas obras, assim como a dificuldade de sua prosa, o século XXI terminou por conhecer bem muitos de seus pupilos (Hegel, Goethe, Dilthey, Nietzsche, Heidegger, Gadamer), mas negligenciar o trabalho do homem por trás da grande era da filosofia alemã. Goethe deixou um interessante comentário sobre a presença peculiar das ideias deste grande mentor, e o fez na condição daquele que acompanhou de perto a trajetória do pensamento herderiano ao longo de décadas — desde a época em que os dois se encontraram em Estrasburgo até quando, trinta anos mais tarde, toda a cena cultural alemã falava a linguagem do homem e, às vezes sem saber, secundava seu temperamento filosófico. Segundo Goethe, a influência do amigo sobre os alemães foi tão expressiva que suas convicções pessoais se reverteram em sabedoria convencional após 1800 (cf. ZAMMITO, 2009, p. 65, nota 1).

É a sina dos grandes pensadores que suas ideias sejam repetidas, e seus ditos reapropriados pelo senso-comum sem que o devido crédito lhes seja dado. Antes absorvido pela cultura alemã do que esquecido, a presença de Herder no iluminismo tardio é constantemente aclamada como responsável pela reforma de pelo menos cinco das áreas em que atuou: filosofia da história e da linguagem, historiografia, antropologia e teoria da cultura (cf. BEISER, 2011, p. 98-100). Ademais, os conceitos-chave com que nos deparamos ao ler suas obras são sugestivamente amplos. Enquanto seus contemporâneos inventavam termos complexos para dar conta de articular seu pensamento, Herder se valia de conceitos convencionais; ele falava de povo, natureza, formação, cultura, humanidade e força.¹⁰³ O caráter transparente de sua fraseologia denota a amplitude de seus interesses filosóficos, ainda que, a partir da década de 1780, tenha gerado certa desconfiança em seus adversários. O maior destes adversários, Immanuel Kant, identificou no pensamento de Herder uma inclinação a se perder em especulações fantasiosas sobre termos demasiadamente gerais (“além dos limites da

¹⁰³ *Volk, Natur, Bildung, Kultur, Humanität e Kraft.*

experiência”), fazendo dele um rebento tardio da metafísica espinozista e relegando-o, por fim, ao esquecimento.¹⁰⁴

O momento da carreira intelectual de Herder que nos interessa precede o embate com Kant em um decênio. Ele começa em 5 de setembro de 1770, na hospedaria Zum Geist, onde Goethe e Herder travam conhecimento e iniciam uma frutífera troca intelectual. Goethe lembra da ocasião como o acontecimento de maior consequência para sua vida (cf. GOETHE-HA, Bd. 9, p. 402). Do período entre setembro de 1770 e abril de 1771, considerado como a primeira fase do *Sturm und Drang*, derivaram formulações programáticas da poesia popular, do conceito de gênio, além de longos debates sobre Shakespeare e Ossian. Este impulso inicial levou à publicação das resenhas de Goethe no *Frankfurter Gelehrter Anzeige* (1772) e do manifesto *Von deutscher Art und Kunst* (1773), hoje considerados os primeiros documentos da nova compreensão da função da literatura do movimento em questão (cf. JÜRGENSEN & IRSIGLER, 2010, p. 15; LUSERKE, 2010, p. 41; APEL, 1997, p. 1057-9).

Nas páginas seguintes proporei uma leitura de *Götz von Berlichingen* como produto do embate intelectual entre Goethe e a filosofia da história do iluminismo tardio. Buscarei compreender como a constituição da nova modalidade de ficção histórica presente na peça responde, por um lado, às limitações de Gottsched e Lessing, e por outro, aos desafios da hermenêutica histórica de Herder. Grande parte dos tratamentos teóricos do *Sturm und Drang* ressaltam seu questionamento da concepção de homem do racionalismo, sua ênfase na emotividade, assim como sua inclinação a modelos literários diversos daqueles em que o neoclassicismo se sustinha. Espero, a esta altura do trabalho, ter mostrado como tais características já eram tendência da literatura alemã desde Lessing. O *Sturm und Drang* foi um fenômeno cultural complexo que, embora deva muito à reforma lessingiana, não pode ser reduzido a simples produto dela.

Mencionei acima algo sobre a atuação de Herder em diversas disciplinas filosóficas. Uma análise de duas dessas áreas de atuação é de interesse neste momento da pesquisa, já que podem elucidar uma diferença central entre a ficção do Iluminismo tardio

¹⁰⁴ A crítica de Kant se encontra em *Recension J.G.Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (in KANT, 1923, p. 43-66).

e a do *Sturm und Drang*: cada uma delas está baseada em distintas filosofias da história e teorias da cultura.

1.3.1. *Contra a filosofia da história*

É absolutamente correto que nós, alemães, não estamos conectados com a história de nosso povo [...] Mas por que isso é assim? Porque essa história foi sem resultado, porque não podemos nos considerar produto de seu processo orgânico como, por exemplo, podem fazer os ingleses e os franceses, porque isso que certamente devemos chamar de nossa história não é nossa história de vida, mas sim de nossa doença, que ainda hoje não nos conduziu à crise — Friedrich Hebbel (apud LUKÁCS, 2011, p. 88-9)

A filosofia da história dos iluministas, examinada no **tópico 1.1**, está minada uma vez que Herder propõe sua crítica da ideia de progresso.¹⁰⁵ Sua própria filosofia da história começa e acaba com um diagnóstico crítico da época —o momento do alto Iluminismo—, questionando não apenas o pressuposto do progresso natural da humanidade, mas também julgando o otimismo de sua geração como indício de alienação perante as urgências do presente. Em 1774 Herder questiona: “‘Por que’, clama o manso filósofo, ‘não aplicar tais reformas sem uma revolução? Resposta: Porque um avanço calmo do espírito humano para o aperfeiçoamento do mundo só pode existir como fantasma em nossas cabeças, nunca nos rumos de Deus para a natureza’” (HERDER, 1964, vol. 2, p. 329).¹⁰⁶

O progresso garantido do gênero humano, em outras palavras, deixa de ser entendido como uma lei natural e passa a ser tomado como indício da passividade de intelectuais resignados em suas cátedras, contando com a melhoria *ex nihilo* do gênero humano. Herder reverte a piada voltairiana de Pangloss contra a cultura intelectual derivada da própria filosofia francesa. Em sua concepção, o progresso seria resultado de esforço conjunto de uma comunidade de indivíduos pensantes; só podemos falar de

¹⁰⁵ Isso não significa, é claro, que os filósofos da época pararam de falar de progresso assim que Herder apareceu em cena. No **capítulo 2** veremos que a recepção alemã da Revolução Francesa se apoiou quase exclusivamente em ideias progressistas; o evento pareceu dar indícios concretos de que o evento resolvia as limitações do Iluminismo e a humanidade dava um próximo a frente rumo à perfectibilidade. Mas pensemos como, após a Independência Americana e a Revolução Francesa, a concepção de progresso não se deixou mais reduzir a um punhado de especulações abstratas; Herder foi e é extremamente inovador em insistir que o progresso não depende apenas do desenvolvimento das ideias, mas necessita de uma base institucional adequada que o fomente. Ver mais adiante.

¹⁰⁶ “‘Warum ist nicht’, ruft der sanfte Philosoph, ‘jede solcher Reformationen lieber ohne Revolution geschehe?’ Resposta: „Weil so ein stiller Fortgang des menschlichen Geistes zur Verbesserung der Welt kaum etwas anders als Phantom unsrer Köpfe, nie Gang Gottes in der Natur ist.“

progresso uma vez que damos conta de articular uma cultura consciente de suas limitações, munida de metas claras e estratégias rigorosas de desenvolvimento.

Embora a ideia da república das letras tenha sido proposta de modo semelhante à ideia de cultura progressiva de Herder, suas bases teóricas eram falaciosas: aquilo que os enciclopedistas entenderam por cultura era apenas expressão de um grupo restrito, de pensadores privilegiados. O centro da intelectualidade alemã não estava no ambiente criativo dos salões, como no caso da França, mas em centros universitários onde alunos eram obrigados a estudar a metafísica e rudimentos do direito romano a fim de tornarem-se funcionários dos principados absolutistas (cf. PINKARD, 2002, p. 4-5). Para Herder, parte do problema dos alemães era calcular que a importação das ideias dos franceses e dos povos antigos daria conta de garantir o aperfeiçoamento de sua cultura; em sua pessoa encontramos o precursor da crítica das ‘ideias fora do lugar’ de que fala Roberto Schwarz. Para ele, era absurdo acreditar no progresso de uma era cujos sábios eram membros de uma elite autossatisfeita, atuantes dentro das quatro paredes das salas de universidades, ocupados em escrever sobre temas abstratos para um punhado de outros intelectuais.

Nenhuma de suas ideias foi mais atraente para jovens dissidentes como Lenz, Goethe e Schiller: nas obras do *Sturm und Drang* abundam sátiras ao pedantismo vazio dos letrados, de críticas a um ‘século borrado de tinta’ em que se escreve muito e se faz pouco.¹⁰⁷ Certamente a imagem do sábio proposta por Herder beira os limites da fantasia; mas dela derivou um rol de heróis filosóficos que vai do Empédocles de Hölderlin, ao Sócrates de Kierkegaard e ao Zaratustra de Nietzsche. Além disso, foi Herder quem propôs a sabedoria de Shakespeare, Homero e Ossian como novo paradigma intelectual; eles seriam os verdadeiros porta-vozes dos anseios populares, homens verdadeiramente enraizados nos modos de vida de suas épocas e nações. Daí derivou sua reavaliação dos valores estéticos na literatura europeia: naturalidade de expressão substituiu a retórica escolástica; a espontaneidade substituiu o recurso a regras; a discussão do presente e da

¹⁰⁷ A crítica ao intelectualismo de meados de 1770 reflete diretamente no modelo de herói de sua literatura. Comparemos as complicações dos heróis de Lessing —que se resolvem com diálogo e elucubrações filosóficas— e as dos heróis como Götz (de Goethe) e Karl Moor (de Schiller), que inevitavelmente culminam em combate físico. O romantismo irá ainda mais longe e figurará heróis extremamente simplórios como Rob Roy e Quentin Durward (de Scott) ou Natty Bumppo (de Cooper), propostos como superadores do cerebralismo covarde de nobres e burgueses. O antiintelectualismo dos (intelectuais) românticos, herdado de Herder, é um fenômeno digno de nota e, até onde consigo ver, caracterizador das todas as manifestações nacionais do movimento. Talvez a argumentação mais direta contra o intelectualismo cindido da vida se encontra na resenha de *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* do iluminista J. G. Sulzer para o jornal *Frankfurter Gelehrter Anzeiger* (cf. GOETHE-DKV, Bd. 18, p. 96 et seq, sobretudo p. 98).

vida comum substituiu a reclusão em uma temporalidade abstrata ou mitológica (cf. LUSERKE, 2010, p. 63-6).

A primeira ruptura da filosofia de Herder, em resumo, promoveu uma divisão no campo da filosofia da história; haveriam filosofias da história críticas ou meramente especulativas. Na definição de Zammito (2009, p. 66),

uma filosofia da história crítica lida com a metodologia e a epistemologia do ato de escrever história: com como isso é feito, e se isso é feito de maneira adequada. [...] Uma filosofia da história especulativa busca estabelecer um significado para todo o curso da história, de sua origem a seu fim, para prover aquilo que Jean François Lyotard nos ensinou a chamar de uma ‘metanarrativa’.¹⁰⁸

Uma vez que o objetivo do empreendimento filosófico de Herder foi radicalmente distinto do de Voltaire e Lessing, ele precisou desenvolver um registro novo. Seu primeiro texto histórico-filosófico, lançado em 1774, foi entendido por muitos de seus contemporâneos como uma anti-filosofia da história. Seu título, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (Também uma filosofia da história para a formação da humanidade), ironiza as pretensões dos enciclopedistas ao se propor como mais uma dentre várias tentativas no gênero, i.e. subentendido aqui como área saturada de textos em que a mesma coisa é afirmada com palavras diferentes.¹⁰⁹ Nela, Herder simula o método voltairiano e separa quatro fases principais do desenvolvimento da humanidade, para logo romper com as expectativas de seus leitores, negando-se a derivar quaisquer conclusões totalizantes da análise proposta. “Ninguém no mundo”, diz, “sente a debilidade das [argumentações feitas a partir de] generalizações mais do que eu. Quando se retrata todo um povo, época, parte da Terra — quem de fato foi retratado?”, lemos em suas primeiras páginas (HERDER, 1964, vol. 2, p. 302).¹¹⁰

Dois problemas da prática histórico-filosófica em voga são identificados no trecho. Em primeiro lugar, Herder mostra um ceticismo perante filosofias que reduzem milênios

¹⁰⁸ “[...] critical philosophy of history has to do with the methodology and epistemology of writing history: with how to do it and whether it is done well. [...] Speculative philosophy of history seeks to establish a meaning for the entire sweep of history, from its origin to its end, to provide what Jean-François Lyotard taught us to call a ‘metanarrative’”.

¹⁰⁹ Herder comenta o título da obra em questão no prefácio de *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Ver comentários de Justo (in HERDER, 1994, p. 128-9).

¹¹⁰ “Niemand in der Welt fühlt die Schwäche des allgemeinen Charakterisierens mehr als ich. Man malet ein ganzes Volk, Zeitalter, Erdstrich - wen hat man gemalt?”.

de história a uma trajetória simples. Para ele, afirmar que experiência de homens e mulheres do passado culminou naquilo que somos hoje (indivíduos esclarecidos) diz mais respeito à presunção de nossos intelectuais do que faz jus à realidade.¹¹¹ Disso deriva sua segunda crítica: toda filosofia da história iluminista é etnocêntrica. Intelectuais como Voltaire e Gottsched cometem o erro de querer julgar o passado a partir dos valores de sua época e contexto, recaindo em uma espécie de provincialismo histórico. Os resultados de tal método de análise, por fim, são: nada se aprende do passado, e no que diz respeito ao presente, tudo o que se faz é reafirmar seus preconceitos.

Tal crítica foi inovadora no fim do século XVIII. Ao propor a história como fenômeno descontínuo, Herder direcionou o foco dos historiadores posteriores para a singularidade de cada nação e época. Cada qual deve ser analisada de forma independente, já que toda cultura é autossuficiente em seus diferentes momentos (cf. HERDER, 1964, vol. 2, p. 305; HERDER, 1990, p. 641-2; FULDA, 1999, p. 10; DIEHL, 2007, p. 308). Em outras palavras: para cada época, um povo reage às circunstâncias em que vive por meio de sua cultura, que, por sua vez, pode ser vista como repositório de respostas aos problemas que fizeram parte de suas preocupações pontuais. Cada época, assim, é autossuficiente no sentido de possuir coerência interna. Os historistas chamarão tal concepção de história ‘orgânica’ —já que nela as culturas se adaptam às circunstâncias e interagem com seu habitat—, em contraposição à concepção ‘teleológica’ anterior — que propôs que todos os povos rumavam, de alguma forma, ao mesmo estado de perfeição (cf. SAUL, 2002, p. 47; ZAMMITO, 2009, p. 68; SCHLOßBERGER, 2013, p. 13-4).

Há um aspecto metodológico de Voltaire, porém, de que Herder se aproveitou em suas análises. Sua filosofia também busca compreender o processo histórico a partir das diferentes experiências nacionais, ainda que seu conceito de nação seja algo mais elaborado; para ele, nações eram muito mais do que meras entidades políticas. Embora natural da Letônia, a cultura da família Herder era a alemã. O filósofo insistiu em mais

¹¹¹ Afirmar, como Gottsched propôs em seu *Sterbender Cato*, que os romanos antigos viveram um momento incompleto da marcha do progresso humano nos leva à posição ridícula de achar que temos as respostas que faltavam a Catão em sua época. Esta não é nada além de uma especulação vazia, e sem qualquer utilidade para entendermos problemas reais do presente. Contra ela, Herder propõe a questão: “Não vês que o espírito do tempo, da nação e o estágio do gênero humano [desta época] eram totalmente diferentes?” (HERDER, 1964, vol. 2, p. 287-8).

de um de seus textos que a experiência de um indivíduo com sua língua materna e terra natal tem algo de intransferível e formativo de sua visão de mundo. Como Kant, Herder buscou separar o que, na experiência humana, seria comprovável, daquilo meramente especulativo. Diferente daquele, porém, este atribuiu enorme importância às dimensões sensíveis da experiência. Todo ser humano tem uma apreensão pré-racional da realidade antes de se tornar um observador filosófico do mundo, de forma que aquilo que cada um vivencia como realidade é mediado tanto por sua experiência sensível quanto pela língua materna, o meio humano por excelência de interpretar a realidade. O mundo é desvendado para o ser humano a partir de imagens, sons e sensações, antes de ele se ocupar com conceitos (cf. ADLER, 2009, p. 147).

As culturas nacionais desde a Antiguidade comprovam inúmeras possibilidades de usos da linguagem — antes de a linguagem das ciências ser formulada, os homens se comunicavam por meio de uma linguagem metafórica, a dos poetas e profetas, que lhes parecia mais adequada para interpretar sua experiência de mundo. Essa multiplicidade em si reflete quão variados podem ser nossos acessos ao mundo. Como Rousseau e contra Kant, Herder desacreditava que a linguagem própria da disposição filosófica racionalista tornaria o homem mais próximo da verdade, desviando-o das armadilhas da metafísica / razão pura. De qualquer forma, “aquilo que sabemos”, diz, “sabemos apenas por analogia”;¹¹² uma vida plena é uma vida de intercâmbio criativo do homem com a natureza e sua comunidade, não uma vida de investigação de princípios abstratos. Em uma de suas cartas ao amigo Mendelssohn, de 1769, ele resume tal convicção: “Uma alma destituída de sensibilidade é uma aberração; essa destituição e descorporização” — promovida pela tradição racionalista, que via a mente como algo separado do corpo— “não pode ser o objetivo aqui, pois ela não leva à felicidade. Trata-se antes da mais desproporcional concepção da natureza humana, a partir da definição mesma [de homem], um monstro” (HERDER, 1977, p. 138).¹¹³

A integração que o filósofo pressupõe existir entre o indivíduo e seu habitat é pautada em uma concepção integrativa de *Volk*. Quando fala de nação, Herder se refere a unidades culturais de homens e mulheres que falam a mesma linguagem, i.e. que

¹¹² “[...] was wir wissen, wissen wir nur aus Analogie”. O trecho foi retirado do ensaio *Vom Erkennen und Empfinden in ihrem menschlichen Ursprunge und den Gesetzen ihrer Wirkung* (in HERDER, 1964, vol. 3, p. 8).

¹¹³ “Eine von Sinnlichkeit befreiete Seele ist [...] eine Missbildung; diese Befreyung und Entkörperung” “kann hier nicht Zweck seyn, da sie nicht Glückseligkeit ist. Es ist eine aufs disproportionirteste ausgebildete Menschliche Natur, es ist seiner Bestimmung nach, ein Monstrum”.

compartilham um espírito comunitário, um *Volksgeist*, entendido por ele como uma disposição natural, pré-racional e intransferível.

Volk para Herder é uma categoria primária (*Ursprungskategorie*) que conota origem, autenticidade e identidade comunal. Por extensão, canções populares (*Volkslieder*, no termo cunhado por Herder) possuem uma qualidade pré-literária, mítica ou transcendente com sua dimensão universal, fundamentada em nosso vínculo comum de humanidade, e que expressa sua voz — a voz da humanidade, *die Stimme der Menschheit*—, por meio da multiplicidade de línguas; elas evocam o divino, que é perceptível por todos aqueles que ainda confiam em suas sensibilidades (MENGES, 2009, p. 198; cf. também LAUDIN, 1999, p. 146-7).¹¹⁴

Não é de surpreender que não encontremos grandes tratamentos de figuras políticas em seus textos. A esse respeito, ele é sucinto: “considerações político-mercadológicas valem apenas como fragmentos para uma história de nosso gênero; seu espírito é o do *sensus humanitatis*, sensibilidade e compaixão para com a totalidade da humanidade”.¹¹⁵ Em uma resenha de 1772, o filósofo criticou duramente a história de Millar por oferecer apenas uma narrativa unilateral da experiência humana, e reduzir a experiência de toda uma época às intrigas da elite política.¹¹⁶ Uma história que não busque oferecer um panorama de toda a vida social, com suas próprias manifestações artísticas e religiosas, é desastrosamente reducionista. Herder chega a sugerir que os autênticos agentes da história não são os grandes líderes, que cumprem as funções a eles designadas pelo aparato de poder; são os produtores de cultura, os profetas e os poetas (cf. MENGES, 2009, p. 199). Ademais, só podemos falar de progresso histórico quando lidamos com operação de mudanças negociadas no seio da cultura de uma comunidade. No texto de 1774, promoveu-se uma leitura da história cultural da Europa cristã pautada por grandes momentos de câmbio de mentalidades, em que novas ideias (convicções, princípios, leis, formas de expressão artística) foram propostas e aceitas por um povo como mais adequadas para expressar seus próprios objetivos históricos. Uma nação é uma entidade completa em si mesma, em contínuo processo de adaptação às circunstâncias, de forma

¹¹⁴ “*Volk* for Herder is a primary category (*Ursprungskategorie*) connoting origin, authenticity, and communal identity. Correspondingly, folk songs (*Volkslieder* in Herder’s coinage) have a pre-literary, mythical or transcendent quality with their universal dimension, grounded in our common humanity and expressed in its voice (*die Stimme der Menschheit*), with its multitude of tongues, they invokes the divine, which is perceivable by all who still trust their sensibilities.”

¹¹⁵ “Zu einer Geschichte unsres Geschlechts gehören kaufmännich-politische Konsiderationen nur als Bruchstück; ihr Geist ist *sensus humanitatis*, Sinn und Mitgefühl für die gesamte Menschheit”. Citado de *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 10. Sammlung (in ZAMMITO, 2009, p. 68).

¹¹⁶ Resenha publicada no *Frankfurter Zeitung* de 25/09/1772, citada por Zammito (2009, p. 68).

que o trabalho das culturas de diferentes épocas sempre foi o de prover novas interpretações dos rumos e urgências da coletividade.

A poesia de um povo, por sua vez, é o órgão mais privilegiado para entendermos o desenvolvimento de seu caráter, já que ela se manteve milenarmente como uma mídia autônoma, não-limitada pela rigidez do pensamento racional (cf. GREIF, 2009, p. 142). Como sugeri acima, pelo fato de a linguagem poética ser produto da criatividade dos povos, ela se provou como um meio capaz de formular novas perspectivas sobre a realidade, perspectivas estas que, em seu momento de gênese, não pareciam evidentes. A concepção de *Geist* de Hegel deve muito às ideias formuladas nas décadas de 1760 e 1770 — Hegel se prova como fiel discípulo de Herder quando propõe que a história é um processo de inexorável reinvenção da humanidade, em que povos constantemente perdem suas verdades e clamam por novas verdades provisórias. Entretanto, Herder encarou essa dinâmica de forma menos melancólica do que a tradição crítica iniciada pela *Fenomenologia do Espírito*. Como homem religioso que foi, Herder contemplou a história universal como uma excitante narrativa ditada pela divindade, em que ele, enquanto intelectual e autoridade eclesiástica, tinha uma missão garantida de combater o racionalismo das academias e fomentar um renascimento das artes.

Por fim, a crítica ao racionalismo, o apelo ao valor inerente à cultura de cada época e seu apoio ao *Sturm und Drang* são parte de um único projeto. O remédio para o século XVIII —essa época saturada de filosofia— não era mais filosofia, mas uma nova arte. O fomento de um pensamento estético como veículo de resistência ao pensamento mecanicista pode ser entendido em analogia a uma forte tendência nas humanidades do século XX. Stefan Greif (2009, p. 143) atentou para a proximidade do projeto de Herder e os programas de Benjamin e dos expressionistas, que viram nas artes um meio de resistência contra a normalização programática de ideologias de controle e contra a razão instrumental. Tanto a obra de arte quanto o artista genial estão sempre, de algum modo, em contato com seu presente (já que detém o poder de despertar a sensibilidade de seus contemporâneos), mas estão também a parte dele: suas melhores ideias atuam polemicamente em relação aos valores estabelecidos. “Sem essas ‘imagens oníricas’ aisteticamente percebidas e esteticamente refletidas, o indivíduo não seria capaz de desenvolver uma identidade estética”¹¹⁷ — conclui Greif (idem).

¹¹⁷ “Without these aisthetically perceived and aesthetically reflected ‘dream images,’ the individual would not be able to develop an aesthetic identity.” O element aistético foi diferenciado do estético por Kant, e

O sistema de valoração da cultura desenvolvido em *Auch eine Philosophie...* é consequência da crítica herderiana do presente. Mencionei acima que a resistência de Herder contra a ideia de teleologia histórica foi formulada a partir de considerações epistemológicas. Ele reconheceu limitações de nosso ser-na-história, e fomentou um rigor metodológico cujas marcas se veem em toda historiografia do século XIX (cf. CASSIRER 209, p. 243-4). Uma época que entende suas limitações, as quais somente as gerações futuras terão capacidade de identificar com rigor é, segundo a convicção do autor, mais autoconsciente. Antes de tudo, ela entende que tudo que julgar na história estará de uma forma ou de outra ligado a suas urgências presentes, e talvez isso a leve a deixar de lado especulações frívolas para se focar no que é inevitável (no “destino”; cf. DIEHL, 2007, p. 315). O alvo do estudo da história deveria ser exclusivamente a atualização dos conhecimentos sobre o presente, o que nos leva ao segundo ponto de nossa análise: a teoria da cultura de Herder.

1.3.2. *A teoria da cultura de Herder*

O valor de uma cultura depende de quão autoconsciente ela é de suas próprias urgências. A alemã —que desde 1750 era a cultura neoclassicista de Gottsched, das cortes e das universidades— não podia estar mais distante das necessidades locais. A forma final do Iluminismo alemão teve necessariamente de se manter em polêmica contra a França por um motivo estratégico. Atentemos que o tom de “patriotismo revolucionário burguês” que Lukács (2011, p. 37) identificou no movimento é bastante distinto daquele presente na poesia nacionalista do século XIX. De Herder ao *Sturm und Drang*, o patriotismo se configurou como um programa de resistência simultaneamente geopolítico e estamental, dedicado a desmontar a rede de influência cultural da aristocracia estrangeira. Intelectuais alemães do século XVIII vivenciaram o estigma de pertencerem a um império atrasado, com um governo arcaico e cultura local difusa (cf. BRUFORD, 1968, p. 292 et seq). Pela primeira vez, o fato de as pequenas cortes do Sacro Império renderem-se às modas de

remete ao sentido original da palavra grega αἰσθησις (compreensão pelos sentidos). O estético, por sua vez, depende de elaboração dos conteúdos em formatos artísticos / linguagem. As imagens oníricas de que fala Greif remetem ao conceito de Walter Benjamin de *Traumbild*, desenvolvido em seu *Das Passagen-werk*.

Versalhes foi identificado como um obstáculo para o desenvolvimento de uma cultura ligada às necessidades da vida local.

Goethe mais de uma vez relacionou a falta de uma cultura geral na Alemanha como um fator desmotivador para a escrita de literatura. Lessing foi o primeiro alemão a viver de seus livros; na França e Inglaterra a profissão de escritor, embora desafiadora, era viável havia pelo menos meio século. Uma das dificuldades centrais enfrentadas pelo escritor profissional da época era atingir um público amplo. A razão disso, por sua vez, nos leva de volta à questão da unidade: um membro da alta nobreza do sul da Alemanha tinha mais em comum com outro nobre do extremo norte do Império do que com os criados com quem convivia diariamente. A cultura das classes educadas não reconhecia o valor da cultura popular; as camadas inferiores pouco entendiam daquilo que seus senhores debatiam. O estudo de W. H. Bruford (op. cit., p. 297) atenta que aquilo que o cidadão médio daqueles tempos entendia por pátria (*Vaterland*) “quase invariavelmente significava seu estado/principado particular; outras partes da Alemanha eram referidas como ‘o exterior’ (*Ausland*).”¹¹⁸ Em decorrência disso, o sentido de nação precisava ser, em primeiro lugar, formulado, e então difundido (ver também LUSERKE, 2010, p. 85-6). As insistências de Herder na importância dos estudos da língua, literatura e história alemãs fazem mais sentido uma vez que contemplemos esse cenário. A relação causal entre Herder e a geração de 1770 pode ser resumida à luz desse problema:

[Foi ele quem] reiterou que jovens poetas deveriam se voltar para as fontes da literatura ainda vivas entre a gente comum: canções, contos e lendas eram uma fonte de inspiração mais rica do que a poesia medieval escrita em um idioma estranho e geralmente artificial [...] Herder se valeu da palavra *Volk* e seus diversos compostos para descrever a parte da sociedade em que ele encontrou as antigas tradições culturais ainda vivas, e da qual uma reorientação cultural para a nação germânica poderia emergir (KOEPEKE, 2009, p. 222).¹¹⁹

É evidente que houve uma ênfase demasiada na cultura de determinado setor social, de determinadas regiões da Alemanha. Isso ocorreu também mais tarde quando os irmãos Grimm assumiram encontrar as fontes do imaginário artístico milenar de seu povo em contos que, como estudos mais recentes confirmam, eram apenas parte da cultura

¹¹⁸ “[...] almost invariably meant one's own particular state; other parts of Germany were referred to as 'foreign parts' (*Ausland*).”

¹¹⁹ “[It was he who] reiterated that young poets should turn to the sources of literature still alive among the common people: songs, tales, legends were a richer source of inspiration than medieval poetry written in a strange and often artificial idiom [...] Herder used the word *Volk* and its many compounds to describe the part of society where he found the old cultural traditions still alive and from where a cultural reorientation of the German nation could emerge.”

camponesa do século XIX.¹²⁰ O que importa para nós é: a audiência a que Herder se voltou era a classe média educada dos grandes centros urbanos, cujo preconceito contra os hábitos do povo simples ele buscou dissipar. Se a sabedoria popular não se equiparava a Shakespeare ou Homero, ao menos ela superava uma limitação da arte das classes dominantes, já que era mais natural, além de não haver perdido seu sentido para a sociedade e se tornado um jogo para a elite ociosa.

Entender configurações artísticas diversas ocasionaria a desejada revitalização da literatura e, assim, a revitalização da sociedade. “Canções arcaicas”, comenta Menges (2009, p. 193), “são restos de um mundo pré-literário em que tradições orais ainda tinham uma influência poderosa na estabilidade social”.¹²¹ Para Herder e Rousseau, o mundo moderno havia perdido seu estado ideal de inocência, e essa foi uma perda mal compensada pelas vantagens dos avanços científicos dos últimos séculos. O progresso havia obliterado tradições e certa sintonia coletiva, cujos últimos reflexos se deixam ver nas camadas não-educadas da população.¹²² A solução para a crise espiritual europeia foi vista no resgate da cultura do passado, acentuação de seu valor e contexto (cf. MENGES, 2009, p. 192-3, 195). Para que isso ocorresse, o reformador Herder precisava de indivíduos criativos e abertos a manifestações culturais diversas.

Seu projeto, de certa forma, foi bem-sucedido. De Herder em diante, diversos escritores ocidentais se ocuparam com o tema da identidade nacional,¹²³ embora seja

¹²⁰ *Popular Culture in Early Modern Europe* de Peter Burke (1978) traz um tratamento ainda insuperado sobre a descoberta —na realidade, invenção— da cultura popular nacional (*volkstümlich*) no século XVIII (ver p. 3-22).

¹²¹ “Archaic songs are remnants of a pre-literary world where oral traditions still had a powerful, socially stabilizing presence.”

¹²² A população camponesa, ao menos, gozava de uma simplicidade mais próxima àquela dos povos antigos. “Todas as nações não-polidas [*unpolicirte Nationen*] são nações que cantam [...]. A natureza fez os homens livres, divertidos, cantantes: a arte e corporativismo [*Zunft*] o tornou ensimesmado, desconfiado, mudo”, lemos no ensaio *Alte Volkslieder* (apud GREIF, 2009, p. 156). Em *Kritische Wälder*, o mito é interpretado como forma primordial da poesia, capaz de ocasionar uma união entre as faculdades de sensibilidade e entendimento, almejada desde a geração de Johann Elias Schlegel, Gellert e Lessing. Ver Alt, 2007, p. 315; Cassirer, 2004, p. 244; López-Domínguez, 2002, p. 10. O Goethe do *Sturm und Drang* usou todas essas noções à risca; ver por exemplo a resenha para o *Frankfurter Gelehrter Anzeiger* de uma obra chamada *Charakteristik der vornehmsten europäischen Nation*, de 27/10/1772 (GOETHE-DKV, Bd. 18, p. 78-9).

¹²³ A prática da literatura do *Sturm und Drang* e dos romantismos é indissociável da avaliação, tradução e publicação de textos mais antigos — pensemos no resgate e estilização das *Volkslieder* por Goethe, Herder e Bürger, a revitalização dos estudos medievais promovida pelos românticos. Para esclarecer suas intenções expressivas, artistas da época identificaram antecessores literários no passado e ressaltaram seu valor. O gesto é herderiano por excelência.

exagerado afirmar que esse projeto tenha sido uma tendência forte na literatura do *Sturm und Drang* (como sugere BRUFORD, 1968, p. 45-6). De certo houve alguns momentos isolados de ocupação direta com a questão em certos textos de Goethe. O drama *Götz von Berlichingen* foi um deles, o resgate da lenda de Fausto foi outro. Mas de modo geral, para os *Stürmer-und-Dränger* tanto fazia tratar dos problemas existenciais da juventude ou descrever a primeira revolução popular da história do país; o importante era captar e expressar a vida real, de forma aberta e genial. Mesmo quando se voltavam à história, estes escritores muitas vezes deixavam de lado a veia herderiana que lhes serviu de inspiração inicial. Um drama como *Julius von Tarent* (1774) de Leisewitz, por exemplo, se passa na Florença dos Médici e se utiliza do cenário sem qualquer rigor histórico ou analogia a questões alemãs. Assim, a forma de representação da questão nacional no *Sturm und Drang* não chega a ganhar um formato literário próprio, com contornos e objetivos bem definidos.

Götz von Berlichingen, obra que nos ocupará no restante deste capítulo, foi um caso singular de ficção histórica e pode ser considerado como produto direto do intercâmbio entre seu autor e Herder.

1.3.3. *Análise de Götz von Berlichingen (1773)*

Até o momento observamos a transição das formas dramáticas no decorrer do século XVIII como um processo lento. Gottsched e Lessing escreveram longos compêndios de dramaturgia a fim de legitimar os princípios utilizados em suas peças. Por viverem em uma época em que a inovação não era uma prática comum nas artes, ambos recorreram a tratados teóricos para serem compreendidos, assim como para polemizarem contra seus adversários, ressaltando o diferencial de suas próprias produções. Do *Sturm und Drang* em diante este cenário mudou. Aquilo que expressa a base teórica da dramaturgia do jovem Goethe são breves discursos ou textos informais. Tomemos o já mencionado *Zum Shakespeares Tag* como exemplo, basicamente um panegírico a Shakespeare escrito para a ocasião de uma festa na casa da família Goethe. Não há nada próximo de uma *Hamburgische Dramaturgie* do movimento, com rigor teórico e tom prosaico. Isso certamente torna os estudos da época um desafio para historiadores da literatura.

Ainda se discute, por exemplo, como o entusiasmo da geração de 1770 por Shakespeare se traduziu em prática teatral. Isso nos leva de volta ao questionamento com que iniciei o presente capítulo: o que significa dizer que Goethe escreveu um drama shakespeariano? De fato, a crítica do autor encontra-se até hoje dividida no que diz respeito à influência de aspectos muito básicos do teatro elisabetano sobre os alemães. Neste tópico não me focarei em tudo o que diz respeito ao *Sturm und Drang* como um movimento influenciado pela filosofia de Herder, mas buscarei interpretar *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773)¹²⁴ como um resultado do intercâmbio entre os dois pensadores em Estrasburgo.

Shakespeare foi uma influência comum a vários nomes da literatura alemã com que lidamos até então: Lessing, J. E. Schlegel, Herder, Lenz e Goethe. Todos falaram da grandiosidade da expressão dramática do autor inglês e buscaram, cada qual a sua maneira, transferi-la para os palcos alemães. Ainda assim, parece-me inviável iniciar uma análise da influência da dramaturgia elisabetana sobre artistas setecentistas como Friedrich Gundolf fez — falando como os alemães identificaram genialidade, naturalidade e universalidade nas peças de Shakespeare. Ao atermo-nos a conceitos tão abstratos, corremos o risco de ser mais vagos que os artistas adolescentes da época. Talvez um caminho mais esclarecedor seja partir da análise de alguns elementos técnicos da dramaturgia shakespeariana importados pelo jovem Goethe, e a partir daí tentar entender o significado por trás da célebre frase de *Zur Schakespears Tag*: “Eu evoco a natureza, a natureza! Nada mais natural do que as personagens de Shakespeare” (GOETHE-BA, Bd. 17, p. 188).¹²⁵

1.3.3.1. O particular e o geral em Goethe e Shakespeare: sobre o uso das window scenes e da representação panorâmica

A primeira técnica dramática emprestada de Shakespeare foram as chamadas *window scenes*, presentes em dramas históricos como *The Tragedy of Richard the Third* (1994

¹²⁴ Citarei a obra designando o ato correspondente ao trecho em questão (em numeral romano), seguido da cena (em numeral arábico) e a página correspondente ao volume 4 da edição de Hamburgo (GOETHE-HA).

¹²⁵ “[...] ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schakespears Menschen.”

[1592]). Em determinado momento do ato II, ocorre uma interrupção da trama principal, até então retratada na corte. As personagens presentes desde o início da peça desaparecem, de forma que o dramaturgo possa oferecer um panorama do povo comum, homens e mulheres que vivem fora das intrigas cortesãs mas que, por serem diretamente afetados por elas, buscam compreendê-las e medir suas consequências. A exemplo da cena II-3 (op. cit. p. 113):

SEGUNDO CIDADÃO. Acredite, estou fora de mim.
Ouviste as novidades do estrangeiro?
PRIMEIRO CIDADÃO. Sim, de que o rei está morto.

A partir deste encontro ocasional entre os cidadãos não nomeados, o falecimento do rei Eduardo IV, junto com a decorrente complicação da sucessão ao trono inglês, são comentados por indivíduos que nada podem fazer senão pedir a Deus que salve a Inglaterra. Uma vez que confirmam os boatos da morte real com um terceiro cidadão, este comenta: “Assim, meus caros, esperem para ver um mundo tumultuado” (idem).¹²⁶

As *window scenes* foram bastante apreciadas pelas audiências inglesas do século XVI, em sua maioria composta por plebeus que, como os três cidadãos da cena citada acima, preocupavam-se com a influência do comportamento de homens poderosos sobre suas vidas. Todos os dramas históricos de Shakespeare, por sua vez, retratam a posse de um novo rei e as complicações daí decorrentes — planos de regicídio ou as tão constantes mudanças de denominação religiosa do reino em que, após a era de Henrique VIII, a execução repentina de poderosos membros da corte se tornou evento comum uma vez que um novo monarca subia ao trono. A rapidez com que a sorte das pessoas poderia mudar foi um tema popular também na cultura barroca (vide a ideia da Roda da Fortuna, discutida no **capítulo 1.1.1**), mas terminou sendo particularmente forte na literatura elisabetana por essa característica única de sua experiência nacional.

Goetz inverte a técnica de Shakespeare e começa com uma *window scene* bastante peculiar. Aqui não se remete ao panorama social com o fim de adicionar perspectivas secundárias à peça; Goethe introduz a problemática histórica que optou retratar a partir

¹²⁶ “SECOND CITIZEN. I promise you, I scarcely know myself. /Hear you the news abroad?/FIRST CITIZEN. Yes, that the King is dead/ [...]Then, masters, look to see a troublous world.”

da perspectiva popular. Até a cena I-2 não se ouve palavras diretas das personagens principais. Tudo o que sabemos delas vem do discurso de estranhos como Metzler e Sievers, dois camponeses que abrem a peça, bebendo em uma taverna pela honra do cavaleiro Gottfried von Berlichingen. Antes de lidarmos diretamente com esta figura, tomamos conhecimento de sua fama através de diversas vozes dispersas. “Conte mais uma vez sobre Berlichingen!”,¹²⁷ diz Metzler (I-1, p. 74) em uma evocação de grande importância, tanto dentro do drama, quanto em nível extratextual. O gesto de Goethe, como um homem do século XVIII proposto a escrever sobre o então esquecido cavaleiro de duzentos e cinquenta anos atrás, obedece tal proposição. Ao pedir que o amigo narre “mais uma vez” algo sobre o herói local, Metzler indicia o caráter sugestivamente lendário de sua figura.

O que justifica, afinal, a criação da lenda de Götz? Sua fama surge em uma época que louvava seus heróis pelo rígido código de conduta que mantinham e honravam; não entrava em questão a moralidade de suas ações propriamente, muito menos pelo seu status legal (cf. REITZ, 2007, p. 13). A época de Gottfried von Berlichingen é considerada por historiadores como o fim de uma configuração jurídica que remontava às tribos germânicas, o chamado *Faustrecht* (ao pé da letra ‘direito do punho’), e, com ela, da classe dos cavaleiros livres. No prefácio de Sir Walter Scott à peça, escrito em 1799, encontramos um bom sumário da situação:

todo nobre alemão em posse de um feudo concebido diretamente pelo imperador detinha uma espécie de soberania sobre suas terras, que era subordinada somente à autoridade imperial. Assim, —dos príncipes e dignitários eclesiásticos donos de enormes territórios, até os cavaleiros livres e barões, cujos domínios consistiam em um castelo e um punhado de acres de terreno montanhoso e florestal—, cada um deles era um pequeno monarca sobre suas próprias posses, independente de toda lei que não fosse aquela estabelecida pela supremacia remota do imperador [...] cada pequeno cavaleiro tinha, por decreto, permissão de fazer guerra contra seus vizinhos sem grandes formalidades, a não ser uma declaração escrita três dias antes [de a guerra iniciar] chamada Fehdebrief (in GOETHE, 1902, p. 229)¹²⁸

¹²⁷ “Erzähl das noch einmal vom Berlichingen!”.

¹²⁸ “[...] every German noble holding a fief immediately from the emperor, exercised on his estate a species of sovereignty subordinate to the imperial authority alone. Thus, from the princes and prelates possessed of extensive territories, down to the free knights and barons, whose domains consisted of a castle and a few acres of mountain and forest ground, each was a petty monarch upon his own property, independent of all control but the remote supremacy of the emperor. [...] each petty knight was by law entitled to make war upon his neighbours without any further ceremony than three days' previous defiance by a written form called Fehdebrief.”

No final século XV, esses cavaleiros livres já haviam se tornado uma camada empobrecida da nobreza, inútil para a administração imperial após o fracasso das cruzadas. Alguns passaram a saquear mercadores (como Götz e seus comparsas planejam fazer em II-2) ou guerrear uns contra os outros por razões muitas vezes triviais. Manfred Reitz (2007, p. 26) comenta:

Não era raro que alguns simplesmente fossem atrás de briga, e a defesa da própria honra forçava os adversários a reagirem [...] Muitas brigas eram herdadas [dos desentendimentos dos pais], de forma que as gerações posteriores não tinham muita certeza por quê estavam em guerra.¹²⁹

O direito à guerra privada (*Fehde*) foi então a principal instituição a garantir a liberdade da classe desde o tempo de seus antepassados, permitindo inclusive a prestação de serviços para o imperador e nobres. O *Faustrecht* foi abolido uma vez que o imperador Maximiliano I lançou planos para organizar o sistema jurídico do reino, criando uma corte imperial em 7 de agosto de 1495 e proclamando o Sacro Império como um órgão restaurado, de “lei e ordem duradouras” (cf. SCHULZE, 1998, p. 45; SCOTT in GOETHE, 1901, p. 231; ver também KOSELLECK, 1999, p. 22-3). Importou-se, assim, o princípio absolutista de razão de Estado para o Sacro Império Romano-Germânico. A reforma visava centralizar o poder então disperso entre inúmeros principados, criando um corpo de representantes em dez grandes distritos administrativos, de forma a cimentar a autoridade de um só homem por meio da imposição de taxaões iguais para toda a confederação. Neste contexto, os cavaleiros, originalmente a serviço do império, tornaram-se um empecilho para sua ordem interna, e sobretudo para a alta aristocracia.¹³⁰ Muitos deles passaram a se juntar em ligas de cavaleiros a fim de garantir a proteção mútua da classe. No período retratado por Goethe, os cavaleiros já viviam em constante perigo. Os exércitos imperiais estavam preenchidos por soldados pagos, armas de fogo tornavam-se mais difundidas na Europa central, resultando no surgimento de uma nova dinâmica de batalhas; também tecnologicamente eles se tornavam obsoletos (cf. BLOCH, 1973, p. 44; SCHULZE, 1998, p. 47). Muitos desses homens optavam por vender seus serviços como mercenários, submeter-se às graças de um príncipe e das cortes como

¹²⁹ “[...] nicht selten suchte jemand einfach nur Streit, und die eigene Ehre erzwang dann eine Reaktion [...] Manche Fehde wurde sogar vererbt, und spätere Generationen waren sich dann nicht mehr sicher, warum sie überhaupt gegeneinander Krieg führten “.

¹³⁰ Compare o discurso do bispo em I, 4 (p. 96): “Não há nada mais importante para o imperador fazer do que apaziguar a situação do reino, fixar a importância dos tribunais por meio da supressão da instituição do *Fehde*”.

Weislingen faz na peça; ou, como Götz, tornarem-se saqueadores e ter de passar o resto da vida fugindo da guarda imperial (cf. REITZ, 2007, p. 24).¹³¹

Götz e seus comparsas, assim, começam sua carreira militar ao lado do imperador como guerreiros gloriosos, e terminam como criminosos em função de uma reforma jurídica. O fato de serem declarados criminosos doa a eles um importante aspecto de resistência política. É sua coragem de confrontar —não propriamente o novo sistema jurídico, mas a nobreza de sua época— que os eleva à condição de lendas locais. Pensemos na simpatia que Metzler e Sievers, os camponeses da cena de abertura, devotam pelo protagonista:

METZLER. Os nobres de Bamberg estão furiosos [...] Quanto tempo faz que Götz travou nova disputa com o bispo? Eu pensava que tudo já havia sido acordado entre eles.

SIEVERS. Ah! Faça você acordos com esses padrecos! Quando o bispo viu que não podia fazer nada e que sempre levava a pior, rendeu-se e apressou-se a pedir trégua. O honesto Berlichingen aceitou, mesmo sem ter prova formal nenhuma [da trégua], como ele sempre faz quando está em vantagem.

METZLER. Que Deus o abençoe— é um homem de valor! (I-1, p. 74)¹³²

Três dados no trecho são notáveis: o cavaleiro Götz é aquele quem tira a paz da nobreza e clero de Bamberg, e —por isso— “que deus o abençoe”, exclama o camponês. Como uma celebridade dos tempos modernos, Götz é muito além de um homem que luta nas guerras do imperador. Antes, seu nome evoca um símbolo de independência de espírito, naturalidade e inconformismo perante uma elite autoritária desacreditada por seus súditos, nas vésperas de uma revolta popular (cf. SWALES & SWALES, 2002, p. 102). Conforme avançamos na peça, constatamos que há uma forte unidade nas opiniões de cada

¹³¹ Koselleck (1999, p. 164) comenta a experiência de muitos homens que perderam sua função com a centralização do poder a partir de um interessante testemunho da época, escrito por Agrippe d'Aubigné: “Saibam que quase todos os homens foram reduzidos ao mesmo ponto: ou ficam em desacordo com a própria consciência ou com os acontecimentos do século [...] Digo essas coisas para vós e para mim, Senhor, para vos rogar que os combates de nossas consciências não saiam para o lado de fora; e, se a consciência pressiona para vir à luz, na impossibilidade de matá-la, é preciso ao menos adormecê-la”. Como dizia-se na época, *autoritas, no veritas, facit legem* — é a autoridade, e não a verdade, que faz as leis (Ibid., p. 31).

¹³² “METZLER: Die Bamberger dort ärgern sich [...] Seit wann hat denn der Götz wieder Handel mit dem Bischof von Bamberg? Es hieß ja, alles wäre vertragen und geschlichtet./SIEVERS: Ja, vertrag du mit den Pfaffen. Wie der Bischof sah, er richt nichts aus und zieht immer den kürzern, kroch er zum Kreuz und war geschäftig, daß der Vergleich zustand käm. Und der getreuerherzige Berlichingen gab unerhört nach, wie er immer tut, wenn er im Vorteil ist./METZLER. Gott erholt ihn! Ein rechtschaffner Herr!”

estamento que compõe seu universo ficcional, de forma que a conversa entre Metzler e Sievers espelha a animosidade de uma massa de camponeses prestes a se rebelar. Os diferentes setores que compõem esta sociedade gentílica estão cindidos, assim como os laços de lealdade e interdependência entre clero, nobreza e campesinato estão quebrantados por força da própria administração imperial. A revolta popular do ato V, portanto, pode ser identificada em estado embrionário já na cena de abertura.¹³³

A escolha de um tema nacional, é evidente, vai ao encontro do programa cultural de Herder tratado anteriormente. Ademais, ao ressaltar as virtudes de heróis medievais, Goethe renega a herança da filosofia da história francesa, que imprudentemente descartara a Idade Média como uma era de obscurantismo e superstição. O gesto do autor é o de busca genealógica do valor da cultura nacional, em contraposição à cultura internacional e aristocrática do neoclassicismo (cf. HINDERER, 2010, p. 17; GROSSE, 2001, p. 181-2). Isso o levou a valer-se de enfoques distintos daquele dos neoclassicistas: enquanto estes se voltavam à Antiguidade clássica, Goethe e depois os românticos se voltaram à Idade Média. Consequentemente, não era de se esperar que os heróis da nova literatura aspirassem ao ideal de *constantia* do Catão moribundo. O dissidente Gottfried von Berlichingen e seus aliados foram retratados como portadores daquilo que o jovem Goethe assumiu ser as virtudes alemãs por excelência: senso de justiça, robustez, honestidade, lealdade aos próprios princípios, e aquilo que Koepke (2009, p. 223) definiu como “uma ingenuidade crédula” (*a trusting naiveté*); tudo isso em oposição à *politesse*, elegância afetada e ardil maquiavélico que caracterizam, na peça, os nobres da corte de Bamberg.

Atentando para mais uma sugestão de Herder, Goethe retrata a cultura nacional da época como um complexo de grupos que formam a sociedade — comparemos o retrato em questão com o universo aristocrático de Gottsched ou com o ambiente familiar das peças de Lessing. *Götz von Berlichingen* oferece um amplo panorama de estamentos que contracenam, comentam e escolhem seus lados em uma batalha descrita a partir do

¹³³ Outra dentre muitas cenas dá indícios do clima de tensão social: em I-4 (p. 95), Olearius conta na corte como a “população, ao ouvir que ele era um jurista, esteve prestes a apedrejá-lo”. O cenário proposto aqui se encontra, como o mundo de Hamlet, ‘fora de seus eixos’; juristas são ameaçados a pedradas e os heróis populares são criminosos. O próprio Götz ri da ironia de, no final de sua vida, ter que fugir do imperador que sempre venerou e receber proteção de ciganos (entendidos na peça como bandoleiros, *Räuber*; cf. V-5, p. 163; V-7, p. 166).

processo histórico de mudança de regime (cf. GROSSE, 1993, p. 34). As figuras da peça são ciganos acampados nas florestas, camponeses rebelados, soldados, membros do tribunal, a alta aristocracia, a baixa nobreza composta por Berlichingen e cavaleiros aliados, o baixo clero representado por Martinho Lutero e, por fim, o próprio imperador do Sacro Império Romano Germânico, Maximiliano I. Crianças, adultos e velhos, homens e mulheres — como em uma peça de Shakespeare, todos estão representados e oferecem seu ponto de vista a respeito de um momento de instabilidade social.

Diferentemente, porém, do que ocorre em Shakespeare, os camponeses não entram em cena como espectadores distantes e anônimos. Aqui eles possuem nomes, conversam em um linguajar próprio e, principalmente, são homens politizados. As concepções de mundo por trás de uma peça como *Richard III* —que vacila entre a desestabilização da monarquia e o retorno da ordem ao final da tragédia— e de *Götz von Berlichingen* são, de certo modo, opostas. Shakespeare pressupunha um mundo ordenado ao redor da instituição da monarquia. Goethe, como homem do século XVIII, filho da burguesia mercantil e irreligioso, foi certamente menos propenso a aceitar a monarquia divinamente instituída como algo natural. Como discípulo de Herder, contudo, não lhe cabia defender a cosmovisão de um ou outro partido da Alemanha quinhentista — antes, Goethe está lidando com a derrocada dos cavaleiros livres e posterior repressão da revolta camponesa de 1525 como um fato consumado do passado nacional. “A história aparece aqui”, resume Hinderer (1992, p. 28), “tanto como um processo de deformação, quanto como um modelo histórico de ascensão e queda que, por sua vez, implica uma orientação pelo passado.”¹³⁴

Dizer que não há uma defesa de cosmovisão heroica da Idade Média (como se Goethe estivesse propondo uma volta aos valores do passado), não impede que haja certa simpatia em sua representação da classe cavalheiresca. Uma forma de entender a valorização desse setor extinto da nobreza é pensar em seu contraponto histórico; uma vez que os cavaleiros são marginalizados, surge em seu lugar uma nobreza inútil, desmilitarizada, presa aos assuntos da corte e distante da vida comum (cf. LUSERKE, 2010, p. 116). Goethe elegeu um cenário de transição da era gloriosa dos cavaleiros livres para o mundo do absolutismo burocrático, de forma que as causas do declínio da Alemanha oitocentista pudessem ser pesquisadas e apresentadas artisticamente (parafraseando

¹³⁴ “Geschichte erscheint hier ebenfalls als ein Deformationsvorgang, als ein historisches *rise and fall pattern*, das eine Vergangenheitsorientierung impliziert”.

LUKÁCS, 2011, p. 37). Tal enfoque, assim, diz mais respeito ao presente alemão do que ao distante século XVI.

A fim de marcar a oposição entre a aristocracia burocrática e a aristocracia guerreira, o autor se vale de uma técnica tradicional dos dramas de heróis. Sua peça é repleta de passagens que, embora à primeira vista desconexas entre si, têm o fim único de exemplificar o comportamento de um ou outro grupo. Pensemos na cena I, 4, em que os nobres da corte de Bamberg estão reunidos em um banquete a fim de discutir questões de Estado. A conversa se perde em trivialidades, comentários sobre o que acontece nas universidades italianas, até que venha à tona o assunto do direito romano que, como mencionei acima, fora recém-instaurado pelo imperador em 1495 para substituir o antigo direito germânico (cf. I, 4, p. 94). A linguagem que se utiliza na cena é ritualizada, repleta de termos latinos e saturada de *esprit*. Em comparação a ela, consideremos os episódios de banquete em Jaxthaussen (a fortaleza de Berlichingen; I, 3; II, 4 e II, 8) ou do casamento dos camponeses (II, 10). Neles, homens, mulheres e crianças se reúnem para festejar em pé de igualdade. Os temas discutidos estão estritamente ligados a questões imediatas: faz-se o balanço de campanhas bem-sucedidas, desafios do presente ou projetos para o futuro próximo.¹³⁵ Muito da ação da peça é prospectiva; o que é anunciado pelos cavaleiros em uma cena já está feito na próxima. Mesmo o momento em que Götz é capturado na passagem do ato III para o IV é precedido pela impressão de que sua vida corre perigo (cf. III-16, p. 137; IV-3, p. 150-1). O imediatismo e intimidade de Jaxthaussen estão contrapostos à afetação e vagarosa burocracia de Bamberg; o espírito comunitário ao individualismo desconfiado, próprio de um grupo de pessoas que aprendeu a sobreviver em meio a intrigas.

1.3.3.2. A estrutura dramática da peça e uso de dualismos

Muitos leitores de 1770, ao menos aqueles pouco afeitos a inovações literárias, interpretaram *Götz* como uma peça mal estruturada.¹³⁶ De fato, praticamente a cada cena

¹³⁵ Ver cenas I-2; II-2; II-8; II-10; III-6; III, 9; III-16; III-17; III-19; IV-3; V-2 e V-5.

¹³⁶ Chr. M. Schmid, Wieland e Herder se referiram ao drama como um “Monstrum”; o primeiro em tom de censura, os outros com a consideração adicional de que criar um “Monstrum” foi algo intencional do

ocorre uma mudança de cenários, eventos importantes ocorrem abruptamente ou são informados de forma retrospectiva — é de se imaginar o motivo de uma geração acostumada com dramas neoclássicos não conseguir atribuir coerência a algo tão ousado. O registro dramático do *Sturm und Drang* como um todo parece ter voltado a ser apreciado por gerações educadas pelas técnicas de corte da cinematografia; talvez um espectador dos tempos atuais consiga se encontrar melhor na multiplicidade vertiginosa de cenários que compõe o universo ficcional habitado por Berlichingen. Werner Keller cunhou os termos “técnica de espelhamento e contraste” (*Spiegelung- und Kontrasttechnik*; apud HINDERER, 1992, p. 33) para explicar o método de construção das colisões na dramaturgia do jovem Goethe. Em sua concepção, é possível desdobrarmos dezenas de relações binárias entre lugares e personagens, e daí constatarmos a harmonia entre os elementos constituintes da peça — por exemplo, a fortaleza de Jaxthaussen se contrapõe à corte de Bamberg, Adelheid a Maria, Georg a Carl, Götz ao bispo, Selbitz a Weislingen, etc. O cimento da peça, conclui Keller, reside nos dualismos e motivos condutores que se desenvolvem e se cruzam conforme o enredo progride.

Muitas pesquisas recentes foram dedicadas ao trabalho analítico apontado por Keller e estão bem sumarizadas no *Goethe Handbuch* (cf. NEUHAUS, 2004; ver também GROSSE, 1993). Considerando o recorte de minha pesquisa, focar-me-ei na análise do tema da naturalidade/desnaturação. A vantagem de isolar este aspecto em específico é que nele podemos constatar marcas da forte herança do pensamento herderiano (lembremos que *Natur* é um dos conceitos centrais da filosofia de Herder), e, sobretudo, dele podemos derivar as bases da crítica histórica do *Sturm und Drang*.

1.3.3.3. Sobre os pares natureza/artificialidade, liberdade/constrangimento, Götz/Weislingen

Uma vez que estabelecemos um primeiro contato com a lenda de Götz na espécie de prefácio encenado por Sievers e Metzler, somos transportados para a fachada de outra hospedaria. Enquanto aguarda por seu escudeiro Georg, Götz monologa. Há cinco dias e noites, conta, que estava de vigília e mal pôde dormir. Até que Georg apareça, ele se move

autor, i.e. não impedia que a peça possuísse unidade estética e fosse interessante por si só. Cf. Grosse, 2001, p. 202.

de um lado para o outro para evitar pegar no sono ali mesmo, ao que admite: “Está se tornando difícil conseguir um pouco de vida e liberdade” (p. 76).¹³⁷ A primeira imagem que passa é menos heroica do que a da cena anterior; Götz está, para ser mais exato, à beira da exaustão. Uma vez que o pajem aparece, ambos entram na hospedaria e se revigoram com vinho. Logo o cansaço desaparece e planos para um novo embuste são traçados. Um pobre monge, o então anônimo Martinho Lutero (*Bruder Martin*), adentra o local, e trava uma conversa com o cavaleiro sobre as coisas que renovam a motivação dos homens que, como eles, lutam por algo. O vinho, revigorante para os cavaleiros, não pode ser bebido pelo monge em função de seus votos. Martin tenta explicar a diferença entre si e seu interlocutor:

MARTIN. Quando vocês [os cavaleiros] se alimentam e saciam sua sede, é como que se nascessem novamente; vocês se tornam mais fortes, mais corajosos, mais aptos para o seu negócio. O vinho alegra o coração do homem, e a alegria é mãe de todas as virtudes [...] Nós [os clérigos], entretanto, quando comemos e bebemos, nos tornamos o oposto daquilo que devemos ser. Nossa digestão indolente nos deprime a mente; na indulgência de um descanso acumulado desejos despontam, e eles são fortes demais para nossas fraquezas (I-2, p. 78-9).¹³⁸

O importante da passagem é o juízo acerca das virtudes próprias de cada um dos tipos evocados. Martin louva a simplicidade da vida de um homem comum; há algo que torna Georg e Götz homens naturais, já que suas funções corporais mais básicas (comer, beber, dormir) complementam a atividade por eles desempenhadas (cf. FISCHER-LICHTE, 1999, p. 298-9). O religioso vive de forma contrária. Martin logo desenrola um longo solilóquio em que deixa indícios de certa resignação por seu deus não o haver destinado para uma vocação diferente (cf. I-2, p. 79). O homem religioso é logo retratado como um debilitado, que, embora dedicado às coisas superiores, é incapaz de encontrar harmonia em sua vida. Podemos pensar também no conceito de vigília de cada um desses homens. Enquanto Götz luta contra fatores exteriores, vence a exaustão com bebida para —como lemos em seu monólogo— um dia gozar de sua liberdade e da vida, Martin nega de antemão os prazeres básicos da vida, minando sua vitalidade e suas pulsões. Este é o inverso daquele.

¹³⁷ “Es wird einem sauer gemacht, das bißchen Leben und Freiheit”.

¹³⁸ “MARTIN. Wenn Ihr gegessen und getrunken habt, seid Ihr wie neugeboren; seid stärker, mutiger, geschickter zu Eurem Geschäft. Der Wein erfreut des Menschen Herz, und die Freudigkeit ist die Mutter aller Tugenden.[...] Aber wir, wenn wir gegessen und getrunken haben, sind wir grad das Gegenteil von dem, was wir sein sollen. Unsere schläfrige Verdauung stimmt den Kopf nach dem Magen, und in der Schwäche einer überfüllten Ruhe er zeugen sich Begierden, die ihrer Mutter leicht über den Kopf wachsen”.

Tanto um quanto outro espelha uma noção de subjetividade própria do mundo estratificado. Ao entender de Martin, homens são feitos para seguirem um chamado. Cada chamado, por sua vez, acarreta em determinadas obrigações e votos, embora o dele o torne descontente. “Nada me é mais árduo do que não ter a permissão para ser humano. Pobreza, castidade e obediência [i.e. os votos da ordem monástica] — três votos que, cada um deles, tomado individualmente, parece afigurar como os mais detestáveis da natureza, de tão insuportáveis que são” (I-2, p. 80).¹³⁹ Neste trecho se encontra a palavra-chave que buscamos, *natureza*; os votos e modo de vida de um homem como Martin, falando alguns poucos anos antes de tornar-se ele mesmo um reformador do cristianismo, é antinatural. O importante nesta breve aparição do monge é sua atitude como alguém cômico de sua existência alienada, do dever que carrega de aceitá-la, mas que nem por isso deixa de admirar o chamado de um homem como Götz (parafraseando GROSSE, 1993, p. 43). Seja em *Götz*, em *Die Leiden des jungen Werthers* ou em *Egmont*, um tema é constante: a alienação consiste no fato de os homens terem consciência daquilo que é uma vida mais adequada ou autêntica para si, e mesmo assim se verem impossibilitados de atingi-la.¹⁴⁰

Naturalidade não é uma questão de viver sem votos. Lembremos que Götz está submetido a um código de honra estrito, possuindo ele mesmo suas obrigações. Sievers o louva em um momento por ser digno e aceitar a palavra do bispo de Bamberg como definitiva (embora ela não fosse). É razoável dizer que seu senso de honradez constitui uma desvantagem em um conflito em que todos os adversários jogam sujo, digamos — vemos as repercussões desse sentimento na análise da tragédia de Weislingen e na cena V-5. No final da conversa com Martin, o comentário tecido pelo cavaleiro é elucidador: “Eu lamento por ele. O sentimento de sua condição lhe torce o coração” (I-2, p. 80).¹⁴¹

¹³⁹ “Mir kommt nichts beschwerlicher vor als nicht Mensch sein dürfen. Armut, Keuschheit und Gehorsam - drei Gelübde, deren jedes, einzeln betrachtet, der Natur das unausstehlichste scheint, so unerträglich sind sie alle”.

¹⁴⁰ Há ecos inconfundíveis de Goethe no dito de Marx sobre a alienação: “Sie wissen das nicht, aber sie tun es”. Talvez uma inversão dos termos permitisse uma aproximação maior à forma com que Goethe formula a lógica dos homens desnaturalizados: como o Bruder Martin, “sie wissen das, aber sie tun es *nicht*”. Hegel foi certo ao escrever em sua *Estética* (1986, Bd. 13, p. 257) que a autonomia plena de Berlichingen transformou-se em uma impossibilidade na modernidade. Com a sociedade burguesa, o tipo idealizado do cavaleiro está fadado a dois destinos: ou ele se torna ridículo (como Quixote), ou se torna criminoso (como Berlichingen; cf. BORCHMEYER, 1987, p. 799). Eu adicionaria uma terceira possibilidade: ele pode se reverter a um ideal, em elemento de crítica histórico-filosófica, e foi justamente essa a apropriação da figura, do *Sturm und Drang* ao Romantismo. Ver mais adiante.

¹⁴¹ “Er dauert mich! Das Gefühl seines Standes frißt ihm das Herz”. ‘Condição’ aqui pode se referir tanto ao chamado de Martin (*geistlicher Stand, Berufsstand*), quanto às circunstâncias atuais (*Stand der Dinge*).

A definição da técnica de espelhamento e contraste formulada por Keller é correta até certo nível: ela explica a importância dos dualismos sem dúvidas presentes na peça, mas que nem sempre se encontram em clara oposição entre si. Mencionei acima que a época retratada na peça é uma época de transição entre duas ordens. Por um lado temos Götz e os cavaleiros livres, por outro o bispo e a aristocracia. Mas pensemos em personagens intermediárias como Maria e Weislingen; elas se encontram justamente na zona de transição entre as duas visões de mundo em conflito. Maria, a irmã de Götz, admira sua coragem e integridade, mas condena a violência dos cavaleiros e diz ao sobrinho Carl preferir vê-lo seguir a carreira religiosa (cf. I-3, p. 83). A outra personagem de transição importante é Weislingen. Ele é a personagem que melhor exemplifica o conflito entre as duas ordens expostas acima, já que o carrega dentro de si. No início ele é descrito como um homem que se desnaturalizara; havendo crescido ao lado de Götz e tornando-se cavaleiro em sua companhia, Weislingen terminara se juntando à causa da corte, para sofrer de uma melancolia semelhante àquela expressa por Lutero.

A trama principal da peça foca-se justamente na tentativa de Götz recuperar o apoio do antigo amigo que, para sua decepção, se havia deixado seduzir pela coqueteria de mulheres da corte e seduções da vida abastada (cf. I-3, p. 90). No contexto do drama, os esforços de Götz correspondem a uma tentativa de restauração da antiga lealdade entre os homens, dos tempos de harmonia que permanecem em sua lembrança. Na altura da cena I-3 ainda há uma esperança da volta; Götz tem de tomá-la à força. Junto com Georg, ataca uma diligência pela qual Weislingen viajava e leva-o como prisioneiro. Durante algum tempo, Weislingen busca evitar a boa vontade de seu sequestrador, lembrando-o a todo momento que está ali contra sua vontade. Mas logo os dois se lembram dos tempos de cavalaria e juventude, recobrando a estima mútua que outrora os unira.

Por um instante, a experiência do antigo cavaleiro na fortaleza de Jaxthaussen é descrita como um processo de renaturalização. A reintegração de Weislingen é bastante breve; em I-3 ele ainda discute a favor da justiça da nova ordem absolutista, ao passo que em I-5 faz arranjos para o casamento com Maria, a piedosa irmã de Götz, e declara: “Bendito seja seu irmão e o dia em que ele decidiu me capturar!” (p. 98).¹⁴² A volta de Weislingen ao rol de aliados da causa dos cavaleiros livres é politicamente importante para a classe. Ela significa a restauração da poderosíssima aliança entre francônios e suábios (i.e. Weislingen e Berlichingen), mais ampla que as próprias dimensões dos

¹⁴² “Gesegnet sei dein Bruder, und der Tag, an dem er auszog, mich zu fangen!”

principados oficiais que formam o Sacro Império. Virtualmente, a existência de alianças informais entre os cavaleiros reinstaura as antigas divisas políticas do império, unificado não por documentos, mas por laços éticos de uma classe organizada.

As falas de Weislingen, por sua vez, mal tocam os confrontos políticos. Para ele, reatar laços com o antigo amigo traz-lhe um conforto existencial que há muito não experimentava. Como uma personagem de Shakespeare, Weislingen declama longos solilóquios para expressar balanços de sua existência — algo que, também em paralelo ao universo de Shakespeare, invariavelmente precede uma virada do destino. “Götz, meu leal Götz, tu me restauraste para mim mesmo”, diz em I-3 (p. 101), ao que complementa: “sinto-me livre como se trazido de uma masmorra de volta para o ar livre. Não quero ver Bamberg nunca mais, e quero romper todos os laços vergonhosos que me mantiveram abaixo de mim mesmo”.¹⁴³

Como é de se esperar, Weislingen voltará a Bamberg na primeira chance que tiver, mas atentemos para a última frase citada. O antigo cavaleiro está convicto de que, em seus tempos de corte, aceitou a imposição de limites externos a sua própria liberdade, e que é culpado por tanto. A infelicidade de Weislingen é típica dos grandes personagens de Goethe, que se enxergam como homens cindidos entre duas motivações incompatíveis;¹⁴⁴ ele quer se ver longe de Bamberg e recuperar sua liberdade, mas isso não significa que o fará. No final do solilóquio, lemos sua máxima vazia: “Só é feliz e grandioso aquele que, para ser alguma coisa, não está constrangido nem a comandar, nem a obedecer” (idem).¹⁴⁵ Sua noção de independência é subjetivista. Ela parece oposta ao princípio de ação sustentado por Berlichingen, que diz: o homem valoroso tem tanto que comandar quanto obedecer princípios; a diferença é que ele o faz deliberadamente. Como ocorre no romance sobre o jovem Werther, Weislingen persegue um ideal vazio de autonomia, e o faz compulsivamente, a fim de se diferenciar dos outros homens com

¹⁴³ ““Götz, teurer Götz, du hast mich mir selbst wiedergegeben [...] Ich fühle mich so frei wie in heiterer Luft. Bamberg will ich nicht mehr sehen, will alle die schändlichen Verbindungen durchschneiden, die mich unter mir selbst hielten”.

¹⁴⁴ Pensemos nas duas almas que vivem no peito de Fausto (cf. Faust I, cena *Vor dem Tor*, GOETHE-HA, Bd. 3, p. 40), no Wilhelm Meister dividido entre a arte e os negócios da família, ou ainda Werther dividido entre sua contemplação da beleza e a trivialidade de uma vida que lhe é insuportável.

¹⁴⁵ “So gewiß ist der allein glücklich und groß, der weder zu herrschen noch zu gehorchen braucht, um etwas zu sein!”.

quem foi criado.¹⁴⁶ O preço da vida de aparências e abstração é, sugere Goethe, a cisão do homem com sua própria natureza.

Logo que acaba suas reflexões, seu criado Franz —o mesmo que o envenenará em V-10— vai a Jaxthaussen às pressas ao saber da soltura do amo, contando-lhe as novidades da corte: “Bamberg não é a mesma. Um anjo do céu em forma de mulher transformou a cidade em uma antecâmara do paraíso” (I-3, p. 102).¹⁴⁷ Franz refere-se a Adelheid, uma das primeiras *femme fatales* da literatura alemã, inequivocamente representante da aristocracia —a começar pelas quatro primeiras letras de seu nome— e uma das responsáveis pela conspiração contra a classe dos cavaleiros. Imediatamente Weislingen visita o bispo a fim de declarar a ruptura de todos seus negócios com o mundo das cortes e voltar à causa dos cavaleiros, mas é retido pelas seduições da nobre.

Do outro lado do cenário, Götz, Selbitz e outros cavaleiros aliados continuam sua rotina de *Fehde* e saques a mercadores. Em II-2, planejam uma guerra privada contra a cidade de Nürnberg, contra a qual o novamente reformado Weislingen se oporá veemente. Agora, como braço direito do imperador, ele sugere que os ofensores não saiam impunes do ato (cf. III-1).

A progressão da inimizade de Weislingen com os antigos aliados é rápida e claramente decorrente do tipo de companhias que ele escolhe para si: poucas vezes na ficção de Goethe uma personagem central é tão fortemente determinada pelo meio social quanto esta. Wilhelm Meister conserva-se um pequeno burguês até os ossos, independentemente de conviver com atores marginais e, mais tarde, com a nobreza esclarecida. Weislingen talvez seja uma personagem mais interessante que o próprio Götz por vivenciar uma experiência verdadeiramente trágica: ele é mais consciente que o amigo de que os tempos antigos não voltam atrás. Há, todavia, um resquício de lealdade aos valores de sua vida anterior não compensados pelas formas de socialização modernas. Quando se casa com Adelheid, Weislingen entra em depressão e torna-se objeto de ridículo da esposa. A esta altura, ele não pode abrir mão de perseguir Götz e seus cavaleiros. Uma vez que é nomeado líder da comissão responsável por conter os focos de

¹⁴⁶ Desenvolvi o tema da diferenciação (*Ausdifferenzierung*, no sentido empregado por Niklas Luhmann) como sintoma da concepção moderna de individualidade em outro texto (cf. SILVA, 2012, p. 35-8). O paralelo entre a experiência de Werther e Weislingen com suas interioridades é particularmente interessante, mas não será desenvolvido neste trabalho por uma questão de foco.

¹⁴⁷ “Bamberg ist nicht mehr Bamberg, ein Engel in Weibesgestalt macht es zum Vorhofe des Himmels”.

desordem no Império, é-lhe um dever julgar e punir os ofensores da nova lei. Logo uma ordem é deliberada exigindo a execução de cada um dos aliados de Götz. Em memória aos velhos tempos, a sentença declarada a Gottfried von Berlichingen é um pouco mais branda. Lemos em IV-2 como o velho cavaleiro, para ter suas ofensas perdoadas pelo Imperador a quem outrora fora tão fiel, teria que assinar um documento afirmando se arrepender de sua conduta. Götz —se levarmos em consideração a carga simbólica dos contratos documentais desenvolvida desde o início da peça— terá que se render à nova era do absolutismo burocrático. Ele terá, em suma, que se tornar alguém como Weislingen.

"Nós mortais não temos controle sobre nós próprios. Maus espíritos nos cercam e moldam nossas ações a partir de sua vontade infernal, levando-nos à perdição" (V-10, p. 169),¹⁴⁸ diz Weislingen em seu solilóquio final. Ao passo que este perde seu poder de deliberação e se desnaturaliza, o código de comportamento de Götz aponta para o caminho de manutenção incondicional da própria liberdade. Neste momento da análise já podemos tecer algumas conclusões sobre o conceito de naturalidade na peça. "O homem como senhor de suas ações" (cf. III, 4, p. 126) — eis a formulação mais concisa do princípio que define a figura de Berlichingen. O homem natural é entendido nela como um tipo psicossocial, não exatamente análogo ao selvagem virtuoso de Rousseau ou o hurão ingênuo de Voltaire. Götz é elogiado e reconhecido como modelo pelos alemães, desde os camponeses até Lutero e o imperador Maximiliano I (cf. III, 1, p. 123; comentário em SWALES & SWALES, 2002, p. 100). Lenz, leitor entusiasmado de Goethe, resumiu a suposta máxima da peça na fórmula "Ação é a alma do mundo". Em seu juízo, o modelo de Götz ensina que "a força que age dentro de nós, nosso espírito, é nossa maior aspiração. É ela que dá a verdadeira vida, consistência e valor a nosso corpo, com toda sua sensibilidade e sentimento"¹⁴⁹ (LENZ apud GROSSE, 1993, p. 74-5). Tanto o sentimentalismo quanto o intelectualismo da época —e se pensarmos no contexto histórico da peça, também a burocracia e o direito romano— são contestados, uma vez que se tornam empecilho para ação autodeterminada e convicta. Encaremos a defesa do princípio de ação como o resultado de uma compreensão ampla da vida social do século XVIII. Assim como Herder julgou épocas e nações por seu caráter, o Goethe do *Sturm*

¹⁴⁸ "Wir Menschen führen uns nicht selbst; bösen Geistern ist Macht über uns gelassen, daß sie ihren höllischen Mutwillen an unserm Verderben üben".

¹⁴⁹ "[...] die in uns handelnde Kraft, unser Geist, unser höchstes Anliegen sei, daß die allein unserm Körper mit allen seinen Sinnlichkeiten und Empfindungen das wahre Leben, die wahre Konsistenz den wahren Wert gebe [...]".

und Drang realizou diagnósticos amplos da atitude dos homens em diferentes contextos históricos.

Weislingen, por exemplo, divide-se entre seus valores e as imposições postas pelos seus superiores. Como capitão da guarda imperial, ele é obrigado a trair e agir contra seu próprio senso interno de justiça. Nesse sentido ele é desnaturado e inativo — i.e. o homem privado nele é impotente perante o homem público. O aspecto personalista da crítica à inação de Weislingen é apenas uma das dimensões da poética goethiana, e ele se torna um lugar-comum de certa crença liberal posterior ao século XIX, aquele que prega que todo indivíduo deve aspirar por autonomia. De fato, tanto o *Sturm und Drang* quanto os romantismos atentaram para este aspecto tão atrativo para poetas dos anos posteriores: de Götz derivaram Hernani, Moor e o herói byroniano. Mas atentemos que, na peça, a subjetividade liberal deriva da lenda criada ao redor do cavaleiro por seus contemporâneos. Como ocorre em *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), sua experiência com a autonomia é mais problemática do que Martin supusera.¹⁵⁰

Há uma dimensão social da crítica à inação, por outro lado, que me parece mais interessante: uma dimensão que nós, contemplando a obra como ficção histórica, podemos trazer à pauta. Pensemos nos termos em que o conceito de ação é formulado entre II-2 e V-9, cenas em que ocorrem as batalhas entre os cavaleiros e a guarda imperial. Vimos que agir é algo próprio do homem natural; ele não se contenta com mediações das autoridades para resolver suas pendências, não aceita ter que se guiar por éditos, como Götz conta em III, 4:

Mesmo o melhor cavaleiro nada pode fazer se não for senhor de suas ações. Ocorreu uma vez que, para agradar o palatino, eu lhe ofereci serviços contra Conrad Schotten: eles então colocaram um papel da chancelaria a minha frente onde constava o modo como eu deveria me portar. Então eu atirei o papel de volta aos magistrados, e contei-lhes que não poderia agir de acordo. Sabe-se lá o que poderia acontecer que não constava no papel; eu precisava usar meus próprios olhos e julgar o que seria melhor fazer. (III, 4, p. 126).¹⁵¹

¹⁵⁰ Vide o trecho em I-2, p. 80: “Ah! Senhor cavaleiro, o que são as fadigas de sua vida comparadas à miséria de um chamado que, pelo erro de querer se aproximar do Divino, condena os melhores impulsos de nossas naturezas como se fossem crimes! [...] Queria os céus que meus ombros tivessem forças para empunhar uma armadura, e meu braço para derrubar um inimigo de seu cavalo!”. Logo depois dessa fala, Berlichingen estende a mão para cumprimentar Martin e este constata que o cavaleiro não tem a mão direita (ainda que consiga derrubar seus inimigos do cavalo); no seu lugar leva uma prótese. Há, assim, um preço a ser pago para a manutenção da autonomia e, como veremos, Götz é plenamente consciente de que sua autonomia levará muitos dos seus ao túmulo, uma vez que a base dela foi criminalizada pelo Estado absolutista.

¹⁵¹ “[...] der beste Ritter [kann] nichts machen, wenn er nicht Herr von seine Handlungen ist. So kamen sie mir auch einmal, wie ich dem Pfalzgrafen zugesagt hatte, gegen Konrad Schotten zu dienen; da legt’ er mir einen Zettel aus der Kanzlei vor, wie ich reiten und mich halten sollt; da warf ich den Räter das Papier

Walter Scott (in GOETHE, 1902, p. 295) reduziu o significado da primeira frase do trecho ao traduzi-la como: “even the best knight can do but little if he cannot act as he pleases” (mesmo o melhor cavaleiro não pode fazer muito se não pode agir como lhe apraz). O que está em jogo aqui é muito mais amplo do que uma simples questão de agir como se quer; ter controle de suas ações significa assumir responsabilidade sobre elas, a partir de princípios bem definidos. O trecho que se segue a este dá fortes indícios de tal dimensão semântica; Götz precisa estar livre para agir da forma que sua natureza o designou.

Sua visão de direitos e deveres tem bases em um patriarcalismo arcaico próprio de comunidades muito simples, é evidente. Na leitura de Goethe, esse patriarcalismo morreu no século XVI. Até então a harmonia das comunidades dependeu de homens e mulheres convictos de possuir um papel pré-definido no mundo, que sabiam o que faziam e se sentiam desimpedidos para fazê-lo. A nova ordem representada pela corte de Bamberg advoga a favor de um sistema de justiça que reduz todos a elementos devedores de obediência à lei soberana e abstrata. Quando o bispo de Bamberg tenta forçar um acordo com Götz por meio de documentos, ele está apresentando uma noção de justiça que lhe soa desconfiável e, acima de tudo, destruidora daqueles sentimentos que antes garantiam a harmonia das comunidades fechadas. Um homem de palavras não precisa dar sua assinatura para firmar vínculos, assim como um servo fiel não precisa estar obrigado a servir seu senhor; as relações de serviço entre indivíduos se deveria basear em um código mútuo de devoção (dos inferiores) e benevolência (dos patrões; cf. III-18, p. 141-2). Em função disso, de acordo com o código cavaleiresco, querer impor leis escritas e contratos de servidão é uma afronta ao senso de autonomia do patriarca Götz. “Daí produz-se uma reivindicação do conceito de justiça, agora entendido como um universal, mas que, aos olhos de Götz, fracassa terminantemente em compreender e fazer jus ao elemento humano”,¹⁵² complementa Grosse (1993, p. 50; ver também p. 35). Por esse motivo, nada convence Götz de que, quando um aristocrata fala da necessidade de sua lei para garantir justiça social, está no fundo justificando a imposição de seus interesses pessoais e estamentais (cf. I-3, p. 91). No contexto de 1525, fala-se de ordem social

wieder dar, und sagt: ich wüßte nicht darnach zu handeln, ich weiß nicht, was mir begegnen mag, das steht nicht im Zettel, ich muß die Augen selbst auf tun und sehn, was ich zu schaffen hab.” A historieta da campanha contra Schotten continua na cena III-6.

¹⁵² “[Darum] entsteht [es] ein universaler Anspruch der Gerechtigkeit, die als etwas Universales begriffen wird, damit aber das, wie Götz es sehen würde, Menschliche zutiefst erkennt und verletzt”.

enquanto camponeses se revoltam contra a ordem feudal. O que deveria determinar a posição de um homem na hierarquia social, pensa Götz, é sua atuação na comunidade.

Imagem 3. Próteses de Gottfried von Berlichingen (Schloßmuseum Jagsthausen, Jagsthausen. Foto por Chris L. Lesley, acessível em <http://greaterancestors.com/gottfried-von-berlichingen/>)

No momento em que Weislingen exerce sua influência nas cortes para amenizar a pena de Berlichingen (IV-2) e, dessa forma, resolver de uma vez por todas o problema do governo com os cavaleiros livres, este não pode aceitar o benefício. Há muito que Götz aceitara morrer como um mártir de seus ideais. Em um primeiro momento, o imperador mostra-lhe misericórdia e ordena sua prisão domiciliar. A benevolência imperial não significa muito para o cavaleiro; embora não tenha sido coagido a trair seus valores, Götz, por todo ato IV, encontra-se privado da capacidade de agir livremente. Daí em diante, cada vez mais ele desconhece a si próprio; a nova ordem finalmente o destituiu de tudo o que dá valor.

Procuras pelo Götz? Há muito que ele se foi! Aos poucos fui destituído de tudo que era meu — minha mão, minhas propriedades, minha liberdade, minha reputação! Minha cabeça, o que vale ela agora? (V-13, p. 173)¹⁵³

¹⁵³ “Suchtest du den Götz? Der ist lang hin. Sie haben mich nach und nach verstümmelt, meine Hand, meine Freiheit, Güter und guten Namen. Mein Kopf, was ist an dem?”

1.3.3.4. Tragédia e revolta camponesa

Não importa qual caminho segue, o destino de Berlichingen é o mesmo de todos os homens de sua classe: despersonalização e morte. Como última solução desesperada, ele se deixa absorver pelo espírito de revolta popular da época e adere à Revolta dos Camponeses de 1525. O cavaleiro, é evidente, compartilha com os camponeses a insatisfação com a nova ordem. Mas quando observamos os termos com que faz aliança com esses homens, há um claro erro: Götz não confia nos camponeses e não entende seus princípios. A primeira objeção que faz aos novos aliados quando tem chance de abordá-los é claramente conservadora: “Por que motivo vós levantai armas? Se é para restaurar vossos [antigos] direitos e liberdades, por que se enfurecer e destruir a terra?” (V-2, p. 160).¹⁵⁴ Götz veicula uma noção arcaica de revolução¹⁵⁵; ela, não corresponde aos ímpetos de vingança que motivam os líderes da revolta Metzler e Link.

Na cena V-1, estes dois discutem quem poderia ser eleito como capitão de sua causa. Dois nomes vêm à tona: Maximilian Stumpf e Götz von Berlichingen. Por motivos pessoais, Stumpf rejeita o cargo, mas tenta convencer Götz a aceitá-lo. “Eu te peço, aceite o cargo, Götz! Os príncipes te serão gratos: toda a Alemanha o fará. Será para o bem e prosperidade de todos. Tanto a terra quanto seus habitantes serão poupados” (V-2, p. 160).¹⁵⁶ Stumpf sabe o argumento para convencer um homem da velha geração de súditos leais do imperador. A *hybris* do protagonista ocorre em sua resposta à proposta:

KOHL. [Dê-me] vossa mão!

GÖTZ. [Dou.] Mas prometa me enviar o contrato que fizeste comigo por escrito para todas as suas tropas, e punir severamente aqueles que o infringir [i.e. que destruam a terra e matarem inocentes no processo]. [...]

METZLER. O que ouço sobre contratos? Qual é a utilidade de um agora?

LINK. É vergonhoso ter que se submeter a tal coisa (V-2, p. 160-1).¹⁵⁷

¹⁵⁴ "Warum seid ihr ausgezogen? Eure Rechte und Freiheiten wiederzuerlangen? Was wütet ihr und verderbt das Land!".

¹⁵⁵ O termo latino *revolutio* originalmente significava “volta ao estado originário ou natural”. Em 1543, Nicolau Copérnico intitulou sua obra como *De revolutionibus orbium coelestium* (Das revoluções dos corpos celestes) implicando uma dimensão semântica do termo ainda presente no português no termo ‘revolver’ (no sentido de ‘dar voltas’).

¹⁵⁶ “Nimm die Hauptmannschaft an, ich bitte dich, Götz! Die Fürsten werden dir Dank wissen, ganz Deutschland. Es wird zum Besten und Frommen aller sein. Menschen und Länder werden geschont werden”.

¹⁵⁷ “KOHL. Eure Hand!/GÖTZ. Und gelobt mir, den Vertrag, den ihr mit mir gemacht, schriftlich an alle Haufen zu senden, ihm bei Strafe streng nachzukommen. [...] / METZLER. Was hören wir von einem Vertrag? Was soll der Vertrag?/LINK. Es ist schändlich, so einen Vertrag einzugehen”.

Aqui, ao estabelecer um contrato com pessoas em quem não confia, o protagonista comete um erro fatal. Sua insegurança é tão evidente que ele pede que o contrato seja feito por escrito; inconscientemente Gottfried se contamina pelo espírito de burocracia e mediação da nova ordem. Metzler e Link claramente não têm qualquer interesse em seguir contratos; contratos são deliberados pela classe que eles, antes de tudo, buscavam derrubar.

A primeira consequência da aliança com os rebelados ocorre na cena V-5: Georg, o escudeiro de Götz, é levado como prisioneiro junto com os insurgentes que criminosamente incendiaram Miltenberg, como se fosse um deles. Uma vez que os cavaleiros se aliaram aos rebelados, suas punições passam a ser as mesmas. Aos poucos todos os apoiadores dos cavaleiros livres são executados, e o culpado é Götz. Weislingen nada mais pode fazer para proteger o amigo, e por fim recebe ordens para caçá-lo e apreendê-lo em Heilbronn.

O destino de Gottfried é curiosamente complementar ao de Weislingen. Enquanto aquele termina literalmente aprisionado, este se julga preso a um destino que lhe foge do controle. Franz, antigo criado de Weislingen, por fim lhe perde a lealdade. Por amor à esposa do amo, ele o envenena e comete suicídio. Götz morre, ao contrário, rodeado de seus entes queridos, mas é obrigado a sobreviver ao escudeiro Georg, que assumira desde o início ser seu natural sucessor na cavalaria.

Todos os partidos em embate na peça —a corte de Bamberg, os camponeses— seguem seus próprios interesses às custas do sacrifício de três grandes homens: o imperador, Weislingen e Götz. Historicamente, a aristocracia vence a batalha após anos de luta para subjugar os rebelados; dela é herdeira a aristocracia que controlava os principados alemães em 1770. Há uma dimensão trágica na experiência daquele que chamo, por falta de termo melhor, um dos mártires da peça: a tragédia de Götz é a de um homem incomumente íntegro, mas cujos ideais se tornaram obsoletos. Ele sobrevive a si próprio (a formulação alemã é bastante sugestiva aqui: *er überlebt sich selbst*, como um homem longo vivo sobrevive para ver a morte de seus familiares). Aqueles que se vão antes de Götz não são seu filho Karl ou sua esposa Elizabeth; é seu eu original, o autêntico Gottfried von Berlichingen.

1.3.3.5. *Por que escrever sobre o passado? Conclusões sobre o drama histórico do Sturm und Drang*

Há algo de arcaizante na insistência de Götz nos valores do passado, valores que, como o próprio desfecho da peça sugere, não são resgatáveis. “Ai daquele século que te rejeita (i.e. que se afasta de ti)!” (V-13, p. 175),¹⁵⁸ exclama Maria após a morte do irmão. É fato que, com Gottfried, todo um mundo antigo morre. Mas atentemos, na fala, para a referência ao futuro. Maria pensa na experiência histórica do irmão como um fenômeno a ser compreendido pelas gerações vindouras. Não somente a história de vida de Götz é modelar; seu momento histórico em si é digno de atenção. Afinal, em *Dichtung und Wahrheit*, Goethe descreveu sua peça como uma dramatização de época de virada da história nacional e não como a tragédia de um único homem (cf. GOETHE-HA, Bd. 10, p. 170). Entra aqui a questão da transição entre dois mundos e —assumindo Goethe como um herderiano— de duas configurações sociais que acompanham formas da existência humana.

Norbert Elias (cit. HINDERER, 1992, p. 28) chamou Götz de um *Modernisierungsverlierer*: ele é parte de um processo de inevitável obsolescência de algumas formas de vida no curso da história. Contudo, quando falamos da configuração de mundo que Gottfried vê ficar para trás, devemos considerar a parcela de atualidade de seus ideais para os interesses do século XVIII. Defendi no decorrer deste capítulo como a crítica à burocracia na obra é ao mesmo tempo uma crítica da destruição do vínculo dialético originário entre indivíduo e comunidade que, por sua vez, ocupou os grandes intelectuais da época — pensemos em Rousseau, Herder, Möser e Hegel; o tema voltará em Schlegel, Schiller, Cooper, Thoreau e afins. Se a razão de Estado absolutista era aquela que dizia: “quem se submete ao soberano vive por meio do soberano; quem não se submete a ele é aniquilado, mas a culpa recai sobre o próprio aniquilado” (KOSELLECK, 1999, p. 23), o elemento exemplar da atitude de Götz pode ser entendido na espontaneidade de sua resistência.

¹⁵⁸ “Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß!”

O que chamo de ‘burocracia’ tem uma dimensão intersubjetiva bastante marcada na peça. Por esse motivo a experiência da decadência dos cavaleiros é representada por uma trama dupla: lidamos com (1) o conflito entre Götz e o poder instituído e (2) a experiência de despersonalização de Weislingen que, para entrar no mundo das cortes, é forçado a trair os seus e ser levado pelo nariz por uma mulher que lhe tem desprezo. Weislingen é um dos sacrificados pelo processo de transição histórica, e sua experiência é particularmente interessante já que evidencia consequências da nova ordem absolutista para a vida pessoal dos homens: burocracia e mediação implicam também em alterações radicais nas relações intrapessoais dentro de uma sociedade.

A resistência contra a fragmentação do sujeito parece ter sido entendida por Goethe como a experiência crucial do século XVI. Pensemos em como Lutero, Zwingli e Münzer combateram o clericalismo dogmático e a mediação papal propondo a volta àquilo que acreditavam ser a atitude do cristianismo originário: devoção pessoal, senso de integridade e espírito comunitário. *Grosso modo*, Lutero está para o deus cristão assim como Götz está para a ordem patriarcal que venera. Götz é eleito como equivalente de Lutero —e não por acaso os dois se encontram e descobrem ter algo em comum na hospedaria do ato I, cena 2—, embora sua esfera de atuação seja distinta. O caso do Fausto, também um homem do século XVI, é análogo ao que ocorre com Berlichingen; sua experiência é igualmente uma de busca por sentido existencial para além da cosmovisão disponível na época. Ao retratar o embate de Götz com as forças históricas do século XVI, Goethe optou por um universo ficcional menos metafísico do que o de Fausto—que falava com espíritos e andava ao lado do diabo— e, para reforçar seu aspecto realista, se voltou para a história alemã.

Além disso, *Götz von Berlichingen* é produto final de um século que aprendeu a pensar a historicidade com devido rigor filosófico. No decorrer do capítulo 1, analisei dois formatos de dramaturgia histórica, cada qual correspondente a uma concepção filosófica singular. Mencionei como, a partir de Gottsched e Lessing, a tarefa de compreender a história deixou de ser exclusividade dos filósofos — e é possível identificarmos o jovem Goethe como continuador da ficção histórica dos dois, já que dialoga com suas teorias, e termina por propor uma concepção inovadora da historicidade no drama alemão. Uma das apostas deste capítulo foi que a presença da história na obra de Goethe se entende a partir de sua reação a problemas próprios do Iluminismo tardio

(cf. CASSIRER, 2004, p. 371; MEINECKE, 1943, p. 448 e p. 468, nota 7). Concluo a análise paralela entre o drama de juventude de Goethe e os de seus antecedentes nos tópicos abaixo:

1º) Comparação entre o drama histórico de Goethe e de Gottsched (tópico 1.1): Goethe negou, sobretudo, a epistemologia racionalista da filosofia ensinada nas universidades. Seu tratamento da história é antes condizente com a hermenêutica de Herder. A formulação de Cassirer (1994, p. 291) sumariza bem a concepção da tarefa última do historiador:

O conhecimento histórico é uma resposta a perguntas definidas, resposta que deve ser dada pelo passado; mas as próprias perguntas são feitas e ditadas pelo presente – por nossos atuais interesses intelectuais e necessidades morais e sociais.

Tanto em Herder quanto em Goethe, “compreender a história é criar-lhe uma legibilidade a partir da fragmentariedade de imagens que já nos não servem” (JUSTO in HERDER 1995, p. 184) — lembremos que Gottfried von Berlichingen era uma figura histórica obscura no século XVIII e assim continuaria não fosse pela peça de 1773 (cf. LAUDIN, 1999, p. 151). Interessa-nos a forma com que o resgate da figura do cavaleiro se deu na obra. Goethe o retratou como um homem ideal, contendor daqueles valores que, durante toda história ocidental, foram atribuídos a um passado mítico e original: espírito de cooperação, autossacrifício, comunitarismo e lealdade entre os homens (cf. SILVA, 2012, p. 33). Justo (op. cit., p. 184-5) qualifica a filosofia da história de Herder como um trabalho hermenêutico de “extensão, adensamento e reconversão de uma rede metafórica que se vai tecendo para dar voz à discursividade (demasiado) dispersiva dos fragmentos em que a história se nos oferece”. Isto é dizer: a história não é algo evidente como Gottsched supôs ao assumir o passado histórico como uma trajetória clara, lógica e direcionada ao aperfeiçoamento moral da espécie. Como qualquer outra forma de conhecimento, a história é resultado de uma articulação e negociação entre interpretantes do mesmo fenômeno.

2º) Comparação entre o drama histórico de Goethe e de Lessing (tópico 1.2): em vista da peça de 1773, o que Lessing fez em suas críticas da sociedade pode ser melhor

descrito como um contornar das injustiças e limitações das instituições, para resignar-se na fantasia de uma esfera pública bem-intencionada. A aversão de Götz contra o intelectualismo passivo aponta não só para o regime absolutista, mas também para o apolitismo dos intelectuais de sua época — os mesmos que criam poder gerar melhoria social escrevendo livros (cf. DILTHEY, 1962, p. 252-3). “O indivíduo ativo, criador desimpedido”, “a personalidade onidirecional e integral” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 297)¹⁵⁹ foram elementos louvados e aspirados pela geração do *Sturm und Drang* tanto na formulação de seu ideal do gênio, quanto em sua crítica à filosofia da época. Ao menos em Goethe, a defesa do ideal de gênio é indissociável da condenação de um estado de coisas que impede o desdobramento pleno das potencialidades humanas, relegando os indivíduos mais robustos a uma vida de brutalidade (pensemos em Götz), e os mais intelectualizados a uma vida de abstração metafísica (pensemos mais uma vez em Lutero, Weislingen, Werther e no início de Fausto).

Uma característica marcante da literatura do *Sturm und Drang* é a autorreferencialidade. Não podemos ignorar que a formulação crítica do intelectualismo em *Götz von Berlichingen* é veiculada pelo instrumento próprio dos intelectuais, o livro. É um erro por parte do crítico querer resolver esta e outras contradições do jovem Goethe e seus comparsas; um dos grandes méritos da produção literária da época é o reconhecimento e tematização das contradições de seu século. Luserke (2010, p. 12-3) sumariza este aspecto do movimento na seguinte formulação:

Sturm und Drang é uma literatura que não lança propostas, mas que debate; que não se acomoda, mas que critica [...] *Sturm und Drang* é uma literatura que não apenas reclama a autodeterminação do homem, mas também a descreve textualmente e, assim, põe diante de nossos olhos tanto os ideais do Iluminismo, quanto seu malogro.¹⁶⁰

Assim como *Werther* foi simultaneamente uma grande profissão de fé e a condenação do subjetivismo do século XVIII, *Götz* retratou colisões históricas sem as tentar solucionar. Gottfried age violentamente, mas não compreende a violência dos camponeses revoltados; supõe que existam valores absolutos e indiscutíveis, ainda que constate ser

¹⁵⁹ “Das freihadelnde, schöpferisch tätige Individuum, [...] die allseitige, ganzheitliche Persönlichkeit”.

¹⁶⁰ “Sturm und Drang ist Literatur, die nicht Vorschläge macht, sondern sich wehrt, die sich nicht arrangiert, sondern kritisiert [...] Sturm und Drang ist Literatur, welche die Selbstbestimmung des Menschen nicht nur fordert, sondern literarisch beschreibt und damit Ideale der Aufklärung und ihr Scheitern konsequent vor Augen führt.”

um dos últimos a crê-lo. Apesar de todos os seus esforços, a história se move e antigas formas de vida dão lugar a novas. A contradição entre real e ideal descreve a experiência do homem na história; os conflitos travados em cada período histórico, por sua vez, são produtos das tentativas dos homens de lidar com tal contradição. Abandonar a crença no progresso, aceitando a contradição como o fato mais elementar da história, constitui o primeiro passo para uma compreensão histórica rigorosa.

O sentido de remeter à história no drama, assim, não provê soluções para os problemas presentes. Embora negue o otimismo das propostas filantrópicas de Lessing, a peça expressa uma resignação semelhante à dos iluministas, uma vez que se limita a declarar um estado de crise de sua época. A destruição de Weislingen e Götz sugere que forças sociais atuantes em uma época são insondáveis, mas, ainda assim, agem impiedosamente sobre os homens. Como em Hegel, o reconhecimento adequado do momento histórico sempre vem tarde demais; o homem só entende sua história —as forças que agem por trás delas, seus próprios deveres nela— retrospectivamente (cf. HEGEL, 1986, Bd. 7, p. 27-8).

Nem por isso *Götz von Berlichingen* é uma peça ideologicamente neutra. É inegável que nela se encontra uma defesa de determinados valores e posturas. “Viva a liberdade!” (III-19, p. 141), vociferam os cavaleiros em um momento, e toda literatura posterior do *Sturm und Drang*, de Klinger a Schiller, termina por se afiliar à defesa do conceito de liberdade propagado aqui. Essa, porém, é uma liberdade meramente ideal. O gesto de Goethe foi o de clamar pela liberdade como um valor praticamente extinto na Alemanha de sua época, e cabia aos novos artistas inspirados por Herder resgatá-la, interpretando a história do desenvolvimento humano de forma diversa à que fez Voltaire e Gottsched: não se tratava mais de constranger os homens a obrigações morais ou à intelectualização, mas entregá-los à sua integridade natural, deixá-los gozar desimpedidamente de sua autonomia e, por meio dela, conquistarem seu papel no mundo.

Toda uma forma de julgar a história e as instituições derivou do credo propagado por *Götz von Berlichingen* e pela filosofia herderiana. A literatura do *Sturm und Drang* não deixa de ser um sintoma da estrutura intelectual do século XVIII, “que convertia o mundo inteiro num palco de forças opostas” (KOSELLECK, 1999, p. 89). Há muito do gesto iluminista em sua preocupação com o desenvolvimento coletivo da humanidade, em sua fixação de um princípio único para dar conta de responder às crises do presente. Pensemos naquilo que propuseram Gottsched, crente na melhoria do gênero humano a partir da

difusão de uma cultura racional, e Lessing, adepto da prática da empatia e da educação sentimental; o que Goethe fazia era trocar as prioridades do projeto iluminista, adicionando a ele mais rigor filosófico.

No entanto havia sérias lacunas na filosofia da história da nova geração. Luserke (2010, p. 18-9) mostrou como os contemporâneos do jovem Goethe prontamente identificaram contradições no vago conceito de liberdade de suas peças. O que os *Stürmer-und-Dränger* em geral chamavam de liberdade parecia oscilar entre três significados incompatíveis:

- (1) liberdade aponta para o louvor à independência anárquica do indivíduo, apoiando uma doutrina vitalista do *Dämonisch*, precedente à ideia de vontade de potência — consideremos o Karl Moor de Schiller, o Guido von Tarent de Leisewitz, o soldado de Lenz, o Prometeu e o Fausto de Goethe;
- (2) liberdade possui também aspectos negativos, na medida em que é sintomática da compulsão típica dos homens modernos de quererem se diferenciar e assim atingirem uma experiência plena com seus egos. Ao perseguir o ideal de independência radical, o homem invariavelmente se aliena — o caso de Werther e de Weislingen são os mais evidentes;
- (3) por fim, liberdade aponta para um senso inato de integridade e justiça manifesto por certos homens acima do comum, que os leva a resistir contra forças coercitivas. No rol destes homens se encontra Gottfried von Berlichingen, e os inúmeros justiceiros virtuosos da literatura oitocentista: Michael Kohlhaas de Kleist, Philip of Pokanoket de Irving, Harvey Birch e Natty Bumppo de Cooper, Rob Roy de Scott, Hester Prynne de Hawthorne, etc.

Pontuei acima como o *Sturm und Drang* se afastou da crença iluminista no aperfeiçoamento natural da espécie. *Götz von Berlichingen* sugere que a conquista da liberdade só pode ocorrer na contracorrente das forças sociais dominantes. O desenvolvimento, portanto, deixa de ser algo inerente à dinâmica da civilização para tornar-se seu oposto (cf. MEINECKE, 1943, p. 387). No contexto do século XVI, civilizar o homem torna-se sinônimo de desnaturalizá-lo, de constrangê-lo a estilos de vida e regras incorrespondentes a suas pulsões mais básicas. Aqui entra a importância do princípio de

ação de Berlichingen, precedente da noção de desobediência civil do século seguinte. Posteriormente nem Goethe, nem Schiller, souberam responder o que significava *agir*. Semelhante ao que expressou Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, o reconhecimento da dinâmica histórica e da liberdade humana como um valor atemporal não fornecia conteúdos palpáveis, apenas uma missão filosófica: a liberdade deveria ser **(1)** formulada artisticamente e então **(2)** perseguida na esfera individual e social. Uma formulação mais exata do segundo aspecto de tal missão foi fenômeno apenas do Classicismo de Weimar, a partir de 1795 (como veremos no **capítulo 5**).

Assim, ao mesmo tempo que se politizava, o *Sturm und Drang* declarava sua impossibilidade de formular respostas positivas para o problema da liberdade individual e do constrangimento advindo de certas formas de governança. Como Berlichingen e Werther, o movimento resignara-se, aceitando a derrota perante o mundo corrupto (cf. HINDERER, 1993, p. 39; LUSERKE, 2010, p. 104; BRUFORD, 1968, 317 et seq, sobretudo 320). “A jurisdição do palco começa onde termina o domínio das leis do mundo”, constatou Friedrich Schiller no verão de 1784, ano em que o *Sturm und Drang* foi declarado morto, em um discurso à Sociedade Alemã de Mannheim (apud KOSELLECK, 1999, p. 88). “Mil vícios, que [a jurisdição mundana] tolera sem castigá-los, são castigados; mil virtudes, sobre as quais se cala, são recomendadas pelo teatro” (ibid., p. 89, nota 143). Apesar de sua importante contribuição para a literatura histórica e social, as citações de Schiller deixam claro que a ótica do *Sturm und Drang* era moral, não política (cf. FINK, 1999, p. 44-5).

Goethe reconheceu tais limitações nas décadas seguintes e lamentou que peças decorrentes da sua se ativeram demasiadamente ao aspecto personalista da defesa da liberdade. Algumas delas, como *Otto* de Klinger e *Julius von Tarent* de Leisewitz, imitavam o gesto de apropriação de temas históricos, mas sem o rigor histórico-filosófico que Herder lhes ensinara. Remeter a paisagens da Idade Média ou da Renascença italiana logo se tornou uma forma que garantir o exotismo tão atrativo para leitores da época. A partir de 1775, formou-se uma tradição de peças de cavalaria que deixou reflexos até a *Florian Geyer* de Gerhart Hauptmann, de 1895. O uso de temas nacionais cada vez mais passou a servir o patriotismo da época da Restauração, de forma que se remetia às tradições e virtudes do povo de maneira acrítica e excessivamente laudatória. Goethe repetiu a fórmula de sua primeira peça de sucesso em *Egmont* (1788), mas o fez pela última vez.

Isso não significa que a questão da representação da história desapareceu de sua obra. Em *Literarischer Sänsculottismus*, um ensaio de 1795, nos deparamos com a volta à mesma questão. Não podemos esperar um autor clássico nacional, diz, até que a história propicie a seus cidadãos um repertório de grandes eventos, de forma que eles cresçam em um ambiente cultural que lhes dê mostras de grandeza intelectual, profundidade de sentimento e ação firme (cf. GOETHE-BA, Bd. 17, p. 322). Há uma sugestão de que o problema proposto por Herder na década de 1770 ainda não fora resolvido. Nesse e em outros momentos, Goethe se mostrou convencido da importância da experiência coletiva por trás da literatura e da formação do indivíduo, assim como do compromisso do escritor com problemáticas de sua época e comunidade. É possível identificarmos nas diferentes fases de sua carreira poética uma ininterrupta ocupação com o problema da articulação da experiência histórica — seja como alemão, europeu ou cidadão do mundo (cf. BRUFORD, 1968, p. 299-300). Para fazê-lo da década de 1790 em diante, era preciso atualizar seu formato de ficção histórica. Goethe tinha agora necessidade de lidar com um fenômeno novo —a Revolução Francesa— que alterava radicalmente a compreensão europeia de mundo.

A passagem deste capítulo para os capítulos subsequentes se dará com uma investigação final acerca das razões por detrás da vida curta que o formato ficcional do *Sturm und Drang* teve na carreira do autor. Antecipo que tais obras retrataram crises do passado a partir da tragédia pessoal de figuras emblemáticas (como lemos em seus títulos: *Egmont*, *Cäsar*, *Mahommet*, *Sokrates*, *Faust*). Nas décadas seguintes, Goethe abandona a tendência de interpretar os grandes conflitos históricos a partir da experiência de homens excepcionais. A partir de 1791, os títulos de suas obras apontam para a experiência histórica de grandes grupos de indivíduos (*Die Aufgeregten*, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*), de grandes anônimos (*Der Bürgergeneral*, *Die natürliche Tochter*, *Das Mädchen von Oberkirch*) ou de figuras históricas sem qualquer traço heroico (*Der Groß-Cophta*, comédia que retrata o charlatão italiano Cagliostro). Igualmente, depois da experiência revolucionária francesa, o termo liberdade foi empregado abusivamente; nos discursos de Robespierre e Saint-Just a causa da liberdade justificou a execução de quarenta mil indivíduos na guilhotina.

Walter Hinck (1995, p. 63) conta que Goethe, em 1804 —já um homem quinquagenário e instalado na corte de Weimar— foi convencido a fazer uma montagem

da peça *Götz von Berlichingen*. Levando em consideração as alterações semânticas sofridas pela palavra-chave do *Sturm und Drang* nas últimas três décadas, o autor se viu obrigado a atualizar a célebre cena III-19 (p. 141). Götz e seus comparsas, em vez de brindarem “viva a liberdade!”, agora diziam: “viva o imperador!”¹⁶¹

¹⁶¹ Em vez de “es lebe die Freiheit!”, agora diziam: “Es lebe der Kaiser!”. A peça foi montada no dia 22/09 daquele ano.

Capítulo 2

REVOLUÇÃO FRANCESA, UM PROBLEMA ALEMÃO (1789-1790)

Não se faz o omelete sem se quebrar os ovos.

Maximilien de Robespierre

2.1. A Queda da Bastilha como consequência do Iluminismo: sobre os primeiros intérpretes da Revolução

Vimos como, muito antes da Revolução Francesa, os iluministas haviam exposto a insuficiência de cada um dos pilares do Antigo Regime — o feudalismo, a monarquia, o catolicismo. Propostas de sistemas sócio-políticos mais eficazes estavam no papel pelo menos desde Montesquieu, mas a mera existência de boas propostas não implicava nem no avanço da civilização, nem ao menos na melhoria da vida coletiva. A atuação dos intelectuais na derrubada do regime absolutista foi de forma geral tímida, ficando restrita a um grupo seleto de indivíduos educados. A eles cabia formular que uma crise havia se instaurado e apelar para que um passo adiante fosse dado; aquilo que hoje contemplamos como herança cultural do século XVIII foi produto deste gesto de anunciação da crise — um gesto articulado na forma de tratados filosóficos, panfletos, romances e peças teatrais como as de Lessing e do jovem Goethe.

De um ponto de vista sociológico, a formação da república das letras idealizada por Bayle foi por si só de grande significado. A partir dela formou-se uma dinâmica comunicativa por meio da qual indivíduos de diversas origens puderam ultrapassar barreiras estamentais. Certos conhecimentos passaram a ser disponibilizados, ao menos potencialmente, para toda pessoa com um determinado nível de educação, fosse ela nobre ou plebeia. No final do século XVIII, havia em Paris uma escola para cada 1200 cidadãos, e a maioria dos adultos era alfabetizada. Nas províncias, porém, os índices de analfabetismo ainda eram altíssimos; cerca de 10% dos homens e apenas 2% das mulheres podiam ler (cf. MCPHEE, 2002, p. 14 e 32). Ainda que este não pareça ser exatamente um dado promissor baseado no que temos hoje, se visto de uma perspectiva mais ampla, ele evidenciava o avanço inédito do terceiro estado adentro das esferas antes restritas à aristocracia e ao clero. Isso já era um começo daquilo que hoje reconhecemos ter sido a emancipação do homem dos paradigmas valorativos da estratificação.

Foi o acesso à educação, sobretudo por famílias de burgueses e artesãos, que ocasionou a inclusão de novos setores da sociedade no aparato de poder das grandes nações europeias. Mesmo no Sacro Império —perseguido pelo estigma de ser atrasado—, altos cargos da administração passaram a ser ocupados por homens sem linhagem desde a metade do século. Goethe foi eleito a dedo para ser conselheiro do sucessor ao trono do grão-ducado de Sachsen-Weimar-Eisenach, assumindo posteriormente diversas funções

administrativas importantes. Em 1779, ele era um homem de trinta anos desempenhando funções que, na geração de seus avós, seriam impensáveis para um plebeu fora das cidades-livres (cf. MEIER, 2011, p. 89; BRUFORD, 1968, *passim*).

Porém, existiam limites evidentes no processo de assimilação de cidadãos comuns à esfera do poder. No final do século, o Iluminismo dava mostras de sua insuficiência de influir na sociedade para além de determinado ponto. A Europa seguia sendo absolutista; os tribunais continuavam favorecendo o 1% privilegiado pela estrutura estamental; o livro, principal veículo de esclarecimento, ainda era um artigo de luxo, virtualmente inacessível para um trabalhador comum.¹⁶² Nos textos de Herder e do *Sturm und Drang*, já encontramos anseios por uma superação da impotência de tudo o que se restringia à esfera estritamente intelectual: neles lemos ataques à espera dos iluministas pela melhoria supostamente natural da sociedade, uma crença que, antes de ter qualquer fundamento filosófico sério, parecia derivar da impotência dos intelectuais de oferecer soluções reais para a crise do feudalismo; no que dependesse dos esforços deles, o destino de 99% da população continuaria a depender da boa vontade dos príncipes. Contar com o progresso *ex nihilo* revertia-se em algo perverso, uma vez que destituía o poder de atuação da filosofia e das artes, agora conscientes do potencial inato que tinham de gerar melhorias na sociedade.¹⁶³

Até o Iluminismo tardio, bastava ao intelectual educar os dirigentes das nações, despertando-lhes a benevolência inata a todo ser humano para que a sociedade, por fim, pudesse assumir configurações mais fraternais. Houve repetidas ocasiões na época que espelhavam a aposta iluminista no trabalho conjunto entre intelectuais e governantes, e todas elas foram observadas com interesse pelas camadas mais educadas — pensemos nos anos em que Joachim Heinrich Campe foi preceptor de Wilhelm von Humboldt, em que Voltaire serviu Frederico II, ou ainda em que Goethe aconselhou o duque Carl August de Weimar. O desfecho dos dois últimos casos é exemplar para pensarmos nos limites do convênio entre os ideais do pensador e o pragmatismo do político: Voltaire chegou a ser encarcerado pelo rei para quem trabalhava; Goethe se viu constantemente barrado ao

¹⁶² “Em 1700, inventários de propriedades em Paris mostraram que 13 por cento dos assalariados possuíam livros, mais 32 por cento dos magistrados e 26 por cento de nobres ligados ao militar: por volta da segunda metade do século, os números eram, respectivamente, 35, 58 e 53 por cento” (McPHEE, 2002, p. 30).

¹⁶³ Isso, ao menos, era no que cria Herder — duvido que tenha sido uma crença forte no *Sturm und Drang*, mais inclinado a pensar na figura do artista como parte de uma aristocracia intelectual seleta, mal compreendida pelo mundo. Ver adiante.

tentar implementar mudanças efetivas na administração do ducado, constatando ter aconselhado alguém que, embora bem-intencionado, terminava por repetir gestos dos nobres mais indiferentes ao espírito iluminista. Como sabemos, a experiência inicial de Weimar, de 1775 a 1786, causou-lhe um impacto profundo.¹⁶⁴

Tornou-se claro para as mentes mais inquietas que o Iluminismo —quisesse ele permanecer fiel a seus princípios originais— deveria lidar com sua própria crise. As teorias dos *philosophes* foram inovadoras por trazer à ordem do dia temas anteriormente restritos aos governantes, mas no final das contas fracassaram em formular uma teoria de ação social. Mesmo após Voltaire e Montesquieu, o filósofo voltava a ser uma figura isolada da maioria da sociedade, perdida em elucubrações que pouco afetavam a vida prática de homens e mulheres comuns. A própria cultura que se orgulhava de desvendar os mecanismos por trás da história humana, ironicamente, não tinha muito controle sobre o presente. Ao contrário, o pensador era só mais uma peça do rígido esquema hierárquico do mundo estratificado: o homem comum trabalhava, o rei governava, e ele, por fim, ocupava-se de suas ideias e livros revolucionários — uma função que parecia acabar aí.¹⁶⁵ Este quadro não mudaria sem uma intervenção radical na marcha da história, algo que não ocorreu por intermédio das classes pensantes, muito menos como fruto da benevolência dos príncipes. O marco das mudanças mais significativas do final do século XVIII foi o levante popular instalado no dia 14 de julho de 1789, conhecido como a Queda da Bastilha.

Walter Benjamin propôs uma analogia ao mecanismo das revoluções que me parece esclarecedora neste momento. Em vez de interpretá-las como “locomotivas da história” (palavras de Marx), as revoluções funcionariam mais propriamente como “freios de emergência” da história, o que é dizer: existem momentos em que os rumos tomados pelos povos chegam a um estado de entropia e surge a necessidade de sabotar os governos. Historicamente, não houve nenhum desses momentos sem certo nível de sacrifício. “Não

¹⁶⁴ Há uma extensa documentação sobre suas frustrações na vida política na correspondência com Charlotte von Stein; elas explicam, em partes, a fuga do autor para a Itália, em 1786, onde permaneceu por vinte e um meses isolado dos jogos de poder da corte.

¹⁶⁵ Lefebvre (2001, p. 63) comenta o silêncio dos iluministas, especialmente dos alemães, perante o feudalismo: “Líderes da *Aufklärung* nunca criticaram privilégios com dureza, e raramente atacaram a prática da servitude. Eles esperavam que os déspotas esclarecidos pusessem em prática reformas concretas e justificassem sua prudência debilitante declarando que o progresso dependia da melhoria dos indivíduos e não das instituições”. Como vimos, o foco restrito à virtude pessoal (e cego a tudo que ocorre na sociedade em um nível mais amplo) é idêntico ao que ocorre em Gottsched e Lessing.

se faz o omelete sem se quebrar os ovos”, como lemos na epígrafe eleita para iniciar o capítulo, atribuída a Robespierre. Medir a necessidade dos sacrifícios humanos para que se gere uma nova etapa na história se tornou a grande questão para a Europa a partir de 1791: Goethe foi um dos muitos que condenaram os rumos violentos tomados pelos revolucionários daquele ano em diante. O momento que isolei no presente capítulo é anterior às execuções em massa na guilhotina, à decapitação do casal real ou mesmo à Guerra das Coalizões. Lidarei com uma fase em que os sacrifícios ainda não eram tão evidentes, e a Revolução, tal qual um fenômeno natural, assemelhava-se a um período de bonança, em que os frutos do esclarecimento podiam ser colhidos pelos novos republicanos. Tratam-se dos anos de 1789 e 1790.

O primeiro relato sobre a Revolução Francesa escrito por uma testemunha ocular alemã, Joachim Heinrich Campe, data a 4 de agosto de 1789. Em sua carta, Campe louva os acontecimentos do último mês e mostra-se bastante surpreso perante a relativa paz que reina em Paris após a tomada da Bastilha:

Tudo está tão calmo, tão pacífico, corre de forma tão decente e moral, que você pode ficar parado por horas de olho na multidão de homens contagiados por sensações vivas, sem notar uma única vez qualquer ato indecente ou ilegal (CAMPE, 1985, p. 13; ver também p. 28).¹⁶⁶

A carta de Campe veicula uma ideia mais tarde aceita por muitos iluministas do fim do século: com a queda de Luís XVI, aquele tipo de dinâmica histórica decidida dentro dos gabinetes imperiais era freada, e estava pronta para tomar novas direções. No juízo de muitos, a mudança de regime dava provas de que aquilo que filosofia da história em voga previra estava certo. A história ocidental, após quase um milênio de obscurantismo, reassumia sua fluência natural. Criou-se toda uma cultura que insistia na leitura de que a França pós-1789 dava continuidade à Antiguidade Clássica gloriosa ilustrada por Winckelmann e Voltaire.¹⁶⁷ Os próprios revolucionários tomaram para si símbolos que os associava aos antigos romanos republicanos; nos festivais cívicos organizados por

¹⁶⁶ “alles [ist] so ruhig, so friedlich, so anständig und [geht] sittlich zu, daß man stundenlang dastehen und die wimmelnde Menge von lebhaften Empfindungen beseelter Menschen unverrückt im Auge behalten kann, ohne auch nur ein einziges Mal eine einzige unanständige oder gesetzwidrige Handlung zu bemerken [...]”.

¹⁶⁷ Ver Günther (1985, p. 1256) sobre a noção de *Wiedergeburt* (renascimento, ressurgimento) utilizada por Campe: “Esse conceito parte orgânico, parte de tons teológicos, foi usado na própria França desde o início da Revolução (*régénération*), uma vez que queixas manifestas foram admitidas e mudanças anunciadas”.

Robespierre, jovens camponesas eram vestidas em togas romanas para simbolizar a deusa Razão. A carta de Campe mencionada acima começa justamente com uma reprodução dessa simbologia —

Querido T*, [queres saber] se é verdade mesmo que estou em Paris? Que os novos gregos e romanos que creio ver aqui a meu redor de fato há algumas semanas atrás eram ainda — franceses? (CAMPE, 1985, p. 9)¹⁶⁸

— sugerindo que a ideia da Paris clássica residia no imaginário popular desde o início do movimento. Por muitos anos, o advento da Revolução deu nova força às antigas teorias do progresso dos iluministas, uma vez que parecia tirar o movimento de sua crise. O ceticismo de Herder e do *Sturm und Drang* tratado no último capítulo foi momentaneamente sublimado, substituído pelo louvor coletivo às novidades vindas de Paris.¹⁶⁹

Hoje encontramos algumas interpretações simplificadas das consequências de 1789: elegeu-se a tomada da Bastilha como um marco definitivo de emancipação da classe burguesa e da era do liberalismo (cf. CHARTIER, 2003, p. 23). Esse tipo de interpretação político-econômica ainda não ocupava pensadores do XVIII; ela é produto da historiografia da Restauração, e deve ser deixada em segundo plano quando pensamos na recepção imediata do evento (cf. GÜNTHER, 1985, p. 1232). Antes de a França passar pela experiência jacobina, por Thermidor e então culminar na Era Napoleônica, aceitou-se que a queda da Bastilha fora suficiente para resolver seus problemas nacionais. O Antigo Regime estava acabado, e com ele, aparentemente, o problema do despotismo.¹⁷⁰ Iniciava-se assim uma nova era promissora na história mundial. Os primeiros registros alemães do evento, antes de se referirem a uma *Französische Revolution*, falavam de *Staatsumwälzung* ou de *Staats-Veränderung*, isto é, de uma convulsão ou mudança no governo.¹⁷¹ Tratam-se de conceitos muito mais gerais do que designações de um episódio

¹⁶⁸ “Ob es wirklich wahr ist, mein lieber T*, daß ich in Paris bin? Daß die neuen Griechen und Römer, die ich hier um und neben mir zu sehen glaube, wirklich vor einigen Wochen noch – Franzosen waren?”

¹⁶⁹ Desconsiderou-se que, em sua maioria, “os líderes do Iluminismo acreditaram na reforma e na racionalização do Antigo Regime, sem a condenação radical da monarquia e de todas as estratificações sociais [...] Da mesma maneira, os 38 enciclopedistas ainda vivos sob o Terror serão, no conjunto, muito desfavoráveis ao movimento” (BLUCHE, 2009, p. 56). Voltaire, Rousseau e Diderot, é claro, não viveram para ver a Revolução; mas parte da terceira geração dos grandes iluministas, a de Condorcet, Volney e Garat se aliaram à Gironda e, por isso, foi guilhotinada em determinada altura do processo.

¹⁷⁰ Ver Campe, 1985 [1789], p. 14 e 55; Archenholtz, 1985 [1791], p. 224.

¹⁷¹ Ver Campe, 1985 [1789], p. 15 e 18; Halem, 1985 [1790], p. 181; Reinhard, 1985 [1791], p. 190 et seq.

específico da história do país vizinho. Publicistas influenciados pelas teorias do progresso logo defenderam a Revolução como evento a ser seguido, como um próximo passo da história da humanidade — daí a importância de discuti-la e entender seu funcionamento. Mais uma vez nas palavras de Campe:

Então não diga que eu me tornei um apologista da nação francesa: não são os franceses, mas a natureza humana, que elogio quando digo —baseado em que vi com meus próprios olhos— como essa natureza, seja nos franceses ou em qualquer outra nação, ergue-se sobre as asas da razão liberta para níveis admiráveis de perfectibilidade e moralidade, uma vez que os grilhões atados a ela pelo despotismo são rompidos (op. cit., p. 14, nota 1).¹⁷²

Assim, a Revolução Francesa foi recebida na Alemanha como, simultaneamente, uma conclusão do Iluminismo e uma solução para a crise da filosofia das décadas de 1770 e 1780. Para todos os efeitos, ela era um marco na história das ideias. Daí justifico o aparente descabimento do título deste capítulo — de que a Revolução Francesa foi (também) um problema alemão. Ela de fato teve impacto direto na prática da filosofia e da literatura alemãs, uma vez que lhes alterava radicalmente as prioridades.

Os alemães recebiam por correio notícias de que, no país vizinho, estátuas de santos haviam sido substituídas pelas de Rousseau, Molière e Voltaire. Houve uma ocasião singularmente caricata: a da *Fête de la Raison*, festa cívica realizada em 20 de Brumário, ano II (10/11/1793). A ideia do festival era entrar para a história como o dia em que o culto à Razão substituiria, definitivamente, a religião cristã. Na Catedral de Notre-Dame, fez-se o altar cristão em pedaços para, em seu lugar, serem cravadas as palavras “para a filosofia” (cf. KENNEDY, 1989, p. 343). Esse é um dos diversos casos que evidenciam a transformação dos grandes intelectuais em padroeiros da nova república; certamente tudo isso servia aos interesses pessoais dos partidos revolucionários, mas não deixava de ser atrativo para pensadores isolados nas províncias do Sacro Império. Contudo, o problema era mais complexo do que isso; ele os forçava a olharem para si próprios:

Essa noite: percorra os anais do mundo e encontre
algo que de longe se lhe iguale,

¹⁷² “Man sage also nicht, daß ich ein Lobredner der französischen Nation geworden sei: es sind nicht die Franzosen, es ist die menschliche Natur, die ich lobe, indem ich erzählte – was ich mit meinen Augen sahe – wie diese Natur, in Franzosen, wie in jedem anderen Volk, sich auf den Flügeln der frei gewordenen Vernunft zu einer bewundernswürdigen Höhe von Vollkommenheit und Sittlichkeit erhebt, sobald die Fesseln, welche der Despotismus ihr angelegt hatte, zerbrochen sind”.

se puderes. Ai destino! São eles então, são eles, nossos irmãos, os franceses;
[mas e nós?
Ai, eu pergunto em vão: vocês emudecem, alemães!¹⁷³

Estes versos de *Kennet euch selbst* (1789), de Klopstock, resumem o tipo de questionamento que então se impunha aos intelectuais. Duas ideias centrais estão presentes no trecho: **1)** aquilo que acontecia era de maior importância —era destino—, e superava qualquer coisa que até então fora prevista por um historiador tradicional, **2)** o evento exigia novas posturas dos pensadores perante o futuro. Uma vez que se provara a possibilidade de transformar ideais filosóficos em realidade, restava pensar o que fazer do velho Sacro Império.

A escolha do título do poema é poderosa. O poeta toma o imperativo filosófico primordial —o “conhece-te a ti mesmo” de oráculo de Delfos e Sócrates— para dar-lhe uma nova roupagem. Não se tratava mais de conhecer a si próprio individualmente; a missão de autoconhecimento passava agora a ser imposta a toda a humanidade. A decaída do Antigo Regime forçava cada povo a repensar sua própria atuação no processo de aperfeiçoamento da espécie. Klopstock conclui o poema provocativamente, sugerindo o que, naquele momento, faltava em seus compatriotas:

O que mostra
vosso silêncio? A paciência do idoso
o pesar enfadonho?
ou ele anuncia a transformação próxima? (op. cit. p. 131)¹⁷⁴

Em resumo, os pensadores alemães estavam longe de executar transformações em casa até que repensassem seu papel dentro da sociedade. E seu contexto era distinto do dos franceses: estes precisavam dar conta de construir uma república, tirar a França de uma crise econômica, preparar-se para fazer diplomacia com grandes impérios hostis aos Bourbon desde a Guerra dos Sete Anos. Seus vizinhos germânicos, por sua vez, tinham que lidar com tarefas de outra natureza, começando por responder: como continuar servindo a um império antiquado em frente a tudo que acontecia no mundo, e —se é que revoluções eram o último passo do processo de esclarecimento— como acelerar o processo de desenvolvimento em casa?

¹⁷³ “Diese Nacht: so durchwandre die Weltannalen, und finde/Etwas darin, das ihr ferne nur gleicht,/Wenn du kanst. O Schicksal! das sind sie also, das sind sie/Unsere Brüder die Franken; und wir?/Ach ich frag' umsonst; ihr verstummet, Deutsche!“. Cf. Klopstock, 1798 [1789], p. 129.

¹⁷⁴ “Was zeigt / Euer Schweigen? bejahrter Geduld/Müden Kummer? oder verkündet es nahe Verwandlung?“

Mais de uma resposta foi dada a tal indagação. Wilhelm von Humboldt, por exemplo, se apoiou na antiga crença iluminista de que uma maior conscientização geraria melhorias sociais. Era crucial entender a Revolução, antes de tudo, divulgá-la como uma inevitabilidade. Justamente nesta chave Humboldt elogiou a iniciativa de Campe de publicar impressões pessoais sobre o evento: “Se se pode de fato esperar algo grande e nobre da Alemanha, será dos frutos de tal representação e *Raisonnement* [i.e. do raciocínio presente no relato de Campe]”.¹⁷⁵ O vocabulário de Humboldt é sugestivo: quem quisesse entender a Revolução teria que buscar suas raízes na *raison raisonnante* da cultura filosófica francesa. O espírito revolucionário existia desde o início do século nos escritos dos *philosophes* e agora, com o levante popular, dava provas de seu amadurecimento, atestando o sucesso do projeto de difusão de saberes filosóficos empreendido pela república das letras. Supostamente a fórmula da revolução podia ser reproduzida nos lugares menos atingidos pelo processo de esclarecimento; cabia aos intelectuais locais acelerarem o processo de difusão de conhecimento.

Entre 1789 e 1791, os relatos dos eventos na França a chegar no Sacro Império eram, além das gazetas revolucionárias, fragmentos escritos às pressas por um punhado de viajantes alemães — a maioria deles cartas pessoais e breves notícias. Houve tentativas de ligar eventos recentes com a queda da Bastilha, esperável de uma época de formação da historiografia científica. Mas antes de tudo, os relatos da Revolução se caracterizavam como uma mescla de propaganda e cartilha: tratavam-se de propagandas pois, como mencionado, houve um empenho por parte de seus autores de deixar claro que o que então acontecia era de grande importância para o futuro de qualquer cidadão do mundo. Além disso, os textos tinham em si algo de pedagógico, por dedicarem seções inteiras para esclarecimento do significado de conceitos elementares de nova política (como partido, parlamento, assembleia nacional, assembleia constituinte, clubes, etc.), além de discorrerem sobre a possibilidade de um mundo sem monarcas e estamentos (cf. GÜNTHER 1985, p. 1233 et seq.).

No já citado levantamento de Horst Günther, as publicações alemãs a respeito dos dois primeiros anos da Revolução Francesa foram:

¹⁷⁵ “Lässt sich überhaupt in Deutschland etwas Großes und Edles erwarten; so kann es nur die Frucht solcher Darstellung und solches Raisonnements sein”. Carta de W. von Humboldt a J. H. Campe, datada a 8 de fevereiro de 1790, citada em Günther, 1985, p. 1256.

- *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben*, por Joachim Heinrich Campe. Primeiro relato ocular escrito por um alemão. Composto em formato epistolar e trata apenas dos eventos de agosto de 1789. Apareceu inicialmente em duas edições do *Braunschweigisches Journal* (1789/1790) e posteriormente em livro (1790);
- *Blicke auf einen Teil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bei einer Reise vom Jahre 1790*, por Gerhard Anton von Halem. Escrito também em registro epistolar, ao estilo dos relatos de viagem famosos na época; a parte referente à Revolução começa na carta XXIX. Trata sobretudo dos eventos referentes a outubro de 1790, tendo sido publicado um ano depois. As cartas de von Halem foram traduzidas para o francês no século seguinte;
- *Übersicht einiger vorbereitender Ursachen der Französischen Staats-Veränderung*, por Karl Friedrich Reinhard. Publicado no décimo segundo caderno do periódico *Thalia* (1791), organizado por Friedrich Schiller; conta como a primeira tentativa de caráter propriamente historiográfico de se investigar as causas da Revolução. Reinhard é hoje uma figura esquecida pela historiografia, e um tanto menos obscura nos estudos literários devido a sua extensa correspondência com o velho Goethe;
- *Bemerkungen über den Zustand Frankreichs am Ende des Jahres 1791*, por Johann Wilhelm von Archenholtz. Cobre sobretudo eventos de outubro e novembro de 1791, publicado no periódico berlinense *Minerva* (primeiro volume de 1792);
- *Bruchstücke aus den Papieren eines Augenzeugen e Historische Briefe aus Paris, über die neuesten Begebenheiten in Frankreich*, por Konrad Engelbert Oelsner (respectivamente 1792/3 e 1792). Ambos publicados a partir de cartas não editadas, reunidas por um amigo do autor; apareceram pela primeira vez no periódico *Minerva* (edições de 1792 e do ano subsequente), para posteriormente serem transformados em livro (1794). Trechos dos dois volumes figuraram posteriormente em *Luzifer oder gereinigte Beiträge zur Geschichte der Französischen Revolution*, publicado anonimamente em 1797.
- Como suplemento para essas publicações, o historiador de Göttingen August Ludwig von Schlötzer realizou um trabalho exaustivo de registrar cada um dos discursos proclamados na Assembleia Nacional, imprimi-los e divulgá-los para o resto da Europa letrada. Trata-se dos *Staats-Anzeigen*, coletâneas de

documentos que cobriam até mesmo eventos precedentes à 14 de julho. Neles foram publicados, por exemplo, documentos oficiais franceses a partir de 1782, incluindo as instruções para a Assembleia dos Notáveis de 1787 e os discursos de Jacques Necker (cf. GÜNTHER, 1985, p. 1278). Schlötzer possuía, muito antes da queda da Bastilha, um senso acurado de que algo estouraria no reino vizinho; conta-se que já em 1790 ele ministrava aulas sobre a Revolução Francesa em Göttingen.¹⁷⁶

Hoje reconhecemos o equívoco de todos esses intérpretes: eles resumiram a Revolução a uma consequência direta do processo quantitativo de esclarecimento das nações, de forma que podia ser simplesmente repetida — como se a história fosse feita a partir de receitas. Historiadores se confrontaram durante todo o século XX com associação imediata entre o que aconteceu com a França na época e o Iluminismo.¹⁷⁷ A pergunta posta por Roger Chartier (2003, p. 113 et seq) —será mesmo que livros fazem revoluções?— é bastante atual para pensarmos no impacto de iniciativas intelectuais sobre movimentos populares mais amplos; quanto mais cresce o conhecimento dos historiadores sobre o evento, menos viável é resumi-lo a um punhado de causas simples.

Já em meados de 1791 houve certa relativização desse esquema simplista de causa e consequência. O otimismo geral se abrandou conforme a situação da França complicava. Houve repetidas mudanças do centro do poder revolucionário, o que deixou claro que todo processo era mais um experimento do que uma decorrência natural do aperfeiçoamento humano. Com a queda da Bastilha, portanto, a tarefa dos revolucionários acabava de começar. Logo a Assembleia Nacional assumiu ares de uma classe governamental, que agia a partir da capital Paris (algo que gerou inúmeras críticas de províncias desamparadas pelo novo governo; cf. ARCHENHOLTZ, 1985 [1791], p. 240), para mais tarde ser desmontada e substituída por uma ditadura de partido único. A grande

¹⁷⁶ Tradução dos títulos, na ordem: "Cartas de Paris, escritas no tempo da Revolução" de J. H. Campe; "Olhares sobre uma parte da Alemanha, da Suíça e da França, em uma viagem do ano de 1790" por G. A. von Halem; "Vista geral sobre algumas causas que prepararam a mudança do Estado francês", por K. F. Reinhard; "Notas sobre a situação da França no final do ano de 1791" por J. W. von Archenholtz; "Fragmentos retirados dos papéis de uma testemunha ocular" e "Cartas históricas sobre os novos acontecimentos na França", por K. E. Oelsner; "Gazeta do Estado", por A. L. von Schlötzer.

¹⁷⁷ Ver Chartier, 2003; McPhee, 2002; Lefebvre, 2001; Campbell, 2009.

tarefa dos revolucionários nos dez anos seguintes era substituir os governos precedentes por um mais eficaz. Eles levavam a vantagem de ter em mãos a causa da virtude; cabia agora pô-la em prática. Logo surgem os paradoxos da causa da liberdade: se até hoje vemos partidos e movimentos sociais das denominações mais contrárias reivindicarem por sua própria versão de ‘igualdade’ e de ‘democracia propriamente dita’, é reflexo do problema perene que os franceses do século XVIII já enfrentavam. Evidenciou-se aí um primeiro aspecto da realidade política moderna: em vez de governar com base em princípios rígidos, os líderes partiriam dos ideais abstratos de liberdade, igualdade e progresso. Isso a torna muito mais atrativa do que a realidade absolutista, de fato, já que permite que os povos negociem seus rumos no seio da esfera pública e elejam representantes supostamente interessados em suas ânsias. Mas a partir daí surgem muitos dos problemas que ainda hoje encaramos.

Devido a este conjunto de fatores, cada um dos pensadores mencionados até então, de Campe a Oelsner, reconsiderou sua posição inicial após 1791. O mesmo Klopstock de *Kennet euch selbst* publicou mais tarde uma ode confessional, com o título igualmente sugestivo *Mein Irrthum* (Meu erro, 1793):

Há muito que, perscrutador, olhei para eles,
 não os que dela falavam; mas que por ela agiam! [...]
 porém eu cri — e ai que prazer foi para mim—
 no esplendor da aurora matinal do sonho dourado
 que era um feitiço—tal qual esperanças do amor— ao espírito embriagado!
 [...]
 Liberdade, tua alma é a lei! Mas seu olhar [i.e. o dos revolucionários]
 tornou-se olhar de falcão
 seu coração, torrente flamejante
 Ah! ele faísca e rutila,
 quando o avesso da lei acena

É isso que eles conhecem; a ti [liberdade], eles desconhecem (KLOPSTOCK, 1798, p. 163-6)¹⁷⁸

Para Klopstock, os próprios revolucionários começavam a trair seus princípios, chegando a um ponto em que desconheciam a própria causa primordial. Fica implícito, porém, que a tarefa global de conscientização não perdera sua atualidade; era preciso aprender com os erros dos franceses. Independentemente da grande frustração pós-1791, uma coisa permaneceu do entusiasmo inicial com que os intelectuais receberam o evento. Eles

¹⁷⁸ “Lange hatt' ich auf sie, forschend geschaut, /Auf die redenden nicht; die Thäter! [...]Dennoch, glaubt' /ich, und ach Wonne war mir,/Morgenröthlicher Glanz der goldne Traum!/War ein Zauber, wie gehofter/Liebe, dem trunkenen Geist! [...] [Freyheit,] Deine Seel' ist Gesetz! Aber ihr Blick/Wird des Falken, ihr Herz wird Feuerstrom;/Ha, er funkelt, und es glühet,/Wenn das Ungegesetz winkt.//Dieses kennen sie, dich kennen sie nicht [...]”.

estavam certos em assumir sua importância central para a história moderna. É de Goethe a famosa declaração que diz “aqui e agora inicia uma nova época da história do mundo, e vós podeis dizer, que fizeram parte dela”, declaração que secunda uma ideia já corrente na época.¹⁷⁹ Muito dessa convicção permanece na historiografia atual. Até hoje, 1789 é um objeto de pesquisa bastante caro aos historiadores, apto de despertar a imaginação popular como poucos outros marcos históricos. “A Revolução Francesa tem sido para o mundo moderno o que Grécia e Roma foram para a Renascença e sua herança:” — comentam Baker & Kaplan (in CHARTIER, 2003, p. 23)— “um mundo condensado de atos e fatos, lutas e paixões, significados e símbolos, constantemente reconsiderado e reimaginado na tentativa de abarcar – e implementar – uma compreensão da natureza, condições e possibilidades da ação humana em sua relação com a política, com a cultura e com o processo social. Para aqueles que gostariam de mudar o mundo, a Revolução ainda oferece um roteiro”.¹⁸⁰

Quando pensamos que a queda da Bastilha representou um avanço à crise intelectual instalada por Herder e o *Sturm und Drang*, podemos concluir o seguinte: toda a teorização feita entre 1789 e 1790 diz mais respeito às ânsias dos pensadores alemães do que nos ensina algo sobre a França. Essa primeira reação ao evento impulsionou uma nova fase da cultura intelectual do Sacro Império Romano-Germânico, e é de nosso interesse nesse sentido. A filosofia idealista, o Classicismo de Weimar, os romantismos e as *Revolutionsdichtungen* de Goethe foram todos fenômenos decorrentes da mesma

¹⁷⁹ “[...] von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen” (GOETHE-HA, Bd. 10, p. 235). A frase em questão é a mais citada de *Campagne in Frankreich* (1822), obra autobiográfica tomada como o principal testemunho de Goethe sobre sua experiência com a Revolução, e repete o essencial das palavras proferidas por Cotta em 1792 no *Strasburgisches Politisches Journal*: “Assim, em 21 de setembro de 1792 [data da batalha de Valmy], no que diz respeito a épocas, uma parte nova da história humana começa” (citado em Voss, 1999, p. 11). Boyle (2000, p. 128) desacredita que Goethe poderia ter feito esse tipo de declaração inconveniente em um evento catastrófico como Valmy — na ocasião, ele e mais algumas dezenas de milhares de soldados só conseguiam pensar na garantia da própria sobrevivência. A derrota dos prussianos e austríacos não parecia terminar nada, e estava longe de levar os franceses contar com o fim das ofensivas europeias, que de fato durariam até a era Napoleônica. Além disso, o conceito de “épocas na história do mundo” é produto do século XIX, e dificilmente fazia parte do vocabulário de Goethe na altura de 1792.

¹⁸⁰ Não há exagero na afirmação dos autores; é evidente o quão importante o modelo da Revolução Francesa foi para os marxistas e para a Revolução Russa. Mas insisto que, se lemos importantes documentos dos movimentos de democratização das antigas colônias da Europa (o *Noli me tangere* de José Rizal nas Filipinas, ou o quarteto de Buru de Pramodya Ananta Toer na Indonésia, publicado em plena década de 1980) vemos constantes evocações do “espírito da Revolução Francesa” como conjunto de ideais capazes de unir as classes populares na luta contra as ditaduras (cf. TOER, 1996, p. 161, 188, 236, 267). É inegável que ela tenha sido, até recentemente, uma fonte (ideal) de mobilização de energias políticas.

crise: trata-se de uma crise pautada pela consciência do atraso da cultura política alemã, do descompasso entre o avanço das ideias e sua concretização efetiva, entre ideal e real.

De tal conclusão retiro duas teses centrais deste trabalho. 1) entender a Revolução Francesa como um problema alemão nos auxilia a compreender a passagem da ficção histórica do *Sturm und Drang* para a do Classicismo de Weimar, assim como 2) o estranhamento de Goethe e Schiller para com o restante dos escritores contemporâneos. Tal estranhamento derivou da forma como Goethe retratou a Revolução e suas consequências para os alemães, e que soluções buscou dar à crise do pensamento iluminista a partir de 1789.

2.2. *Contra o Sturm und Drang e a Revolução: as primeiras reações de Goethe*

A primeira menção de Goethe à Revolução se encontra em sua carta a Fritz Jacobi: “que a Revolução [Francesa] foi também para mim uma revolução [pessoal], você consegue imaginar” (carta de 03/03/1790).¹⁸¹ Isso significa apenas que Goethe não foge à regra da época. O notável em sua reação ao evento é sua postura como figura pública — há algo de decepcionante quando buscamos formulações mais sucintas sobre o que acontecia na França entre 1789 e 1791, para constataremos que uma das melhores mentes da época evitou ao máximo tecer comentários sérios a respeito. Um deles se encontra em *Epigramme: Venedig* (1790), onde lemos:

Todos os apóstolos da liberdade me foram sempre repugnantes
No fim, cada um procurava apenas o arbítrio útil para si
Queres libertar a muitos, pois ouse primeiro servir-lhes
Quão perigoso é isso, é o que queres saber? Pois experimente!
(Epigrama 50; GOETHE-BA, Bd. 1, p. 232)¹⁸²

Um pouco mais tarde, em 1792, o autor se uniu ao exército antirrevolucionário e acompanhou a famosa campanha de Valmy ao lado do duque Carl August.¹⁸³ Não tendo

¹⁸¹ “Daß die Revolution auch für mich eine Revolution war, kannst du denken [...].”

¹⁸² “Alle Freiheitsapostel, sie waren mir immer zuwider:/Willkür suchte doch nur jeder am Ende für sich./Willst du viele befreien, so wag es, vielen zu dienen./Wie gefährlich das sei, willst du es wissen? Versuch’s!”

¹⁸³ A Batalha de Valmy foi a primeira grande vitória da França revolucionária contra a coalizão formada por Áustria, Prússia e seus aliados. Em 20 de setembro de 1792, o exército liderado pelo duque de Brunswick foi detido a 180 quilômetros de Paris, em um vilarejo chamado Valmy. O resultado da batalha foi de grande importância para a moral do movimento revolucionário: tratava-se da vitória decisiva de um exército formado às pressas por homens destreinados sobre tropas especializadas constituídas por nobres austríacos e prussianos (cf. BOYLE, 2000, p. 9, 15). A resistência contra a França revolucionária

obrigações de soldado, viu-se livre para transitar pela região, observar os hábitos dos franceses, pintar algumas aquarelas das cenas que presenciou. Mesmo assim, nenhum testemunho mais detalhado do evento foi produzido: o escrito *Campagne in Frankreich* trata de alguns episódios em Valmy, embora sem o mínimo de paixão e interesse analítico presente nos relatos de Campe, Reinhard e outros nomes mencionados no tópico anterior. Ainda por cima, o autor esperou para publicar seus relatos somente em 1822. Parte dos epigramas venezianos, igualmente, foram guardados e publicados anos mais tarde. Houve uma recusa deliberada de participar das discussões políticas em voga até que a poeira baixasse.

Imagem 4. *Freiheitsbäume*, aquarela de J. W. von Goethe (1792/3). A inscrição diz: "Passans, cette terre est libre" (Pedestres —ou camponeses—, esta terra é livre).

durou até a década seguinte, mas a batalha de Valmy por si só deu a credibilidade necessária para a Assembleia Nacional declarar, já no dia 22 de setembro, o fim definitivo da monarquia na França e estabelecer a primeira República Francesa.

Foi em 1791 que a sátira *Der Groß-Cophta* apareceu — aí sim temos uma peça diretamente voltada a pensar e explicar as causas da revolução, e o início efetivo das *Revolutionsdichtungen*. Mas por ora atentemos para o epigrama de 1790. Como é de se esperar, ele não foi muito bem recebido pelo público que esperava algo mais profundo do autor de *Götz* e *Werther*. Afinal de contas, tratava-se do idealizador das duas grandes profissões de fé da liberdade individual da época chamando os revolucionários franceses de “apóstolos da liberdade” — o termo em si remete ao fanatismo religioso, a um tipo de associação ofensiva à sensibilidade iluminista. A designação *Freiheitsapostel* nem ao menos era invenção de Goethe; Schlötzer já havia falado de “Apóstolos da razão e da liberdade” em um ensaio de 1790 (cf. GÜNTHER, 1985, p. 1283), sem implicar o sentido pejorativo à frase. Goethe, portanto, tomava o discurso de uma figura respeitada pelos alemães para distorcê-lo, chamar os revolucionários de nomes, prever desdobramentos negativos de algo que ainda era promissor.

Com o passar do tempo, viu-se que algumas de suas previsões estavam certas. Mencionei a decepção de Klopstock e da maioria dos alemães uma vez que a revolução saíra dos trilhos; mas isso não impediu que certa irritação com o autor de Weimar se instalasse. Qualquer leitor com alguma educação clássica tinha em mente que na Antiguidade epigramas eram compostos exclusivamente para gerar polêmica (cf. FINK, 1999, p. 50; GREIF, 2008, p. 207). O epigrama, por ser curto e econômico, parece mais apto a destruir do que a dar alternativas para aqueles ideais tão atrativos para a geração que crescera lendo obras do *Sturm und Drang*. Goethe comprometeu muito de sua boa reputação com as novas gerações de escritores escrevendo epigramas e sátiras pelo restante da década — pensemos nos *Xenien* do Classicismo de Weimar.

Parte dessa boa reputação, ainda viva na década de 90, deve-se à sólida influência de *Götz von Berlichingen* sobre a nova geração de escritores. De 1775 em diante começam a aparecer peças repletas de heróis medievais, cenas de batalha, louvor à liberdade e a ideia de que o passado alemão fora glorioso. Otto Brahm, o grande estudioso dessa tradição, identificou seu fim somente em 1811.¹⁸⁴ A estreia de Klinger na literatura foi

¹⁸⁴ Brahm escreveu seu *Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts* na década de 1880 e portanto não teve chance de considerar o *Florian Geyer* de Gerhard Hauptmann (1895) em sua lista, peça que lida com a mesma guerra dos camponeses retratada em *Götz von Berlichingen*. Ainda assim, ele parece ter deixado de fora importantes dramas de cavalaria lançados após 1811: o *Ernst, Herzog von*

feita por meio de um drama de cavalaria; outros escritores importantes como Maler Müller, Schiller, Tieck, Kleist, Hebbel, Lassalle e Hauptmann também deixaram suas contribuições ao gênero, embora, sem contar essas poucas exceções, as peças de cavalaria foram tentativas amadoras sem grande valor literário. Muitas se perderam, e mesmo as que ficaram, em sua maioria, não passam de plágios de *Berlichingen*, com direito a sua própria mulher fatal, suas próprias cenas com ciganos e, o que é importante, persistindo na ideia de que o homem de valor está historicamente fadado a lutar contra o mundo exterior. Tal fatalismo histórico, como adiantei há algumas páginas, foi o beco sem saída do qual Goethe buscou sair nas décadas seguintes; a tradição de peças de cavalaria representava um retrocesso indesejável aos paradoxos de sua juventude. Isso explica porque, para os intelectuais de 1790, as grandes figuras do *Sturm und Drang* se revelaram como traidores de tudo o que construíram. Goethe e Klinger abandonaram sua rebeldia e fizeram pazes com o poder instituído. O primeiro se mudara para a corte de Weimar; o segundo iniciara uma carreira diplomática brilhante na Rússia. Lenz enlouquecera, e pouco se ouviu do restante.

Daí surge a pergunta: como explicar a passagem do *Sturm und Drang* para o Classicismo? A historiografia literária é repleta de tentativas de lidar com a questão. Uma delas apela para o senso comum e assume que Goethe e Klinger simplesmente amadureceram. Isso não explica muito transformações das ideias por trás de cada fase literária, nem o importante papel da Revolução Francesa na transformação da literatura alemã. É possível responder ao questionamento partindo de alguns fatos sobre a história das ideias.

Sturm und Drang é um conceito da historiografia literária. O nome não surgiu até 1778, quando Goethe já havia se tornado um escritor diferente. Por isso não encontramos opiniões diretas do velho Goethe sobre a vanguarda de que fizera parte na juventude, mas de suas obras individuais. Goethe deixou, por exemplo, diversos comentários sobre seu *Werther*, e tudo indica que ele entendia o romance como parte da cultura do Sentimentalismo iniciada por Rousseau e Richardson; *Götz von Berlichingen*, igualmente, era somente uma história de cavalaria que teve grande repercussão. Para fins práticos, o próprio autor não se viu como alguém que migrou da fase *Sturm und Drang* para a fase clássica. Ao pensarmos na passagem de 1770 para 1790, não se trata de explicar o câmbio

Schwaben de Ludwig Uhland (1818), *Genoveva* de Ludwig Hebbel (1843), *Lohengrin* (1850) e *Parzifal* (1882) de Richard Wagner (cf. KARTHAUS, 2007, p. 96).

abrupto de uma doutrina estética para outra, mas de acompanhar o desenvolvimento, abandono e realçamento de uma e outra ideia expressas em obras literárias escritas no decorrer do tempo.

Uma grande mudança de mentalidade —que em partes explica o abandono do formato de ficção histórica de *Götz von Berlichingen*— foi expressa no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-6). Seu narrador comenta que “as obras de cavalaria eram então uma novidade na Alemanha e haviam atraído a atenção e simpatia do público”.¹⁸⁵ Há uma sugestão de que as peças de cavalaria, apesar do sucesso que tiveram, já estavam datadas, e deviam ser explicadas como uma curiosidade do passado. A frase introduz um episódio em que Wilhelm Meister se encontra em uma pensão com toda sua trupe teatral (livro II, capítulo 10). Os atores e atrizes festejam às custas do jovem abastado que, por algum motivo, quis se unir a eles. Nesta altura do romance, Wilhelm ainda está convicto do poder transformador da arte teatral; sua ideia é criar uma nova era da dramaturgia e entrar para a história como o grande educador do povo alemão. Os próprios atores, por sua vez, parecem mais céticos perante o poder transfigurador de sua arte, e tudo com que contava dos espetáculos teatrais era um punhado de moedas no final de cada montagem. Meister logo assume o papel de conscientizador de mambembes, aparecendo constantemente com novas peças e ideias estéticas mirabolantes. Na cena em questão, é a vez de ele ler uma peça de cavalaria. Todos se servem de ponche e ouvem o amigo atentamente:

Os cavaleiros armados, os velhos burgos, a lealdade, retidão, probidade, mas principalmente a independência das personagens em ação, foram recebidos com muitos aplausos. O leitor dava o melhor de si e os ouvintes quedavam entusiasmados. Entre o segundo e o terceiro ato trouxeram o ponche num grande vaso, e como na própria história as personagens bebiam e brindavam com frequência, nada mais natural que todo o grupo, a cada caso semelhante, se pusesse com animação no lugar dos heróis e erguesse também brindes, dando vivas a suas personagens favoritas.

Estavam todos inflamados pelo fogo do mais nobre espírito nacional. Quão prazeroso era para aquele grupo de alemães, em conformidade com seu caráter, deleitar-se com a poesia em seu próprio solo! Sobretudo aquelas abóbadas e caves, os castelos em ruínas, o musgo e as árvores ocas, além das cenas noturnas de ciganos e dos tribunais secretos, produziam neles um efeito absolutamente incrível (tradução de Nicolino Simone Neto in GOETHE, 2006a, p. 131)¹⁸⁶

¹⁸⁵ Tradução de Nicolino Simone Neto in Goethe, 2006a, p. 130. No original: “Die deutschen Ritterstücke waren damals eben neu und hatten die Aufmerksamkeit und Neigung des Publikums an sich gezogen” (GOETHE-HA, Bd. 7, p. 124).

¹⁸⁶ „Die geharnischten Ritter, die alten Burgen, die Treuherzigkeit, Rechtlichkeit und Redlichkeit, besonders aber die Unabhängigkeit der handelnden Personen wurden mit großem Beifall aufgenommen. Der Vorleser tat sein möglichstes, und die Gesellschaft kam außer sich. Zwischen dem zweiten und dritten Akt kam der Punsch in einem großen Napfe, und da in dem Stücke selbst sehr viel getrunken und

A referência a *Götz von Berlichingen* é evidente e não precisa ser marcada. A reação dos ouvintes me parece o mais importante da cena: a leitura os torna irracionais. Na próxima cena eles destroem o quarto da hospedaria, como que enlouquecidos. Subentende-se que todos estão alcoolizados, mas ainda assim há algo de picaresco em retratar essas pessoas fora de si simplesmente porque a leitura lhes aticava certos “sentimentos nacionalistas” e entusiasmo pela liberdade anárquica dos cavaleiros medievais.¹⁸⁷ Não há qualquer aprendizagem da história alemã, ou qualquer forma de educação que seja; o uso da temática medieval só garante o exotismo da narrativa. Como ficção histórica de inspiração herderiana, logo, o texto fracassa. O que fica não é o retrato da crise do momento histórico de Berlichingen, mas uma escusa para a exaltação dos espectadores. A cena é uma das primeiras ocasiões em que o jovem Wilhelm Meister se depara com a dimensão destrutiva da experiência estética, com o lado perigoso da fantasia humana. Dentro do romance, lidar com esse problema é uma etapa crucial na formação emocional do protagonista — e não propriamente de sua formação como artista, já que Meister nunca supera seu amadorismo.

A proposta do Goethe de 1790 é que a faculdade da imaginação não é cem por cento confiável, e, portanto, fracassa como veículo mais adequado para educar indivíduos. O exílio de personagens sentimentais do romance em suas imaginações —como o harpista Constantin e Mignon— as leva à autodestruição, as impede de gozar de uma relação produtiva entre suas subjetividades e o mundo exterior. Um dos grandes erros de Meister no romance é lidar com indivíduos com quem convive como se fossem personagens na narrativa de sua vida, transformando-lhes em objetos (Philine, Mignon) ou decepcionando-se amargamente quando eles não lhe servem como outrora esperado (Mariane). Seu amadurecimento depende da reconsideração de sua visão de mundo —

angestoßen wurde, so war nichts natürlicher, als daß die Gesellschaft bei jedem solchen Falle sich lebhaft an den Platz der Helden versetzte, gleichfalls anklingte und die Günstlinge unter den handelnden Personen hoch leben ließ.

„Jedermann war von dem Feuer des edelsten Nationalgeistes entzündet. Wie sehr gefiel es dieser deutschen Gesellschaft, sich ihrem Charakter gemäß auf eignem Grund und Boden poetisch zu ergötzen! Besonders taten die Gewölbe und Keller, die verfallenen Schlösser, das Moos und die hohlen Bäume, über alles aber die nächtlichen Zigeunerszenen und das heimliche Gericht eine ganz unglaubliche Wirkung“ (GOETHE-HA Bd. 7, p. 124-5).

¹⁸⁷ A cena aparece já em *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785). O autor, como se na época fosse menos cético perante os resultados do *Sturm und Drang*, optou por retratar uma ocasião em que Meister lê *Belsazar*, peça ao estilo de Racine que Goethe de fato escreveu na adolescência, mas queimou em um de seus autos-da-fé (ver livro III, capítulo 9).

ele precisa aprender algo que algumas personagens do *Sturm und Drang* nunca aprenderam.

Parece que estamos cada vez mais distantes do tema deste trabalho, e é aqui que proponho uma volta ao contexto do rebuliço inicial ao redor da Revolução Francesa. As duas grandes conclusões do Goethe de 1790 em relação ao *Sturm und Drang* foram:

1) existiam formas artísticas mais aptas a gerar autorreconhecimento e expressão da identidade individual, tanto dos leitores quanto dos escritores. Podia-se notar resultados palpáveis do sucesso do empreendimento: embora tenha sido efêmero, o movimento foi mais influente sobre a literatura posterior que qualquer fase da literatura iluminista. Quando alguns leitores de *Werther* passaram a se vestir como o protagonista e a moldar seu comportamento a partir de uma personagem ficcional, estava mais do que claro que Goethe descobrira a fórmula literária capaz de influenciar nos valores das pessoas comuns de uma forma que Gottsched, por exemplo, jamais conseguira. A nova literatura gerava educação sentimental e quebra de paradigmas na medida em que atiçava as emoções de seus leitores, chamando-lhes a atenção para pontos de vista que desafiavam o senso comum. Mas havia um lado negativo nisso tudo —

2) a arte tanto podia educar as emoções de jovens vulneráveis quanto despertar-lhes pulsões destrutivas. Goethe soa quase como Platão e o Rousseau tardio nesse momento de sua carreira; a ideia central dos três é que há formas de experiência estética e emocional que levam à degeneração, e portanto nem toda arte é positiva. Adicionalmente, no caso de Goethe, certas formas de narrar o passado criam expectativas ilusórias sobre a história, de modo que o formato de ficção histórica da década de 1770 precisou ser radicalmente alterado com o advento da Revolução Francesa.

Uma convicção central das experiências da juventude do autor, porém, persiste no Classicismo de Weimar. Certos tipos de arte engendram certas formas de lidar com o mundo. A ideia central da educação estética de Schiller é justamente a de que arte tem um potencial de exercitar o impulso lúdico (*Spieltrieb*) de seus espectadores, de um modo que tarefas cotidianas ou mesmo atividades científicas não têm. Se a experiência estética é bem direcionada, ela é capaz de servir de antessala às práticas sociais, políticas e afetivas com que os iluministas fantasiaram por décadas. Não há possibilidade de revolução sem uma reeducação dos instintos de cidadãos e cidadãs; pensar em reformas gerais da

sociedade envolve resolver certos problemas de ordem cultural. Este é *grosso modo* o polêmico ponto de partida do Classicismo de Weimar.¹⁸⁸

A passagem do Goethe de 1770 para o de 1790, portanto, não foi tão abrupta; muito das convicções do *Sturm und Drang* sobre o potencial progressivo das artes permaneceu. As prioridades do autor apenas transformaram-se. O Classicismo de Weimar travou uma batalha contra a visão de mundo correntes de sua geração, seja a iluminista ou a romântica.¹⁸⁹ Goethe julgou, com certa razão, que seus contemporâneos reagiram à Revolução Francesa como os ouvintes de Wilhelm Meister: aqueles que escreviam sobre o evento terminavam por falar de seus próprios ideais e projetar ansiedades pessoais sobre um momento histórico extremamente frágil. Havia muita emoção em seus juízos, e — segundo o epigrama de 1790— algo extremamente perigoso em encarar política como um espetáculo agradável. Campe e outros descreveram a Revolução justamente nestes termos: tratava-se de um *Schauspiel*.

Seria-lhe de alguma ajuda visualizar, com ajuda de sua imaginação, o palco sobre que um dos maiores espetáculos políticos vistos nos tempos modernos fosse agora levado à cena (CAMPE, 1985, p. 10)¹⁹⁰

Ao falar de espetáculo neste contexto, é claro, tratava-se de encontrar uma metáfora capaz de ilustrar a mudança positiva que se testemunhava naquele momento. Se até então a política era uma prática fria, decidida dentro dos gabinetes reais, tornava-se agora algo visível a todos e capaz de despertar as paixões populares. O espetáculo, igualmente, evocava a participação de atores; tanto os federalistas como os antifederalistas assumiram os papéis desses atores nos EUA, a Assembleia Nacional na França. O homem comum esclarecido também podia tomar parte no espetáculo da vida pública.

¹⁸⁸ Cf. Greif, 2008, p. 10-3; Boyle, 2000, p. 58-64 e Barbosa, 2004 para um tratamento detido da filosofia de Schiller. Voltarei à questão no capítulo 5.1.

¹⁸⁹ Nesse sentido teóricos mais recentes como Bruford (1968), Boyle (1992; 2000), Krippendorff (1999) e Greif (2008) sugerem que o Classicismo de Weimar estava longe de ser o *mainstream* das artes de sua época. Ironicamente, a época chamada por tanto tempo ‘Era de Goethe’ foi mais romântica ou iluminista do que afim ao que acontecia em Weimar entre 1788 e 1804.

¹⁹⁰ “[Es würde] Ihnen ein wenig behülflich zu sein, sich die Bühne, worauf eins der größten politischen Schauspiele, welche die Welt in neuern Zeiten gesehen hat, jetzt aufgeführt wird, durch Hülfe Ihrer Einbildungskraft, soviel möglich, zu vergegenwärtigen”. Campe volta à metáfora do *Schauspiel* em diversos outros trechos; ver páginas 9 (“wunderbare Schauspiele”), 22 (“Volksschauspiele”), e principalmente 25, nota 7 (a Declaração dos Direitos Humanos é chamada de espetáculo público). Um ano mais tarde, von Halem repetirá a imagem (“c’est le théâtre de la nation”; HALEM, 1985, p. 104) e assim por diante. Ver Günther (1985, p. 1246) sobre a repercussão da metáfora nos anos seguintes.

Mas há uma dimensão negativa da ideia. Em um primeiro momento, talvez até 1790, o grande problema de Goethe com a Revolução era de ordem conceitual. Ela se fundava em um tipo de abstração e crença incondicional no progresso que Herder, vinte anos atrás, havia refutado. Não bastava vociferar a favor da causa da liberdade; mesmo Rousseau havia sido bastante categórico na defesa de regimes fundados em contratos sociais explícitos, não em preceitos abstratos. Afinal, fazer política a partir do ideal de liberdade, por mais espetacular que soasse, estava longe de ser uma ideia nova; os próprios iluministas não deram conta de dar base institucional adequada para que a vivência da liberdade adentrasse a vida pública. Tal objeção antecipa um problema central a ser encarado por todas as democracias modernas a partir das grandes revoluções do final do século XVIII:

‘Liberdade’ deveria significar liberdades políticas e cívicas ou também liberdade econômica (uma economia de livre-emprego)? E como se deve entender a ‘igualdade’: como igualdade perante a lei, de direitos políticos, de status social, de bem-estar econômico, de raças, de sexos? Tais questões estavam no centro das divisões políticas e sociais durante a Revolução, e permanecem sem solução até hoje (MCPHEE, 2002, p. 180).¹⁹¹

Para todos os efeitos, as soluções dadas pela Assembleia Nacional ou clubes revolucionários que se multiplicavam na França não pareciam fazer jus à causa da liberdade. Quando retomou o formato da ficção histórica em 1791, Goethe se viu na tarefa de explicar a Revolução Francesa de forma diferente de como seus contemporâneos faziam. Ela não atestava a realização da liberdade nas dinâmicas sócio-políticas da Europa, mas apenas um novo momento que esse grande ideal do Iluminismo passava a ser usado para manipular massas famintas, servindo de *slogan* para um grupo seletivo de indivíduos tomar o poder e exercer tirania sobre a maioria de infelizes — exatamente como acontecia nas monarquias absolutistas. “Os grandes pereceram: mas então quem protegeu a multidão | da multidão?”, inquire um outro epigrama da época (GOETHE-WA I, Bd. 1, p. 320).¹⁹²

Há algo de pessimista nas *Revolutionsdichtungen* iniciais; a sugestão de que a Revolução Francesa não resolvia nenhum problema, apenas tornava o avanço da civilização e a desejada conquista de direitos civis uma tarefa mais difícil. Em três peças

¹⁹¹ “Should ‘liberty’ mean political and civic freedoms or economic freedom (a free enterprise economy) as well? And how was ‘equality’ to be understood: as equality before the law, of political rights, of social status, of economic well-being, of the races, of the sexes? Such questions were at the heart of political and social divisions during the Revolution; they remain unresolved today”.

¹⁹² “Große gingen zu Grunde: doch wer beschützte die Menge | gegen die Menge?”

da década de 1790 —*Der Groß-Cophta, Der Bürgergeneral e Die Aufgeregten*— construiu-se um interessante cenário em que todos, fossem nobres, clérigos, revolucionários ou camponeses, eram objetos de ridículo, e as palavras não mais significavam o que deveriam. Os defensores da causa da liberdade não queriam de fato libertar ninguém; os virtuosos eram os mais vulneráveis à corrupção; aqueles que almejavam cargos de governantes se provavam pouco aptos a governar seus próprios instintos.

O ano de 1791, assim, marca não apenas o declínio do entusiasmo dos alemães perante a causa revolucionária francesa, como também o ano em que o projeto das *Revolutionsdichtungen* começa a ganhar corpo.

Capítulo 3

O SÁTIRO NO TEATRO DE WEIMAR (1791-1793)

Nós não tiramos as lições de moral que devíamos da história. Pelo contrário, sem o devido cuidado, ela pode ser utilizada para viciar nossas mentes [...] A história consiste, em grande medida, das desgraças trazidas sobre o mundo pelo orgulho, ambição, mesquinhez, vingança, luxúria, insubordinação, hipocrisia, zelo desgovernado, e toda uma sorte de apetites desordenados que abalam o povo [...] Esses vícios são as *causas* daquelas desordens. Religião, moral, leis, prerrogativas, privilégios, liberdades, direitos do homem, são os *pretextos*. Os pretextos sempre se encontram em alguma aparência ilusória do bem verdadeiro.

Edmund Burke em *Reflections on the Revolution in France*, de 1790 (2010, p. 129)

3.1. Sobre a facilidade de enganar os outros. *Der Groß-Cophta* (1791)

Após escrever seus epigramas e iniciar a polêmica pública contra a França de 1789, Goethe se ocupou de um projeto teatral de curta duração. O projeto lhe rendeu três sátiras e se constituiu em torno de uma interpretação crítica da causa revolucionária, sugerindo que o que acontecia no país vizinho devia-se em partes a um surto de revolta irracional e manipulação das massas por um punhado de indivíduos com ambições políticas. Na primeira dessas peças, *Der Groß-Cophta*, o termo *Schauspiel* (espetáculo) e seus derivados *Schauspieler* / *Schauspielerin* (ator / atriz) possuem uma posição inequívoca. Falar de espetáculo naqueles tempos de crise era o mesmo que remeter a formas de controle programático dos indivíduos, orquestrado por meio do apelo a suas ânsias, sofrimentos ou fraqueza de caráter. Aqueles que arquitetam os diversos atos de encenação retratados na peça, porém, não são profissionais teatrais, mas o místico charlatão Cagliostro junto a alguns nobres treinados na arte de intriga.

Atentemos por ora a um trecho decisivo da peça em questão. No ato IV cena 6, em que o casal composto por Greville e uma personagem identificada somente como a Sobrinha (*die Nichte*) entra em uma discussão vigorosa sobre integridade pessoal. O cavaleiro Greville, que até aquele momento fora enganado e manipulado por todas as outras personagens da peça, crê ter sido traído justamente pela última pessoa em que depositava confiança. Em sua censura, afirma:

A crença em mim mesmo e nos outros, na virtude e inocência, em toda grandeza e dignidade do amor — [tudo isso] tu arrancaste de mim. Abusaste de minha familiaridade da forma mais vergonhosa, e ainda queres que eu confie em ti? Em ti, que és duplamente, triplamente atriz! (IV, 6, p. 75; doravante, todas as referências à peça remeterão ao texto do volume 6 de GOETHE-BA)¹⁹³

“Duplamente, triplamente atriz”... há bastante afetação na frase do cavaleiro, algo que corresponde à sua falta de jeito para se comunicar em meio a um arroubo sentimental — Greville, vale mencionar, faz o papel do jovem idealista, sentimental e algo imbecil que encontramos tantas vezes nas obras de Goethe. Nesse sentido, sua fala combina com a constituição cômica do tipo que representa, mas nem por isso sua formulação deve ser descartada. Os termos utilizados têm, ao contrário, grande importância para a

¹⁹³ “Den Glauben an mich selbst und an andre, an Tugend, Unschuld, an jede Größe und Liebenswürdigkeit haben Sie mir entrissen [...] Meine Zutraulichkeit ist auf das schändlichste misshandelt worden, und Sie wollen, dass ich Ihnen trauen soll? Ihnen, einer doppelten, dreifachen Schauspielerin!”

compreensão do restante da obra. Temos aqui o homem virtuoso do Iluminismo —um tipo único na peça, reprodutor de uma retórica tipicamente rousseauniana—, e se espanta em como aquela mulher pode revelar tantas faces diferentes, algo que outras personagens do drama fazem com certa desenvoltura. Ao chamá-la de *Schauspielerin*, Greville implica que ela é também uma pessoa treinada para convencer as pessoas que a rodeiam a acreditar em falsidades, e o faz para realizar suas ambições ocultas. Esse, por sua vez, é o comportamento mais comum no ambiente em que as personagens habitam. *Der Groß-Cophta* pode ser entendida a partir dessa espécie de ofensa desajeitada; como sugeriu Mareike Brans (2013), esta é em grande medida uma peça sobre a facilidade de enganar os outros e a si próprio.

Mas a caracterização não para por aí. Ao mesmo tempo que é uma obra cujo elenco se divide entre aqueles que enganam / aqueles que são enganados, ela é uma peça sobre as cortes parisienses de 1785, um prólogo da Revolução. A trama gira em torno de ninguém menos que a rainha da França, Maria Antonieta (aqui, *die Prinzessin*), a marquesa de La Motte (*die Marquise*), o cardinal de Rohan (*der Domherr*) e um místico bastante famoso na época, Cagliostro (*Graf Rostro*). Dentre os retratos que Goethe fez de diferentes sociedades em diferentes épocas, este é o mais incisivo: a França está corrompida, os representantes do terceiro estado (Jäck, La Fleur) fazem qualquer coisa por dinheiro, ao passo que tudo o que a aristocracia realiza é por interesse próprio. Isso não os torna propriamente agentes maquiavélicos; ao contrário, há algo de improdutivo nos nobres que transitam por esse universo, na medida em que eles perseguem os próprios interesses cegamente como se fossem escravos de um princípio absoluto de egocentrismo, forte o suficiente para torná-los incapazes de medir as consequências de suas ações. Tal formulação, ao mesmo tempo que descreve a dinâmica que dita a ação dramática de *Der Groß-Cophta*, é uma interpretação da cultura aristocrática da mesma França que sucumbiu com a queda da Bastilha — uma sociedade destruída por individualismo, jogos de poder e intrigas.

Isso aproxima *Der Groß-Cophta*, em princípio e disposição, da *Minna von Barnhelm* de Lessing. Em ambas as comédias, a progressão da crise das personagens culmina na denúncia da crise social, e diz menos respeito às suas comoções pessoais do que à corrupção do mundo exterior. Vimos como a depressão de Tellheim não é interessante por si mesma, mas na medida em que revela certas verdades inconvenientes a respeito do militarismo prussiano e da administração de Frederico II. O que ocorre em

Der Groß-Cophta é uma extrapolação dessa técnica, ao ponto de as personagens perderem quase todo seu destaque. Esta é uma das poucas peças do século XVIII sem personagens principais, por exemplo; seus primeiros espectadores estavam meio certos em se dar por falta de profundidade psicológica ou de belas frases de efeito que era de se esperar em uma obra de Goethe.¹⁹⁴ Como veremos, seu próprio autor a descreveu como um experimento inconveniente, criado menos para o deleite do público do que para dessacrar o Antigo Regime; os termos que usou mais de uma vez nessas descrições são próprios da estética do grotesco, não das belas artes como eram entendidas então.¹⁹⁵ Ao realizar tal projeto em pleno 1791, Goethe se aventurava por um registro experimental para tratar do tema do dia sob uma perspectiva inovadora, e isso justificou a descontinuidade entre esse novo momento e tudo que ele havia composto anteriormente.

Ainda assim, algo de sua dramaturgia antiga ficou. A recorrência ao antigo modelo de Shakespeare, por exemplo; como nas comédias mais conhecidas do dramaturgo inglês,¹⁹⁶ Goethe recorreu à técnica da *play within a play* —que ocorre quando uma encenação é montada e realizada dentro da peça, e muitas vezes é comentada pelas próprias personagens—, e o fez em duas ocasiões. Em III-8 e 9, o místico Rostro reúne seus adeptos para revelar-lhes uma entidade espiritual egípcia, o Grande Cophta. O cenário é minuciosamente descrito e composto com fim de criar um ambiente propício para aquilo que, no fim, é um enorme embuste: o Grande Cophta não é nada além do próprio Rostro coberto por um manto e envolto em fumaça. Mais adiante, em V-5, a Marquesa disfarça a Sobrinha de Maria Antonieta para se apossar de uma joia caríssima que um admirador secreto comprou e intencionava dar para a verdadeira rainha. Há algo de autenticamente shakespeariano em ambas as cenas; Rostro já foi comparado a Falstaff, e de fato se liga a ele em mais de um sentido. O caráter enganador das duas personagens as leva a planejar embustes elaborados a fim de tirar vantagem de indivíduos menos espertos; tanto no universo ficcional de Shakespeare quanto no de Goethe, o ato de

¹⁹⁴ "A cadência de *O Grande Cophta* é, sem dúvida, tão insípida, teatral (*stagey*; pouco natural, afetada) e sem profundidade psicológica como aquela das operetas reescritas por Goethe, e ainda por cima não contam com o benefício do verso" (BOYLE, 2000, p. 171; ver também p. 175; WILSON, 2004, p. 261 e 267). Voltarei à questão da recepção da peça no tópico 3.3.

¹⁹⁵ Ver conversa com Eckermann de 15/02/1831 (GOETHE-GESPR., Bd. 8, p. 17-8), carta a Fritz Jacobi de 07/03/1808 (GOETHE-WA IV, Bd. 20, p. 29), e o trecho de *Campagne in Frankreich* sob a entrada "Münster, November 1792" (GOETHE-HA, Bd. 10, sobretudo p. 356-8). Uma boa análise da questão se encontra em Borchmeyer & Huber in: GOETHE-DVK Bd. 6, p. 973.

¹⁹⁶ Refiro-me a *Love's Labour's Lost* (1598), *A Midsummer Night's Dream* (1590/6), *The Merry Wives of Windsor* (1602), *All's Well That Ends Well* (1604/5).

encenar (de *schauspieler*) está intimamente ligado à burla e à sedução.¹⁹⁷ A diferença entre aquilo que ocorre em *Der Groß-Cophta* e qualquer *play within a play* de Shakespeare é que, neste, as cenas são puro produto da imaginação do autor. No caso de Goethe, ambas as cenas são baseadas em eventos históricos, e figuram no drama como retrato fiel de dois escândalos conhecidos por qualquer alemão minimamente informado da época (cf. CONRADY, 1988, p. 30; BIEFANG, 1991, p. 49). O primeiro escândalo ocorreu em Varsóvia em torno do místico Cagliostro e seus seguidores; o segundo, na corte de Luís XVI, e é até hoje mais conhecido que qualquer outro evento da vida deste rei ou de sua rainha.¹⁹⁸

3.1.1. O caso do colar

Em 1785, o cardeal de Rohan, que havia perdido as graças da família real, foi convencido por sua amante, a condessa de La Motte, a executar um plano que restabeleceria sua reputação com a rainha. O plano consistia em prestar-lhe um serviço especial que, em um primeiro momento, não se sabia de que se tratava. Caso o cardeal estivesse disposto a aproveitar a chance, La Motte daria um jeito de arranjar-lhe um encontro pessoal com Maria Antonieta. Rohan abraçou a oportunidade avidamente, e os três acertaram um *rendez-vous* noturno nos jardins de Versalhes. Entretanto, Maria Antonieta era completamente ignorante do plano, e nem ao menos tinha qualquer interesse de restaurar relações com o cardeal que sempre detestara; tudo era parte de um embuste de La Motte, que contratou Nicole le Guay D’Oliva, uma prostituta local, para se disfarçar de rainha da França. A moça fez tão bem seu papel que o disfarce passou despercebido pelo cardeal.

¹⁹⁷ Tanto que o maior e mais talentoso ator das obras de Goethe é o próprio pai da mentira, Mefistófeles; constantemente ele está disfarçado e simulando personalidades alheias para atingir seus objetivos ou simplesmente se divertir. Algo semelhante acontecerá nas personagens do ciclo de romances *Wilhelm Meister*; os verdadeiros atores e atrizes são aqueles com desenvoltura suficiente para enganar e seduzir (Philine, Friedrich, Mme. Melina, Mme. de Retti), e não Mignon, Herr Bendel ou Wilhelm.

No caso de Shakespeare, essa é uma característica mais ligada à comédia. O sentido da encenação em *Hamlet*, por exemplo, é bastante diverso.

¹⁹⁸ A descrição que segue é baseada em outras descrições e fontes históricas: Borchmeyer & Huber in Goethe-DKV, Bd. 6, 1987, p. 960 et seq; Conrady, 1988, p. 27-8; Boyle, 2000, p. 171-2. O tratamento documental mais detido que encontrei do caso é de Biefang (1991). Outras ficcionalizações conhecidas do ocorrido são o romance *Diamond Necklace* (1837) de Thomas Carlyle, e os romances de Alexandre Dumas, *père Mémoires d'un médecin: Joseph Balsamo* (1846-48) e *Le Collier de la reine* (1849-50). O último rendeu várias adaptações para o cinema, a mais recente delas é *The Affair of the Necklace* (2001), dirigida por Charles Shyer.

Durante o encontro, a suposta nobre pediu-lhe para servir de intermediário na compra de um colar de diamantes no valor de 1.600.000 *livres* (algo em torno de 400.000 dólares), que Maria Antonieta desejava mas não queria que aparecesse nas contas reais — lembremos que em 1785 a França passava pela maior crise financeira de sua história. O trabalho de Rohan consistia apenas em dar seu nome aos joalheiros, assinar o contrato de compra e pagar a primeira parcela; todo o dinheiro seria restituído mais tarde. Cego pela ambição, Rohan aceitou a proposta prontamente. O colar foi entregue à condessa de La Motte, que se responsabilizaria de entregá-lo à rainha por meio de criadas. La Motte, como era de se esperar, desmanchou a joia e vendeu suas gemas no exterior. Uma vez que o prazo do pagamento venceu, os joalheiros foram à justiça e tanto a condessa e o cardeal, quanto um místico com fama de charlatão que lhe servia de conselheiro —o já mencionado Cagliostro— foram presos e interrogados na Bastilha. Como o envolvimento de Cagliostro no caso era incerto, ele logo foi inocentado. Por algum motivo, porém, o rei Luís XVI pessoalmente expediu uma *lettre de cachet* que proibia a presença do mago na França, forçando-o a se exilar na Itália.¹⁹⁹ Rohan e Nicole foram julgados vítimas do caso e igualmente liberados; toda a culpa recaiu sobre a condessa de La Motte. Suas origens foram investigadas e a suposta nobre revelada como uma mulher do terceiro estado, a ladra Jeanne de Valois-Saint-Rémy. Jeanne terminou marcada a ferro e exilada na Inglaterra, onde foi brutalmente assassinada em 1791. Por muito tempo, porém, acreditou-se que a rainha realmente teve participação na fraude (cf. BIEFANG, 1991, p. 45).

A história parece ter sido retirada de um melodrama; de fato ela é peculiar o suficiente para despertar o interesse de um escritor de ficção. Mas, pensando na posição inicial de *Der Groß-Cophta* dentro do projeto literário de reinterpretação da Revolução

¹⁹⁹ Durante o Antigo Regime francês, a *lettre de cachet* servia para transmitir uma ordem do rei. Foi a partir do século XVIII que seu sentido se tornou mais específico; receber uma *lettre de cachet* então implicava na privação de liberdade sem qualquer possibilidade de recorrer a julgamento — seja por encarceramento ou exílio do país. Um pai ou sogro influente na corte podia requerir uma delas para mandar prender um filho ou genro, alegando imoralidade e desvirtuamento —isso aconteceu com Diderot e com o marquês de Sade—, mas muitas vezes a expedição de tal documento provocava criticismo à administração doméstica, sendo assim evitada. Tal documento, afinal, gerava um curto-circuito no sistema judicial comum que aos poucos vinha sendo conquistado na França absolutista. O destino da maioria dos vitimados pelas *lettres de cachet* era a Bastilha, Vincennes ou algum manicômio. Nos anos da Revolução em que a França ainda era uma monarquia constitucional (antes de 1792), um dos primeiros requerimentos da Assembleia Nacional foi a extirpação dessas cartas e garantia do direito de *habeas corpus* para todos.

Francesa, por que dramatizar justamente este caso trivial e não, por exemplo, a queda da Bastilha? Em primeiro lugar, algumas respostas para tal pergunta serão derivadas de uma análise daquilo que Goethe modificou da história original — para fazê-la servir para sua interpretação da importância central do caso do colar no declínio da casa dos Bourbon, e na consequente subida dos revolucionários ao poder. Em segundo lugar, analisarei em que medida *Der Groß-Cophta* é um retrato geral da sociedade francesa da época, e não só um relato de um evento singular que se passou na corte de Maria Antonieta, posto estar implícito à obra um diagnóstico de mentalidades que caracterizam a época. Se por um lado pensava-se a França do século XVIII como sinônimo de uma sociedade esclarecida, como ponto mais alto do processo civilizatório, no retrato em questão a racionalidade e o pensamento iluminista estão ausentes. Os grandes mentores espirituais da peça não são *philosophes* ou déspotas esclarecidos, mas um mago e um casal de marqueses ociosos, fúteis e sem escrúpulos; não a razão e a virtude, mas o misticismo e o *amour-propre* eram as forças que moviam aquela sociedade. O ponto de partida deste quadro é uma refutação da filosofia da história defendida pelos iluministas, como analisado no capítulo anterior — a queda da Bastilha, em vez de representar um próximo passo no processo de esclarecimento, decorre da recaída da França na barbárie e obscurantismo. Por esse motivo Goethe retornou quatro anos na história, como que para lembrar seu público do que acontecia na alta sociedade francesa antes do momento de glória daquela nação. Uma vez que a alta sociedade fora desacreditada e difamada —e foi esse de fato o resultado do caso do colar, tanto para o cardeal de Rohan, quanto para a rainha Maria Antonieta— um golpe de Estado se tornara uma consequência esperável.²⁰⁰

3.1.2. O que foi modificado — e por quê

Ao dramatizar o caso do colar, Goethe fez três modificações principais. Em primeiro lugar, algumas personagens tiveram de ser alteradas para que uma adaptação da história ao

²⁰⁰ Ver Meier (2011, p. 157 et seq) para um tratamento sucinto das consequências do caso do colar para a família real. Em resumo, em 1831 Goethe afirmou que esse caso funcionou como o fundamento da Revolução Francesa “pois custou-lhe [à rainha Maria Antonieta] a dignidade —pode-se mesmo dizer, a estima—, a ponto de ela perder o posto que, na opinião pública, a tornava intangível” (apud MEIER, 2011, p. 158). Tal interpretação foi levada a sério por virtualmente todos os ficcionalizadores da história (por Carlyle, que escreveu também uma história da Revolução Francesa, Dumas e os diretores das adaptações cinematográficas recentes), mas menos por historiadores profissionais (Mommsen parece ter sido o primeiro a questionar essa interpretação fácil de causa e consequência de um evento da complexidade da Revolução Francesa). Voltaremos à questão a seguir.

registro cômico —formato pouco usual para uma ficção histórica— fosse viável. O cardeal Rohan, chamado na peça de Cônego, ambiciona não só cair nas graças da família real, mas conquistar o amor da rainha, o que corresponde ao motivo da galanteria da comédia tradicional (cf. MEIER, 2011, p. 158-9). Para tal, a rainha virou uma princesa disponível para casamento, e o rei Luís XVI se tornou seu pai. Igualmente, a condessa La Motte (aqui a Marquesa) deixa de ser amante de Rohan e ganha um marido, o Marquês, que a auxilia em seus planos como um capanga, mas não hesita em traí-la na primeira oportunidade. Quem impersona a rainha na cena do encontro noturno não é mais uma mulher contratada, mas aquela que na peça é chamada apenas de Sobrinha, uma moça órfã, recém chegada do campo, e que perde a virgindade com o próprio tio, juntamente com sua paz de espírito, no instante em que pisa em Versalhes — ela é o retrato da jovem inocente que não tem vez naquele ambiente corrompido.

A segunda modificação principal se refere a Cagliostro (aqui conde Rostro), figura que controla todos na peça por meio de sua influência mística; todos menos a Marquesa. É interessante que embora a Marquesa reconheça o charlatanismo de Rostro desde o início, sua experiência com o místico logo se verte em uma forma de admiração — não uma admiração emotiva, mas a que um charlatão sustenta por outro, conforme reconhece talento na arte de enganar. “Ó, conde! Você é um velhaco inimitável! Um impostor magistral! Nunca tirei os olhos de você, e cada dia aprendo [algo novo] de si.”²⁰¹ — são as primeiras frases que diz no solilóquio da cena I-1 (p. 9). E ela voltará a fazer solilóquios treze vezes até o fim da peça, mais do que qualquer outra personagem²⁰² — por ser uma enganadora, os momentos de solilóquio são as únicas ocasiões em que temos acesso ao que de fato se passa em sua mente. A única forma de admiração que os enganadores têm um pelo outro se dá no nível estritamente profissional. A opinião constante da Marquesa é a de que Rostro é um canalha desprezível (ver I-2, p. 15), mas simultaneamente um mestre. Por esse motivo ela não interfere em seus planos —mesmo vendo que seu próprio marido é ludibriado por Rostro—, mas opta por acompanhá-lo de perto, aprender alguns truques, enquanto se ocupa do próprio projeto de desvio do colar de diamantes.

Um dos solilóquios da Marquesa me parece especialmente intrigante. Na cena II-6, momento em que os preparativos para a cena noturna com a falsa princesa estão quase

²⁰¹ “O Graf! Du bist ein unnachahmlicher Schelm! Der meisterhafteste Betrüger! Immer hab’ ich dich im Auge, und täglich lern’ ich von dir!”

²⁰² Goethe marcou os momentos de solilóquio por meio de duas direções de palco distintas: “beiseite” e “für sich”. Parece-me que os dois termos foram empregados na peça de forma indiscriminada.

prontos, descobre-se que o conde Rostro também tem consciência do que será feito e, igualmente, é conivente com o embuste. “Eu entendi esse sinal; lhe agradeço, conde, por me tratar de igual para igual” (II-6, p. 39).²⁰³ Um uso curioso do solilóquio; ela fala consigo própria, mas se refere diretamente ao homem. É como se a comunicação entre os dois embusteiros se desse em um nível telepático. O embate entre essas duas figuras, que mal se falam mas sempre se entendem, cria uma inversão cômica de um motivo da literatura sentimental. Em Lessing e mesmo nas obras de juventude de Goethe observa-se o magnetismo natural entre pessoas de mesma índole (como o das almas sintonizadas de Werther e Lotte), unidas intuitivamente pela mesma crença no vínculo ético ideal da humanidade, e que por fim coopera para sua união. Na cultura do Sentimentalismo, esse tipo de intuição afetiva se cria com base no autossacrifício e educação das emoções e da virtude, e invariavelmente afeta apenas homens e mulheres esclarecidos, virtuosos. Em *Der Groß-Cophta*, é a vez da canalha compartilhar sua própria versão de magnetismo.

O que isso significa em 1791 é que o autor continuava o que iniciou-se no *Sturm und Drang*, uma sátira do Iluminismo —melhor: da Europa que se julgava esclarecida— em todas suas manifestações. A crítica à filosofia da história progressista, quando o assunto é as *Revolutionsdichtungen*, é o ponto principal desse projeto vitalício de Goethe. Mas atentemos que o autor considerava o Iluminismo como um conjunto de manifestações dominantes de sua cultura, o *mainstream* intelectual, que afetava a teologia, as artes, as relações sociais, o pensamento filosófico. O Sentimentalismo, por sua vez, é ponto de culminância dessa corrente na área da cultura — ao menos foi assim que a geração de Goethe, que cresceu em contato com a moda literária ditada por Wieland, Lessing e Gellert o entendeu, e boa parte da historiografia literária ainda o faz.²⁰⁴ Uma forma recente de encarar a produção literária inicial do autor é vê-la como uma crítica e implosão da visão de mundo sentimentalista, algo possível de identificar em obras como *Die Laune des Verliebten*, *Die Mitschuldigen* e *Die Leiden des jungen Werthers* (cf. BOYLE, 1992, passim; SILVA, 2012, p. 68 et seq, sobretudo p. 105-10).

Voltando ao vínculo intuitivo entre a Marquesa e o conde Rostro: essa interessante inversão dos pressupostos sentimentais leva a um entendimento do relacionamento entre o cavaleiro Greville e a Sobrinha; estes sim formam o casal tradicional da comédia lacrimosa (*comédie larmoyante*) da metade do século, os jovens de sentimentos puros e

²⁰³ “Ich verstehe diese Winke; ich danke dir, Graf, dass du mich für deinesgleichen hältst”.

²⁰⁴ Ver tratamento mais extenso da questão em Silva, 2012, p. 47-52.

recíprocos, espontâneos e sem segundas intenções. Em uma comédia tradicional, a trajetória esperada para eles seria a de reconhecimento, aproximação e esclarecimento do vínculo afetivo para o qual estão destinados. Desde o início tal vínculo está claro e, curiosamente, é expresso a partir do elenco de qualidades morais do parceiro. A Sobrinha diz ver em Greville alguém em quem pode confiar, e que “sua figura, sua forma de portar-se, seus pontos de vista o marcaram à primeira vista como alguém honesto, um rapaz confiável e diligente. Além disso, se não estou enganada, ele não foi indiferente a mim” (IV, 1, p. 68).²⁰⁵ Os termos são cuidadosamente escolhidos. Como é de se esperar, na altura do ato IV a moça frustrou-se o suficiente com suas companhias para se entregar de pronto a uma opinião favorável de outro ser humano. Ela julga, “à primeira vista”, “se não estiver enganada”, ter no Cavaleiro um amigo honesto. Não apenas honesto, mas confiável e diligente, e que não lhe trate com indiferença — não se tratam de características próprias do discurso amoroso tradicional, mais afeito às paixões turbulentas da velha aristocracia (cf. MORETTI, 2014, p. 40). A paixão entre os dois é serena, vantajosa naquele ambiente por ser metódica, cumulativa e, por fim, porque culminará em um cotidiano mais pacífico e estável, diametralmente oposto à vida que lhe espera junto à tia. A Sobrinha espera do Cavaleiro uma espécie de salvação, e que ele seja um companheiro ativo na batalha contra a corrupção moral do mundo. E mais uma vez, contra todas as expectativas do drama iluminista, os dois não conseguem chegar ao entendimento.

Voltemos ao outro par, Rostro e a Marquesa. São seus planos de ação conjunta que funcionarão: na cena em que Rostro finalmente revela o Grande Cophta para seus seguidores, a Marquesa ‘empresta’ a sobrinha, que, por ser a única virgem do grupo, pode ser utilizada por Rostro como veículo de revelações sobre o futuro.

O conde acena à Sobrinha e ergue o véu que antes a cobria, deixando seu rosto livre. A Sobrinha olha para a bola de cristal; os presentes olham para ela, com a maior atenção. Ela parece articular algumas palavras, olha de volta para a bola e, em seguida, dobra-se espantada, como alguém que, vendo algo inesperado, detém-se onde está (III-9, p. 64).²⁰⁶

²⁰⁵ “[...] seine Gestalt, sein Betragen, seine Gesinnungen zeichneten mir ihn im ersten Augenblicke als einen rechtschaffenen, einen zuverlässigen tätigen Jüngling; und, wenn ich mich nicht irre, war ich ihm nicht gleichgültig.”

²⁰⁶ “Der Graf winkt der Nichte und hängt ihr den Schleier über, der ihn vorher bedeckt hat, doch so, dass ihr Gesicht frei bleibt [...] Die Nichte sieht auf die Kugel, die Gesellschaft auf sie, mit der größten Aufmerksamkeit. Sie scheint einige Worte auszusprechen, sieht wieder auf die Kugel und biegt sich dann erstaunt, wie jemand, der was Unerwartetes sieht, zurück und bleibt in der Stellung stehen.”

Assim lemos em uma parte das direções de palco de um momento crucial da peça. A Sobrinha trema do início ao fim em sua encenação, já que não é virgem, e de fato acredita nos poderes sobrenaturais de Rostro. Ao mesmo tempo, ela ‘lê o futuro’ na bola de cristal, e descreve justamente a cena do encontro noturno entre a Princesa e o Cônego. A intenção de Rostro é convencer o Cônego de que o plano de compra do colar dará certo, e que isso garantirá sua união secreta com a Princesa. Simultaneamente, o pequeno espetáculo mágico dá legitimidade à aparição do grande Cophta, e garante a fé de seu séquito até que mais uma encenação se faça necessária — tanto Rostro quanto a Marquesa se beneficiam. Não houve nada de sobrenatural na leitura da bola de cristal, é claro; como lemos mais adiante, em IV-1, toda a descrição feita pela Sobrinha foi ensaiada.

A Sobrinha se retira para seu quarto, assustada com o fato de ser usada em estranhos planos que mal consegue compreender. Isso não a impede de ser levada a uma nova personificação: agora é vez de ela fingir ser a Princesa e consumir o desvio do colar de diamantes.

Aqui entra o Cavaleiro em sua única ação direta sobre os eventos da trama. Greville, não custa observar, é uma personagem adicionada à história — não havia nenhum cavaleiro sentimental no caso do colar; na realidade a crítica mais de uma vez o encarou como um anacronismo, uma espécie de Quixote perdido no século XVIII, representante da velha aristocracia e de seu heroísmo antiquado. Para fins dramáticos, sua presença completa o par com a Sobrinha, e esse par por sua vez contrapõe-se ao par de vilões Rostro / Marquesa. Os amantes virtuosos não se entendem; os cúmplices criminosos se entendem perfeitamente, e conseguem dar continuidade a seus planos. Sua única interferência em toda a história leva à destruição de todos.

Hoje à noite você ainda pode atuar o papel da Princesa. É intenção de minha esposa que eu lhe acompanhe até o local e então toque de lá. Por isso, tomarei uma carruagem à parte. Uma vez que a cena acabar, então explicarei à Marquesa, curto e grosso, que você virá comigo. Você pode resistir um pouco, para então eu lhe levar à força. Ela não poderá fazer barulho, por medo de estragar tudo (IV-7, p. 78).²⁰⁷

²⁰⁷ “Du magst heute Nacht die Person der Prinzessin noch vorstellen. – Es ist die Absicht meiner Frau, dass ich euch hinausbegleiten und dann gleich weiterfahren soll. Ich nehme deswegen einen besondern Wagen. Ist die Szene vorbei, so erkläre ich der Marquise kurz und gut, dass du mich begleitest. Du magst ein wenig widerstehen, ich führe dich mit Gewalt weg. Lärm darf sie nicht machen, aus Furcht, dass alles verraten wird.”

A fala é do Marquês; esta é a cena em que o plano do desvio do colar é repassado para a Sobrinha. Logo em seguida, o Marquês sugere que ambos fujam com o colar, deixem a Marquesa para trás, e passem a viver como um casal na Inglaterra. O que ele não vê é que tudo isso foi ouvido pelo Cavaleiro, escondido dentro do guarda-roupa durante toda a cena. Imediatamente seu orgulho é afetado; em solilóquio, Greville exige justificativas da relação amorosa com a moça que até então cria ser virtuosa —e passa a chamá-la “bela tentadora” (*schöne Verführerin*; IV-8, p. 79)—, e apenas em segundo lugar reflete sobre o que fazer do complô do casal de marqueses. “Para levar a cabo seu monstruoso plano, eles ousam fazer mal uso do nome da Princesa, e mesmo a arremedar sua figura em uma farsa vergonhosa” (idem).²⁰⁸ Mais uma vez, fica impressa a relação da teatralidade das personagens com a essência do embuste. Greville considera inteirar o Cônego da conspiração, mas ao final se contenta a informar as autoridades.

O último ato é dedicado a retratar a execução do encontro noturno e a batida da guarda real de Luís XVI, organizada para prender os criminosos e, o que é mais importante, tomar providências necessárias para que o caso não caia no conhecimento público. A justiça em operação não tem face – a guarda é comandada pelo Coronel (*Oberst*), uma personagem sem traços muito distintos. O próprio rei da França não aparece, mas rege benevolmente à distância. Como na história real, o Cônego é inocentado, mas a Marquesa e o Rostro são condenados ao exílio. A Sobrinha é poupada, mas toma uma decisão que quebra com as expectativas guardadas para o ato V de toda comédia tradicional. Não há união possível com seu admirador. Ao contrário, ela implora ao comandante da guarda que a envie a um convento de freiras, para onde vai por resignação, não por vocação. Greville se espanta com tal escolha, e com uma transparência que até então não se vira nos diálogos entre os dois, a Sobrinha a justifica:

Cavaleiro, não agistes nobremente! Foi em partes por descuido meu, em partes por acaso, que descobriste o segredo. Se fosses o homem que assumi ser, tu não terias feito este uso dele; tu terias informado o Câne, requisitado as joias, e poderia ter salvado uma garota que agora está irremediavelmente perdida. Não vou exigir que tu, que em breve terá o prazer dos favores principescos e posição lucrativa, penses no choro de uma pobre garota que tiveste chance de ouvir em função da familiaridade que ela resolveu demonstrar (V-8, p. 95-6).²⁰⁹

²⁰⁸ “Um ihren ungeheuern Plan durchzuführen, wagen sie es, den Namen einer vortrefflichen Fürstin zu missbrauchen, ja sogar ihre Gestalt in einem schändlichen Possenspiel nachzuäffen.”

²⁰⁹ “Ritter, Sie haben nicht edel gehandelt! Durch meine Unvorsichtigkeit, durch einen Zufall haben Sie das Geheimnis erfahren. Wären Sie der Mann gewesen, für den ich Sie hielt, Sie hätten diesen Gebrauch nicht davon gemacht, Sie hätten den Domherrn unterrichten, die Juwelen beschaffen und ein Mädchen retten können, das nun unwiederbringlich verloren ist. [...] Ich verlange nicht, daß Sie im Genuß der

A mesma censura que Greville outrora dirigiu à Sobrinha —e que iniciou este capítulo— volta contra si: entregar os envolvidos no escândalo para as autoridades é um ato próprio de alguém interessado em conquistar favores do rei. Por agir baseado em motivos ulteriores, Greville prova não ser diferente do resto da corte. Ele não, é, afinal, como a Sobrinha esperava, um “rapaz confiável e diligente” (IV, 1, p. 68). Não há informação suficiente na peça que confirme a veracidade da censura; o que podemos concluir é que, em primeiro lugar, o processo de galanteio da moça termina em fracasso e, em segundo lugar, o Cavaleiro não tem disponível uma base conceitual que transforme suas intenções em ação efetiva, ou permita-lhe atender às exigências das circunstâncias assim que novos problemas surgem. A moça aponta certamente que Greville desvendou o embuste do colar por puro acaso (cf. BÄSSLER, 2011, p. 4-5). Isso, por sua vez, atesta a falta de diligência que se esperou dele, e que se espera de alguém apto a ser antagonista de agentes corruptos da corte como a Marquesa e Rostro. Por isso Greville não é apto a salvar a moça no tipo de conto de fadas que ela porventura imaginou viver. Mas nem por isso perdem-se as esperanças. Nas palavras finais do Cavaleiro (e do drama), lemos:

Pode ser que ela seja aquela que almeja ser — tão nobre como se pode esperar de alguém. Eu não poderei desfrutar de nada pois não agi corretamente. A mim só resta um desejo e uma esperança: restabelecer a boa garota e *devolvê-la ao mundo e a si mesma* (V-8, p. 99-100; meu grifo)²¹⁰

“Devolvê-la ao mundo e a si mesma”. A mudança de postura que se esperou de Greville desde o início ocorre somente no final do drama, e não chega a alterar a ação dramática. Seu plano em si soa grandioso demais, vago demais. *Der Groß-Cophta*, visto como uma formulação crítica da cultura do Iluminismo, termina com um grande silêncio sobre a questão importantíssima — o que precisa ser feito dali para frente? Ademais, o desfecho sentimental visto no confronto final entre Sobrinha e Greville é eclipsado por uma cena cômica. Rostro é levado algemado por guardas brutamontes, ameaçando-os com maldições que já não assustam ninguém. Uma vez que a justiça superior entra em ação, orquestrada por um rei que atua como um *deus ex machina* —exatamente como o rei de *Minna von Barnhelm*—, os charlatões são revelados como figuras risíveis e o elemento

fürstlichen Gunst, der einträglichen Stellen, in deren Besitz Sie sich bald befinden werden, an die Tränen eines armen Mädchens denken sollen, deren Zutraulichkeit Ihnen Gelegenheit gab, zu horchen.”

²¹⁰ “Sie mag sein, welche sie will, so fürstlich, als ich sie erwarten darf; ich werde nichts genießen können, denn ich habe nicht recht gehandelt. Mir bleibt nur ein Wunsch und eine Hoffnung, das gute Mädchen aufzurichten und *sie sich selbst und der Welt wiederzugeben*.”

corrompido da sociedade é afastado. Mas a reinstauração da ordem é uma tarefa ainda a ser feita. As vítimas da enganação precisam ser devolvidas à realidade.

Esse final ambíguo, nem completamente trágico e nem cômico, reflete dois problemas estéticos da dramaturgia de Goethe do início do Classicismo de Weimar.

1) Em primeiro lugar, *Der Groß-Cophta* termina de forma oposta esperada de uma comédia; nas palavras de Wilson (2004, p. 259 e 261), “o formato cômico é levando em conta de forma superficial, por meio de um desfecho parcialmente reconciliador, em que nenhuma punição séria se realiza”.²¹¹ Atento para o conceito de “reconciliação parcial” da qual fala o crítico: reconciliação é justamente a qualidade essencial do teatro da época, é o ponto de culminância do desenvolvimento de problemáticas na forma literária, em que uma solução para a crise retratada é proposta. Em termos práticos do drama, a reconciliação fracassada se expressa como a falta do final feliz; a Sobrinha e o Cavaleiro Greville não se casam, assim como a Marquesa, o Cônego e Rostro são apenas meio punidos. Isso levou Gustav Roethe e Dieter Borchmeyer a interpretarem a peça como uma tragicomédia (cf. WILSON, 2004, p. 261) — um caminho que nos levaria a ter de refletir sobre a ligação dessa nova modalidade tragicômica com as anteriores do *Sturm und Drang*, momento crucial de reabilitação do gênero na Alemanha (cf. BARTL, 2009, p. 84-101). Ainda assim, o argumento me parece insuficiente, já que algo fundamental aos dois registros que formam a tragicomédia estão ausentes na peça. Da comédia falta tanto o humor, quanto uma base moral a partir da qual o dramaturgo possa julgar as personagens corrompidas; até porque não há espaço para o riso liberador da comédia neoclássica, ou ao menos para a veiculação de corretivos morais da comédia iluminista. Da tragédia, por sua vez, falta a reinstauração da ordem doméstica por meio do sacrifício ou do exílio. Ao ser preso, o Cônego declara cinicamente:

Vocês me viram em posição embaraçosa, mas não achem que eu me sinta humilhado. Meu berço [nobre] me dá direito aos melhores serviços do Estado, e ninguém pode tirar de mim tais regalias (V-8, p. 94).²¹²

E ele tem razão em dizê-lo. Independente dos crimes cometidos, os nobres daquele meio jamais serão punidos de maneira efetiva, e que resolva a questão da ordem no reino. Em decorrência disso, não há como a peça ser trágica no sentido rigoroso do termo. Para esse

²¹¹ “Durch den halb versöhnlichen Schluß wird der Komödienform oberflächlich Rechnung getragen, in der keine ernsthaften Bestrafungen am Platze sind.”

²¹² “Sie haben mich beschämt gesehn; aber glauben Sie nicht, daß ich erniedrigt bin. Meine Geburt gibt mir ein Recht auf die ersten Bedienungen im Staate; diese Vorzüge kann mir niemand nehmen [...]”

novo problema não há solução aparente; tampouco historicamente havia solução para o problema até a Revolução Francesa surgir em cena. No entanto, nem mesmo ela dava conta de resolver a problemática como foi formulada em *Der Groß-Cophtha*: na obra, a causa da decadência da França é intrinsecamente ligada à cultura da malandragem, digamos, da busca por vantagem pessoal que motiva cada uma das personagens que transita pelo drama.

Em suma: em *Der Groß-Cophtha*, Goethe distorce sistematicamente o registro da comédia para retratar o estado de crise, ainda em aberto, da França contemporânea (cf. MEIER, 2011, p. 160). Este é em si um dado elementar do novo momento de sua ficção histórica. O que se insinua como cômico carrega certa seriedade em si —afinal, trata-se de uma peça repleta de escândalos e fraudes—, ao passo que o que parece levar à tragédia logo reverte-se em farsa. A reinstauração defectiva da ordem é o ponto de partida mais adequado para entendermos a relação entre forma e conteúdo de *Der Groß-Cophtha*. Minha impressão é de que ‘sátira’ funciona como uma palavra-chave melhor que ‘tragicomédia’ quando a tarefa é dar conta de explicar o desfecho da obra. Dedicarei o tópico 3.3. a essa proposta interpretativa.

2) O outro problema identificado pela crítica é um problema de unidade. Borchmeyer e Roethe interpretam as complicações entre a Sobrinha e Greville como uma trama tragicômica; mas afinal, o que justifica a presença de Cagliostro no desfecho da trama? Sua participação na história parece ter acabado no show do Grande Cophta; seu nome voltará a aparecer escassamente dali em diante. Muitas vezes atribuiu-se certo fracasso estético ao drama por falta de clareza neste ponto específico (cf. WILSON, 2004, p. 261 et seq). Entretanto, nem na história real a relação entre Cagliostro e a corte francesa é clara. Se aceitarmos a perspectiva de que *Der Groß-Cophtha* é a representação de uma sociedade em crise, e não apenas um melodrama sobre um escândalo singular, a ênfase na figura de Rostro denota uma tentativa de preenchimento de lacunas, na visão do autor, de que aquilo que aconteceu no caso do colar de 1785 tinha tudo a ver com o fato de alguém como Cagliostro ser levado a sério na era do Iluminismo. Desligar um dado do outro é o mesmo que ler a tragédia de Götz von Berlichingen à parte da de Weislingen — não é a primeira vez que o autor se utiliza de uma trama dupla em sua ficção histórica, construindo duas complicações paralelas, para então gerar uma interpretação multifacetada de um momento histórico.

3.1.3. Cagliostro em Versalhes e o início da concepção simbólica da história

Por muito tempo místicos e curandeiros foram os verdadeiros cosmopolitas da Europa. Embora atraíssem toda sorte de controvérsia, essas figuras foram uma das poucas com liberdade e meios suficientes para transitar pelo mosaico de reinos da Europa setecentista, buscando por proteção de famílias abastadas, e não raro caindo nas graças da alta nobreza. A afinidade entre o mundo das cortes e o misticismo se tornou acentuada no final do Antigo Regime, como lemos no estudo de Biefang (1991, p. 12 et seq), onde são mencionados alguns exemplos intrigantes. Até o fim de sua vida, o rei Luís XV manteve junto a si o conde de Saint-Germain, homem que alegava possuir o elixir da juventude e poder purificar diamantes. Na geração seguinte, a rainha Maria Antonieta propôs ao curandeiro e criador do magnetismo animal, Franz Mesmer, uma pensão vitalícia de 20.000 *livres*, assomada a 10.000 *livres* anuais, com a condição que o místico mantivesse uma clínica em Paris para tratar da saúde pública do reino.²¹³ O terceiro no rol dos místicos mais célebres da época, o já mencionado conde de Cagliostro, foi pupilo de Saint-Germain e chegou a residir junto ao cardeal de Rohan na condição de conselheiro e tutor espiritual.

Uma vez desmascarados, os místicos tinham de enfrentar pesadas punições e, às vezes, depender da misericórdia da Santa Inquisição. Saint-Germain foi um daqueles que se especializou em sumir de cena quando oportuno, logo reaparecendo em uma nova corte, do outro lado do continente, sob outra identidade. Apesar de tudo, o tipo de vida que levava podia ser extremamente confortável. Em 1785, Franz Mesmer habitava o luxuoso Hotel de Coigny, transitava por Paris em carruagens elegantes, e havia já coletado 343.764 *livres* de doações de admiradores e clientes franceses (algo equivalente a 85.000 dólares; cf. DARNTON, 1968, p. 51-2). A pseudociência que inventou, o magnetismo animal, foi meio levada a sério até o século XIX e ainda possui seus adeptos na França atual. Cagliostro, que vivia em condições igualmente confortáveis, foi para o misticismo alemão e suíço aquilo que Mesmer foi para o francês (cf. BIEFANG, 1991, p. 17-8, 20). Seu maior discípulo foi J. C. Lavater, amigo de Goethe da era do *Sturm und Drang*, que por sua vez compartilhou a fascinação contemporânea pelo místico italiano até o início de sua idade adulta. Boa parte das informações acerca das origens de Cagliostro, vale

²¹³ Cf. Darnton, 1968, p. 50. Quatro *livres* equivalem a cerca de 1 dólar atual.

mentonar, foram frutos de uma investigação empreendida pelo próprio Goethe em sua viagem à Itália, onde em 1787 teve a chance de conhecer a família do suposto conde — que descobriu se tratar de Giuseppe Balsamo, um filho de um modesto comerciante da Sicília.²¹⁴

O interesse de Goethe pelo místico deu-se por motivos diversos dos de Lavater (cf. BIEFANG, 1991, p. 48). A correspondência entre os dois revela aspectos importantes por trás da surpreendente influência que correntes místicas tiveram sobre a *intelligentsia* do Iluminismo tardio. Em uma carta de 1781, Goethe desafia Lavater a repensar sua confessa dedicação ao oculto:

No que diz respeito às artes ocultas de Cagliostro, estou muito desconfiado de todas as histórias. Tenho pistas, para não dizer histórias verídicas, de uma grande massa de mentiras rondando sorrateiramente pela escuridão, da qual tu pareces não ter a mínima noção. Acredita, nosso mundo moral e político está minado com túneis, porões e vazadouros. Acredita, tu és um mestre feiticeiro maior do que alguém equipado de seu ‘abracadabra’ (carta de 22/07/1781 in GOETHE-WA IV, Bd. 5, p. 149-50).²¹⁵

Aqui e no restante da correspondência, Goethe age como um racionalista dogmático, atentando para os perigos da superstição. Entretanto, sua menção a um mal oculto, que se desenvolve subterraneamente e por fim ameaça a ordem social, não soa exatamente como palavras de um cético — por um instante a declaração soa algo surpreendente. A diferença é que o ‘mundo cercado por forças sorrateiras’ ao qual o autor se refere não é o espiritual, mas o moral e político. Cagliostro, por sua vez, é representante claro dessa tendência mistificadora que ameaça a ordem social (parafraseando BIEFANG, 1991, p. 50). O que na época Lavater e os vários iluministas com inclinação ao oculto interpretavam como sobrenatural não era senão resultado da frivolidade de uns e da esperteza de outros — isso foi o que Goethe, resumidamente, afirmou na carta de 1781 e voltou a fazer em *Der Groß-Cophtha*.²¹⁶ O que lhe era de fato fascinante era como Cagliostro, Saint-Germain e Mesmer podiam ser levados a sério em uma época de Esclarecimento.

²¹⁴ Ver carta a Fritz Jacobi de 01/06/1791 (GOETHE-WA IV, Bd. 9, p. 270) e o discurso proferido perante a Weimarer Gelehrten-Verein de 23/03/1792, relatado em GOETHE-GESPR., Bd. 1, p. 129-34.

²¹⁵ “Was die geheimen Künste des Cagliostro betrifft, bin ich sehr misstrauisch gegen alle Geschichten [...] Ich habe Spuren, um nicht zu sagen Nachrichten, von einer großen Masse Lügen, die im Finstern schleicht, von der du noch keine Ahnung zu haben scheinst. Glaube mir, unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen, Kellern und Cloaken mineret [...] Glaube mir, du bist ein größerer Hexenmeister als wie einer, der sich mit Abacadabra gewafnet hat.”

²¹⁶ A carta, inclusive, ocasionou o início do distanciamento entre os dois; ver comentário a respeito na conversa com Eckermann de 17/02/1829 (GOETHE-GESPR., Bd. 7, p. 18-9).

Imagem 5. Giuseppe Balsamo Cagliostro, por R. S. Marcuard (1786)

Respondendo a um questionamento parecido, o historiador Robert Darnton atentou para a presença decisiva da pseudociência e do ocultismo na virada do Século das Luzes, pesquisa que rendeu seu controverso livro *Mesmerism and the end of the Enlightenment in France*, de 1968. A crença no ‘fluido cósmico universal’ propagada pelos curandeiros

mesmeristas, entre outras abordagens mágicas do mundo, na verdade correspondiam perfeitamente aos interesses dos literatos europeus do final do século.

A ciência havia cativado os contemporâneos de Mesmer ao revelar-lhes que estavam cercados de forças maravilhosas e invisíveis: a gravidade de Newton, a eletricidade de Franklin e os gases milagrosos dos Charlières e Montgolfières, que embasbacaram a Europa quando ergueram o homem aos céus pela primeira vez em 1783. O fluido invisível de Mesmer não parecia mais extraordinário (DARNTON, 1968, p. 10; ligeiramente alterado).²¹⁷

Os artigos da *Encyclopédie* sobre fogo e eletricidade traziam descrições inéditas de forças químicas e físicas muito parecidas com as explicações dos fluídos dos textos de Mesmer. Para o público leigo, então entusiasmado pelo progresso científico e avanço tecnológico dessa era —a era da máquina a vapor e do balão a gás—, a linha que dividia ciência de pseudociência era tênue. Alquimia e química eram ciências correspondentes, por exemplo, assim como a sabedoria de homens como Cagliostro e Mesmer foi exaustivamente debatida em academias, salões e cafés. Luís XVI certa vez pediu à polícia que investigasse as seções de cura de Mesmer —em partes pelo fato de elas serem realizadas secretamente, como eventos de lojas maçônicas—, ao mesmo tempo em que sua rainha fazia largas doações à causa do curandeiro (cf. *ibidem*, p. 40-1, 68, 73). A contradição deste quadro é útil para ilustrar a seriedade que o ocultismo chegou a gozar mesmo nos altos círculos europeus. Isso se deu, em partes, pela falta de referenciais científicos claros em veiculação nos diferentes setores daquela sociedade: a não ser para membros de academias científicas, julgar a seriedade das novas filosofias que surgiam era uma tarefa complicada. Em uma edição de 1781 do *Journal de Physique*, um editor acertou ao notar que sua época seria conhecida como aquela em que mais *systemes du monde* foram propostos —mas que, para a confusão geral, bastava conhecer alguns para constatar que eles eram mutuamente excludentes, e que algo estava errado.²¹⁸ A noção das diferentes ciências como órgãos sustentados pelo trabalho mútuo de uma comunidade global de estudiosos, focada no aperfeiçoamento do mesmo corpus de conhecimento, teve de esperar mais um século para se estabelecer.

O dado mais surpreendente no estudo de Darnton é que nem os intelectuais, os mesmos que escreveram os clássicos dos cânones atuais da filosofia e literatura, fugiram

²¹⁷ “Science had captivated Mesmer's contemporaries by revealing to them that they were surrounded by wonderful, invisible forces: Newton's gravity; Franklin's electricity and the miraculous gases of the Charlières and Montgolfières that astonished Europe by lifting man into the air for the first time in 1783. Mesmer's invisible fluid seemed no more miraculous.”

²¹⁸ Ver nota de rodapé 8 de Darnton (1968, p. 17). O trecho mencionado está na edição de dezembro de 1781, página 503.

da influências dos Mesmeres e dos Cagliostros da vida. Ainda no século XIX, Fichte, Schelling e Schopenhauer reproduziram em suas doutrinas ideias claramente derivadas do mesmerismo. Sessões espíritas e casos de magnetismo sobrenatural figuram como temas sérios na literatura de Brockden Brown, Hawthorne, Poe, Sand, Hoffmann, Kleist e Novalis. Além disso, Alexandre Dumas foi um grande divulgador das doutrinas do magnetismo animal, e, no prefácio de *La Comédie humaine*, o realista Balzac chegou a ressaltar a importância singular dessa ciência em seu panorama da vida parisiense (cf. op. cit., p. 39, 151, nota 16, 154-155). Há uma razão central para isso ter ocorrido; o mesmerismo talvez fosse atrativo para os herdeiros do pensamento iluminista por atender às ânsias de uma época convicta da habilidade da razão de decodificar as leis naturais, em um primeiro momento, para então controlá-las. Posteriormente, o misticismo se tornou ainda mais apelativo para os românticos tendo em vistas sua inclinação ao inexplicável e ao sobrenatural.

Estas, contudo, não foram propriamente as questões criticadas em *Der Groß-Cophtha*. Para Goethe, o humanista, o impulso pelo desvendamento do mundo ainda era o mais legítimo no homem, fossem quais fossem seus meios — não esqueçamos do ocultismo de Fausto. Para pensarmos sua crítica ao charlatanismo, é necessário voltarmos por um instante à carta a Lavater. Em 1781 Goethe constatou que “nosso mundo moral e político está minado com túneis, porões e vazadouros”, e conforme compunha sua peça de 1791, pode elaborar um quadro mais sucinto das forças que regiam a França feudal, para então responder uma pergunta anterior: como Cagliostro podia ser levado a sério em uma época de Esclarecimento? Na peça, a tendência mistificadora não é problemática por ser contrária ao racionalismo — nela não lemos sequer uma objeção à crença no oculto. O problema em questão é de ordem ética e política. O retrato de mentalidades do Cônego, do Cavaleiro e do Marquês mostra que não haveria Cagliostro se não houvesse indivíduos predispostos a acreditar em tudo que lhes dissessem. A Marquesa, além disso, funciona na peça como contrapontista da mistificação orquestrada pelo charlatão desde o ato I. Andreas Bässler (2011, p. 7) chama atenção para a presença de uma corrente de “Mystifikation” e outra de “Kabale” (intriga) manejadas pelas duas personagens, faces distintas da mesma moeda, digamos, duas descrições correspondentes e complementares do panorama do Antigo Regime decadente.

O problema, portanto, não reside no que as pessoas acreditam, mas na falta de uma cultura moral que unifique os ânimos dos indivíduos e permita o surgimento de uma

comunidade de seres pensantes, que por sua vez desencadearia o progresso político almejado pelos iluministas (ver também CONRADY, 1988, p. 29). “O esclarecimento” — escreverá Schiller mais tarde—, “do qual as camadas mais altas de nossa época não sem razão se vangloriam, é apenas cultura teórica e [...] mostra uma influência tão pouco enobrecedora sobre as convicções que antes ajuda apenas a fazer da corrupção um sistema e a torná-la irremediável” (apud BARBOSA, 2004, p. 25). O que resta, de acordo com Schiller e com o retrato proposto por Goethe, é a convicção de que o impulso por ascensão intelectual e espiritual do Século das Luzes serve aos ditames de uma cultura do individualismo, na qual os supostos agentes morais perseguem aqueles desejos por poder e fama tradicionalmente ridicularizados na comédia. “Construí vosso espírito, elevai vosso caráter”, clama o conde Rostro em I-2. Mas para quê? Para compartilhar os mistérios do famigerado Grande Cophta. Para começar um caso com a princesa francesa. Para se apossar de uma joia de valor incalculável. Os objetivos que movem todas essas personagens são mesquinhos, assim como o que fazem para atingi-los beira as raias do absurdo. A utopia iluminista e toda sua ética de aperfeiçoamento pessoal, igualmente, termina em um projeto vazio, sem grande impacto no mundo moral. Para os intelectuais da época cômicos deste dado, restava aceitar tal estigma, inverter a fórmula iluminista — projeto empreendido pelos românticos—, ou ainda, radicalizá-la.

O terceiro caminho nos leva ao Classicismo de Weimar. Mencioná-lo agora, assim como mencionar Schiller, é adiantar muito do que será tratado no capítulo final deste trabalho. Em 1791, as noções de cultura estética e formação política ainda eram muito vagas, e mesmo uma crítica da cultura do individualismo que levava à corrupção e caos social recebeu formulação adequada anos mais tarde. O primeiro gesto de Goethe nas *Revolutionsdichtungen* foi algo mais sutil, e se deixa entender menos como uma proposta de remediar os males da época, e mais como uma provocação ao espírito do tempo. A Europa contemporânea, propôs-se neste primeiro momento, estava mistificada, mesmerizada.

Da palavra-chave ‘mistificação’ derivaram três provocações centrais exercidas por *Der Groß-Cophta* sobre o público da época. Tais provocações, concorda toda a crítica de Goethe, explica muito do fracasso de recepção da obra junto ao público teatral alemão:

1) Parte da polêmica reside na crítica mordaz da aristocracia — não propriamente da aristocracia como forma institucional, mas de sua conduta naquele recorte histórico. Bastava ao público contemporâneo ligar a analogia Rostro / Cagliostro, Marquesa / la Motte-Valois, para constatar que as figuras dominantes de *Der Groß-Cophta*, em prol das quais todos agem obedientemente, eram na verdade usurpadores advindos do terceiro estado. Essa foi menos uma ironia do autor do que uma da própria história, na realidade, mas que fora apropriada para o espetáculo teatral em seus mínimos detalhes. Se estendermos a analogia — o que havia sido a Revolução Francesa senão um momento em que alguns indivíduos do terceiro estado se aproveitaram da decadência dos nobres para subir ao poder?

Voltaremos a essa proposição polêmica mais para frente. Por ora observemos quão marcante é a afinidade entre charlatões e nobres no retrato proposto por Goethe. Como afirma Bässler (2011, p. 7), “os charlatões tornam-se nobres e os nobres charlatões, algo que se pode observar na comédia de Goethe levando em conta seus efeitos [i.e. sua técnica] de espelhamento”.²¹⁹ O exemplo mais evidente dessa charlatanização dos nobres reside na já analisada relação Rostro / Marquesa. A nobilitação dos charlatões, em contrapartida, se revela no livre acesso de Rostro à vida privada do Cônego. Membros da alta nobreza se ajoelham e pedem benção a Rostro conforme ele se apresenta; beijam suas mãos e obedecem ordens absurdas — como passar horas em uma noite congelante contemplando a estrela polar (ver I-3, p. 17). Sua presença provoca uma espécie de reverência devotada apenas a um monarca naquela cultura, ao passo que o verdadeiro monarca, sugestivamente, é uma figura ausente na peça. Aqui, por assim dizer, a autoridade foi relegada a falsários. Não por acaso, no último ato, o rei assume sua parcela de culpa no desvirtuamento da corte, reconhecendo sua negligência aos negócios do reino.²²⁰

Simultaneamente, devemos nos perguntar por qual motivo não há referências diretas ao rei Luís XVI, e nem as personagens, salvo algumas exceções, possuem nomes próprios. Pode-se afirmar: isso foi feito tendo em vistas a necessidade de discrição em um contexto onde censura era algo habitual, sobretudo por se tratar aqui de uma obra criada

²¹⁹ “[...] die Scharlatane werden zu Adligen und die Adligen zu Scharlatanen, was sich in Goethes Lustspiel anhand von Spiegeleffekten beobachten läßt”.

²²⁰ Como lemos em V-8, p. 93, quando o Coronel anuncia a pena dos criminosos: “fiquem sabendo, antes de tudo, que o príncipe pensa de forma nobre o suficiente para dar-lhes uma segunda tentativa para que vocês se aperfeiçoem — se é que isso é possível — e honrem os grandes ancestrais de quem descendem. Seu distanciamento da corte, que já dura dois anos, resultou em pouca coisa boa.”

para o teatro de corte, e não para o teatro popular. Mas há de se considerar se, ao nomear as *dramatis personæ* a partir de sua hierarquia aristocrática, não seria o caso de Goethe visar uma representação da vida da corte em geral (como sugere BOYLE, 2000, p. 172). Casos de corrupção semelhantes ao escândalo do colar não faltavam na corte de Weimar, por exemplo, e certamente isso contribuiu para um efeito inquietante da peça nesse contexto — tratava-se de uma comédia montada especificamente para o teatro de Weimar, para o deleite da nobreza local (cf. WILSON, 2004, p. 263).

2) Havia em Weimar uma impressão (correta) de que *Der Groß-Cophta* era menos cômica do que era polêmica – e sua polêmica fora programaticamente dirigida a diversas instituições poderosas. Não apenas à aristocracia e à *intelligentsia* iluminista, como também à maçonaria; aqui há um caso interessante de ruptura entre Goethe e seu público no início dos anos 1790. O maçom Klaus H. Kiefer tomou as dores de seus correligionários e chegou a condenar *Der Groß-Cophta* publicamente como “uma atividade de propaganda antirrevolucionária, que apresenta o cataclismo revolucionário como consequência de um elemento irracional, sobretudo das sociedades secretas” (apud WILSON, 2004, p. 259).²²¹ Havia algo de ofensivo na caricatura dos rituais de Rostro e em toda atribuição de charlatanismo às sociedades ocultas, já que na época em que a maçonaria era vista como uma força progressiva, “uma igreja invisível de homens de conduta direita, trabalhando a favor do fim do preconceito e da opressão” (BOYLE, 2000, p. 172-3).²²² Até 1791, abundavam teorias da conspiração que atribuíam a Revolução Francesa ao trabalho de sociedades secretas como a dos maçons e dos rosacrucianos. Os revolucionários americanos eram quase todos maçons, por exemplo, e não era casual que os franceses também fossem membros das várias lojas ativas então (cf. WILSON, 2004, p. 263-4; BIEFANG, 1991, p. 17).²²³ A reação de Kiefer é, no fundo, surpreendente, já que a maçonaria nem ao menos é um aspecto central no texto. A essência dela e das sociedades secretas voltou a ser tematizada, agora com uma face mais favorável, em *Wilhelm*

²²¹ “[...] eine antirevolutionäre publizistische Tat [...], die den revolutionären Umsturz als Folge des Irrationalen, speziell des Geheimbundwesens hinstellte.”

²²² “[...] an invisible church of right-minded men working for an end to prejudice and oppression”.

²²³ A ligação das sociedades secretas formadas por membros seletas, trabalhando escondidas dos olhos da lei para o bem do mundo, é bastante antiga. Em 29/09/1772 o *Frankfurter Gelehrten Anzeiger* imprimiu uma resenha impiedosa de Goethe do livro de título sugestivo *Vorteile geheimer Gesellschaften für der Welt* [Vantagens das sociedades secretas para o mundo] (cf. GOETHE-DKV, Bd. 18, p. 64); aparentemente, desde a década de 70, sua visão de sociedades secretas não as dissociava do otimismo e espírito iluminista.

Meisters Lehrjahre (1795/6); mas na altura de 1791, o deboche de Goethe foi considerado imperdoável por muitos de seus conhecidos.

3) Este terceiro e último aspecto a ser pontuado deriva dos anteriores: ao tentar refutar a interpretação corrente de que uma força progressiva estava por trás das origens da Revolução Francesa —fossem conspirações maçônicas ou o espírito do Iluminismo—, Goethe dava um novo passo em seu projeto de revisão histórica. Na reinterpretação do autor, as causas da Revolução Francesa se devem não uma força progressiva, mas à bancarrota da aristocracia aliada ao oportunismo de alguns membros do terceiro estado (tema de *Der Bürgergeneral* e *Die Aufgeregten*). Isso implica que o destino do movimento revolucionário é menos controlável do que outrora pareceu. Cabia perguntar: quem de fato eram os revolucionários e suas intenções? Teria a revolução republicana um futuro promissor e, se sim, em que medida ela afetaria o resto do mundo?

3.2. A revolução vai ao campo (1793)

Ó raiva, ó vergonha do século XVIII! Quem acreditaria que os representantes do povo francês, que declararam guerra aos tiranos de fora [do país], foram covardes o bastante para não esmagar os de dentro? (Jacques ROUX em *Manifeste des Enragés*, discurso proferido na Convenção Nacional em 25/06/1793)²²⁴

Der Bürgergeneral e *Die Aufgeregten* tratam do impacto político da Revolução Francesa no Sacro Império Romano-Germânico. Foi ali que grande parte dos *émigrés* de origem aristocrática se instalaram, sobretudo em cidades próximas ao Reno como Koblenz e Mainz, e também onde tentaram organizar um movimento contrarrevolucionário cujo objetivo era dar um fim à Convenção Nacional, devolvendo o trono absoluto ao rei Luís XVI (cf. DAVIES, 2009, p. 77, 81-4). A presença dos *émigrés* em território alemão, cujo número chegava à centena de milhares, foi o ponto de partida para um processo de desacordos diplomáticos entre a nova França e os diversos reinos alemães que, mais tarde,

²²⁴ “O rage, ô honte du XVIIIème siècle! Qui pourra croire que les représentants du peuple français qui ont déclaré la guerre aux tyrans du dehors ont été assez lâches pour ne pas écraser ceux du dedans?”. Disponível em <http://1libertaire.free.fr/ManifesteEnrages.html> (Acesso em 28/04/2015). Há uma tradução do discurso para o inglês por Mitchell Abidor em <https://www.marxists.org/history/france/revolution/roux/1793/enrages01.htm>.

culminou em uma guerra, na invasão de diversas cidades alemães e, no que toca ao nosso tema, em uma nova fase das *Revolutionsdichtungen*.

A invasão decorrente da guerra permitiu aos alemães responderem a pergunta com que fechei o último tópico: quem eram de fato os revolucionários? Como se constatou na época, eles não eram os mesmos que invadiram a Bastilha em 1789, muito menos porta-bandeiras do avanço iluminista Europa adentro. Entrar no tema da Revolução Francesa a partir de 1793 requer uma reconsideração do caos vivenciado pelo novo governo democrático após o relativamente pacífico ano de 1791.

A ideia de reconstruir a nação a partir do governo centralizado em uma Assembleia Nacional transparente, popularmente eleita, em que todas as camadas da sociedade estivessem representadas e tivessem igual poder de influência, logo provou-se difícil de passar da teoria para a prática. Mesmo o centro do poder revolucionário de Paris, a antiga Assembleia Nacional, já era outro. Na altura de 1793, ele havia mudado quatro vezes. Junto com seus novos títulos —Assembleia Constituinte, Convenção Nacional— alterava-se também a estrutura do aparato de governo, seus membros e inclinações ideológicas. Tal instabilidade, vista pelo olhar estrangeiro, servia como indício da dinâmica vertiginosa em que o processo revolucionário francês se propagava.²²⁵ Tudo indicava que o movimento caminhava para o caos.

Na mesma velocidade proliferavam diferentes sentidos para as ideias de liberdade, igualdade e fraternidade. A igualdade da França jacobina não era meramente o fenômeno decorrente da estrutura institucional democrática, formulada de forma a garantir a participação de cada classe social nas deliberações políticas. Tanto para os jacobinos quanto para os *sans-culottes*, o duo liberdade/igualdade passava a ser entendido como algo único, um princípio de ação política que somente as classes autenticamente revolucionárias podiam exercer com transparência e rigor. Nos discursos de Saint-Just, por exemplo, era razoável ligar igualdade e virtude (outro termo recorrente na retórica jacobina) com terror e violência. “Se a força do governo popular na paz é a virtude, a

²²⁵ A Assembleia Nacional durou de 13/06/1789 a 09/07/1789, sendo sucedida pela Assembleia Nacional Constituinte, que regeu de 09/07/1789 a 30/09/1791. Então foi a vez da Assembleia Legislativa, em vigor de 01/10/1791 a 20/09/1792, cedendo espaço para a Convenção Nacional, que durou de 20/09/1792 a 02/11/1795, e cuja configuração mudou significativamente após os eventos relatados neste capítulo. Após o Terror e até a subida de Napoleão ao poder, um concílio duplo (o Concílio dos Anciões e o Concílio dos Quinhentos) dividiu o poder francês da chamada Era dos Diretórios.

força do governo popular em revolução é simultaneamente a virtude e o terror: a virtude sem a qual o terror é funesto; o terror sem o qual a virtude é impotente” (citado a partir de BLUCHE, 2009, p. 120). Ou ainda antes do Terror, no mesmo discurso de Jacques Roux com que iniciei o tópico:

A liberdade não é nada senão uma fantasmagoria vã quando uma classe de homens é permitida deixar outra morrer de fome impunemente. A igualdade não é nada senão uma fantasmagoria vã quando o rico, por meio do monopólio, exerce o direito da vida e da morte sobre seu semelhante.²²⁶

Neste discurso, o líder *sans-culotte* Roux pedia o afastamento da nova elite econômica que, após 1789, nada mais fizera do que substituir os tiranos do primeiro estado. Os partidos representados até aquele momento no centro do poder, e cujas diferentes inclinações ideológicas garantiram a estabilidade e debate democrático da república, encontravam-se em perigoso conflito. As camadas populares, por sua vez, passavam a interferir no balanço entre moderados e radicais —girondinos e jacobinos—, por meio de insurreições violentas. Os populares eram a maioria, e o espírito de revolta que os movia não cessaria até que a crise econômica francesa fosse resolvida. Em uma insurreição do dia 9 de maio de 1793, um grupo de *sans-culottes* chamado pela mídia de *les enragés* (‘os enraivecidos’, às vezes chamados ‘os revoltados’; justamente o título de uma das peças de Goethe da época) marcharam por Paris destruindo sedes da imprensa girondinas, apresentando-se no dia seguinte perante a Convenção Nacional com uma lista de delegados girondinos que deveriam ser expulsos do poder. A insurreição era claramente inconstitucional; não se tratava mais de depor um monarca tirano, mas de interferir no corpo de delegados eleitos segundo os princípios de legalidade da Revolução. Por esse motivo, logo a Guarda Nacional neutralizou o movimento e os revoltados se dispersaram (cf. DOYLE, 2002, p. 227).

Mas o discurso dos *enragés* valeu como momento em que representantes das massas passaram a jogar com a retórica tipicamente revolucionária. Os grandes mercadores passavam a ser chamados de “cúmplices dos reis”, que agora abusavam não mais do direito divino, mas do direito de livre-comércio, para oprimir o povo. No discurso de Roux, os mercadores monopolistas e os girondinos eram a mesma coisa, de forma que

²²⁶ “La liberté n’est qu’un vain fantôme quand une classe d’hommes peut affamer l’autre impunément. L’égalité n’est qu’un vain fantôme quand le riche, par le monopole, exerce le droit de vie et de mort sur son semblable.”

não haveria futuro para a Revolução caso estes não fossem imediatamente afastados do governo.²²⁷

Foi então que os delegados girondinos cometeram o erro que, nos anos do Terror, custaria seus pescoços: um comitê de vigilância pública foi por eles inaugurado para investigar possíveis conspirações. Houve uma tentativa inicial de investigar o suposto envolvimento de Robespierre na revolta *sans-culotte*, o que não era o caso. Então foi a vez de Danton ser investigado, mas por um longo período ele esteve fora de Paris, ocupado com a invasão da Bélgica, e logo foi inocentado, para dar lugar, no banco dos réus, à grande celebridade popular da época, o jornalista Jean Paul Marat (cf. DOYLE, 2002, p. 223-4, 227-9). Os girondinos conseguiram afastar apenas o último deles da Convenção, intensificando a resistência popular uma vez que Marat era o grande defensor da causa popular, *l'ami du peuple*, na imprensa parisiense. No final das contas, atacar os três jacobinos mais poderosos foi uma medida desastrosa para o futuro da Gironda.

Do outro lado da batalha haviam os *enragés*, cujas propostas constituíam uma forma prototípica de anarquismo. Na mencionada insurreição de 31 de maio, o grupo enfim revelou seu confuso programa político perante a Convenção, exigindo mudanças drásticas que levassem a França ao fim da crise e, no que toca à estrutura política, o afastamento dos ‘traidores da revolução’. Tais exigências nos interessam neste momento do trabalho uma vez que se tornaram alvo de caricatura por parte de Goethe em seu *Die Aufgeregten*, e, em sua interpretação, foram emblemáticas para marcar o momento em que o idealismo revolucionário de 1789 se revertia em propaganda de um populismo perverso.

O primeiro termo do artigo pedia expulsão imediata dos girondinos, seguida de prisão domiciliar. Pedia-se então a formação de um exército revolucionário de *sans-culottes*, dotados do poder de auxiliar a redistribuição de riquezas entre a população — o que em prática significaria saquear as propriedades dos ricos, além de doar ao exército o poder de deliberar quem eram os traidores da causa (cf. DOYLE, 2002, p. 244). E a medida mais radical: exigia-se que, a partir de 1793, somente *sans-culottes* tivessem direito de

²²⁷ Roux estava meio certo em ligar os girondinos com os mercadores. A Gironda, de forma geral, era “composta de homens da lei, bons juristas, jornalistas ou negociantes, originários em geral de uma burguesia de província razoavelmente abastada. Neles, quatro traços predominam: um legalismo tão formalista quanto tardio, que conduzirá os girondinos ao malogro; uma hostilidade visceral à Comuna e ao papel político excessivo de Paris e uma clara tendência liberal em economia, em parte explicável pelas ligações portuárias de alguns” (BLUCHE, 2009, p. 98-9, ligeiramente alterado). Ver mais sobre a relação entre girondinos e *enragés* em Hibbert, 1980, p. 198 et seq.

voto. Eram eles a classe autenticamente revolucionária, diziam, que deveria tomar as rédeas da Revolução. Outras classes, fadadas pela própria história a desaparecer, ficariam de fora do jogo.

Imagem 6. A guilhotina revertida em brinquedo. Fonte desconhecida

Por dias a Convenção Nacional debateu que medidas tomaria para afastar os *sans-culottes*. Como era de se esperar, poucas das reivindicações foram de fato atendidas; mas a primeira delas, a do afastamento da Gironda, foi imediatamente posta em vigor por ser cômoda para os líderes jacobinos. A ameaça intensificou-se quando os insurretos juntaram oitenta mil pessoas só na região de Paris, a maioria delas armada. Do outro lado da batalha, os simpatizantes da causa girondina fora de Paris se reuniram e julgaram a Convenção, agora unicamente representada por jacobinos, condescendente às demandas dos *enragés*. Líderes dos departamentos de Bordeaux e Marseilles, então centros girondinos, declaram a independência do governo central. A partir desse momento Paris não mais os representava e não mais receberia seus impostos. Iniciou-se daí uma revolta federalista — que se entendia como um movimento de descentralização do poder. A França, que acabava de entrar em guerra com praticamente toda a Europa, estava à beira de uma guerra civil.

O interessante para nós, que observamos o ano de 1793 sob a perspectiva da história das ideias, é que a proposta dos federalistas terminava por ser mais afim aos ideais revolucionários originais do que aquilo que o governo central vinha fazendo. Para o público geral, as ações do governo republicano eram vistas como a união de ações conjuntas dos jacobinos, girondinos e até mesmo dos *sans-culottes* (na medida em que vinham fazendo política por meio de levantes e saindo largamente impunes de seus atos de violência), independentemente se as três facções estivessem agindo em conjunto ou não. Tendo isso em mente, consideremos o que a administração parisiense havia feito nos últimos meses: inaugurado comitês de vigilância (girondinos), erigido tribunais arbitrários (girondinos), atacado a liberdade de imprensa (*sans-culottes*), controlado preços contra todo o princípio de livre-mercado garantido pela Declaração dos Direitos Humanos de 1790 (jacobinos e *sans-culottes*), iniciado uma guerra em meio a uma crise econômica (jacobinos e girondinos) e, por fim, ameaçavam transformar a França em um Estado policial, em que os representantes agiam mais ou menos com poderes ilimitados (algo que aconteceria uma vez que o exército *sans-culotte* fosse posto na ativa). Essa era a volta dos piores aspectos do Antigo Regime, agora em formato republicano.

Com o passar do tempo, a solução jacobina para salvar a Revolução do caos (em que recairia caso os *sans-culottes* assumissem o poder) ou da neutralidade (aquela neutralidade com pendores aristocráticos dos girondinos) foi eliminar ambos os grupos violentamente, e declarar estado de emergência no país. Em outras palavras, os jacobinos subiam ao poder como partido único e declaravam o regime do Terror, uma ditadura que vigoraria até que todas as ameaças ao futuro promissor da Revolução fossem neutralizadas. Falava-se de ‘medidas emergenciais’ e ‘estados de exceção’, mas tudo o que isso significava no fundo era a eliminação sistemática dos inimigos do partido, cujo instrumento de neutralização foi a guilhotina.

Alguns historiadores consideram que a subida dos jacobinos ao poder deve ser tratada como uma segunda revolução, uma vez que efetivou-se como um segundo golpe de Estado. Aceitemos ou não tal tese, basta ter em mente que o movimento revolucionário tomava um curso bastante diverso daquele testemunhado por Campe em 1789. Em 21 de janeiro de 1793, o rei Luís XVI foi sentenciado como traidor da pátria após a tentativa de fuga em Varennes, e, como já vinha acontecendo com um número cada vez mais crescente de *citoyens*, foi guilhotinado. Este evento, assomado à perseguição da Gironda, desencorajou mesmo alguns dos defensores mais apaixonados da causa, incluindo

Klopstock e Herder. Ao rei seguiu-se a rainha Maria Antonieta, e uma nova guerra começou; Áustria, Prússia e Estados menores assinaram a Declaração de Pillnitz em 1791, um acordo algo vago em que os participantes juravam iniciar uma ofensiva à França caso algo acontecesse com a família real. Uma vez que as cabeças começaram a rolar, a prometida ofensiva assumiu o formato da Guerra das Coalizões, conflito em que virtualmente toda a Europa ocidental se uniu contra a França, em inúmeras batalhas que se estenderam até 1802, quando Napoleão reinava e a primeira Revolução Francesa já era passado.

Os franceses capturaram Mainz em outubro de 1792 (cf. BOYLE, 2000, p. 17-21, 157 et seq; SEIBT, 2014, passim). Em dezembro foi a vez de Frankfurt am Main. Para muitos cidadãos de Mainz, eles vinham como salvadores, de forma que os ocupantes chegaram a obter sucesso em persuadir os locais a se organizarem como uma república, e enviar uma petição à França republicana para ser anexada. A petição foi assinada em março de 1793 e enviada para Paris, mas antes de chegar às mãos do Comitê de Segurança Pública, Mainz foi retomada pela coalizão alemã em uma batalha violentíssima que Goethe teve chance de presenciar e escrever a respeito. A ofensiva resultou em sete mil mortes, além da destruição de grande parte da cidade. Durante 1793, a coalizão de exércitos dos principados alemães sucedeu em afastar os ocupantes franceses mais ou menos até as bordas originais que dividiam a França do Sacro Império. Apenas um ano depois, Robespierre, como cabeça do Comitê de Segurança Pública, voltaria a organizar novas ofensivas que resultariam na invasão bem-sucedida da atual Bélgica e Holanda (cf. SAINE, 2002, p. 15)

Embora localizado no outro lado do Reno, o ducado de Carl August foi também afetado pela Revolução (cf. WILSON, 2002, p. 213). Após invadir Frankfurt, de acordo com o plano de expansão territorial dos franceses, seria a vez de Eisenach ser anexada, portanto uma cidade dentro dos territórios administrados pelo duque e seu conselheiro Johann Wolfgang von Goethe. Para o desgosto do último, a reação imediata da sociedade weimariana foi louvar a vinda de uma nova era de igualdade e esclarecimento naquela remota província da Turíngia, ignorando toda a complicação entre *enragés*, girondinos e jacobinos que eles liam diariamente nas gazetas que chegavam da França.

Em 1792, estudantes da Universidade de Jena revoltaram-se (cf. BOYLE, 2000, p. 113-4; FINK, 1999, p. 52-3). O levante foi rapidamente dispersado, tomado pelas autoridades como algo insignificante, uma “farsa tragicômica”, mais parecia uma “procissão carnavalesca” (nas palavras do conselheiro Schnauss) figurada por “chocolatistas kantianos” (nas palavras de Goethe). Ou seja, no fundo seus participantes foram encarados como garotos cheios de ideias vanguardistas e inclinações jacobinas, mas que estavam longe de viver a experiência das camadas populares, e discutiam suas ações políticas entre copos de chocolate quente, a bebida dos privilegiados.

O mais interessante a respeito da onda de protestos no ducado é que ela não revela a conversão dos alemães à ideologia da Revolução Francesa propriamente dita, embora lhes tenha dado coragem para veicular suas objeções a aspectos isolados da administração feudal, a abusos pontuais de um ou outro nobre (parafraseando WILSON, 2002, p. 214). Foi o que aconteceu tanto no protesto dos estudantes quanto no levante dos trabalhadores têxteis de Apolda, no ano seguinte. Este aspecto da experiência da época foi louvado por Goethe, e ocupou lugar destacado em suas peças de 1793 — ao menos indiretamente, a crise francesa havia permitido que os alemães abrissem os olhos e se mobilizassem para exigir justiça (cf. FINK, 1999, p. 51). Para todos os efeitos, os revoltados alemães implicitamente defendiam a conservação da estrutura de poder vigente —contanto que fosse menos injusta—, e não a proclamação da república. Tratava-se de um programa reformista, da defesa de um feudalismo ilustrado (cf. WILSON, 2002, p. 209), que começava a ganhar corpo não só nas massas de revoltados alemães, como também no pensamento de Goethe. A crença implícita aos eventos de 1792 e 1793 constitui a base ideológica por trás de *Der Bürgergeneral* e *Die Aufgeregten*.

Em resumo, os dois anos que dividem *Der Groß-Cophtha* e as peças em questão foram repletos de eventos que alteravam o quadro da Europa pós-revolucionária. Para as autoridades locais, aquilo que começara como utopia dos intelectuais da província se tornava tanto uma ameaça de recaída no caos social, quanto uma conscientização positiva das obrigações e direitos implicados nos laços feudais. A Revolução precisava ser tratada em sua multivariada. Daí resultou que o formato de ficção histórica de *Der Groß-Cophtha* tornava-se insuficiente. Não cabia mais buscar os eventos singulares que permitiam ao público identificar as verdadeiras origens da Revolução, supondo que ela seria de uma forma ou outra resolvida. A Revolução já era um fato consumado, com

inúmeras e duradouras implicações, e mesmo seus detratores tinham de admitir que nada mais seria como antigamente. Ela era a primeira manifestação de uma ‘tendência’ do século que se avizinhava, como bem afirmou Friedrich Schlegel, ou seja: não se podia reduzi-la a um evento da história francesa. Sendo uma tendência, dela proliferavam novos propósitos e disposições perante a vida política; ela inaugurava a modernidade no pensamento político. As ideias revolucionárias começavam a se efetivar no Sacro Império, ainda que de forma tímida, na medida em que as expectativas dos alemães perante o governo se alteravam. Nas duas peças de 1793, Goethe retratou duas formas distintas de como a infiltração das ideias republicanas poderia se dar em território alemão, e quais seriam suas eventuais consequências. O formato escolhido para as peças insinua como o autor via a possibilidade da instauração da República na retrógrada Alemanha —ele escreveu duas sátiras— e, se estas não são obras tão bem-sucedidas como as demais *Revolutionsdichtungen*, ao menos merecem atenção como documentos de anos de inquietude perante o futuro da Europa.

3.2.1. O idílio interrompido. Der Bürgergeneral (1793)

Em *Der Bürgergeneral*, apenas os símbolos revolucionários chegam ao território alemão. Ocorre que o barbeiro e embusteiro Schnaps recebe em sua barbearia um cliente gravemente ferido, que mais tarde revela ser um oficial do exército francês. Quando o homem morre, Schnaps toma para si sua farda, sabre e cocarda — o chapéu oval de três cores que se tornara símbolo da França revolucionária. Tendo em sua posse o uniforme que poderia incriminá-lo naquela época de guerra, Schnaps decide se mostrar para o amigo Märten, e se possível, tirar-lhe alguma vantagem. Ele inventa uma história mirabolante de que havia entrado em contato com o clube dos jacobinos e recebera o título de *Bürgergeneral* —general burguês, na época em que altas patentes do exército eram exclusividade da nobreza—, e que agora liderava uma milícia cuja missão era realizar a revolução no Sacro Império.²²⁸ Märten ouve tudo atentamente, quase se

²²⁸ O título *Der Bürgergeneral* foi traduzido como “O cidadão-geral” pelos tradutores de *Arte e Sociedade* de Lukács, Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto (cf. LUKÁCS, 2009, p. 181). A tradução é justa, mas desconsidera uma dimensão semântica do título que aproxima a peça de Goethe de uma obra-prima da literatura satírica, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière. Assim como o burguês de Molière tenta se portar como um fidalgo e termina sendo alvo de chacota de todos devido a sua falta de cultura, o burguês de Goethe tenta se passar por general do exército e no fundo não passa de um embusteiro

deixando convencer a se unir ao suposto grupo revolucionário. Mais tarde, quando após uma série de complicações as autoridades são levadas à casa de Märten e lá encontram os símbolos da Revolução, assumem ter encontrado “um ninho de jacobinos” — daí se desenrola a complicação final da peça.

Märten é o mais próximo que vimos na peça do burguês ilustrado. Ele é o pequeno proprietário que se ocupa de jornais estrangeiros em suas horas de ócio, e deles tira todo seu conhecimento acerca dos acontecimentos do país vizinho. Schnaps, em uma manobra que lembra as mistificações de Rostro da peça anterior, aproveita-se da curiosidade do amigo para convocá-lo para a causa revolucionária que, para todos os efeitos, nenhum dos dois parecem entender com clareza: “Saiba apenas que te tornarás juiz assim que plantarmos aqui a árvore da liberdade” (I-9, p. 139). E mais tarde, quando precisa de um novo favor de Märten, “tu serás meu corporal” (I-10, p. 145).²²⁹ As ofertas seduzem Märten por um instante, até que constata se tratarem de ofertas vazias. No final de contas, não há qualquer intenção por parte de Märten de atuar em sua comunidade como juiz ou corporal; é o status de obter um cargo público que lhe seduz. Falta rigor nas inclinações republicanas de ambos os homens; trata-se tudo de um jogo. Eles não entendem as motivações da vanguarda política francesa, em parte porque são homens da província alemã vivendo a vida do vilarejo alemão. Este é o resultado final da caricatura do terceiro estado local; a classe revolucionária que substituiu a aristocracia na França, a burguesia organizada e intelectualizada, munida de um programa político próprio etc., estava longe de existir no retrógrado Sacro Império.

Voltemos a uma questão anterior: Quem eram de fato os revolucionários? No cenário em questão, pouco se sabe. O fato de o verdadeiro revolucionário da peça ser um anônimo moribundo, que perecera nos braços de Schnaps e lhe deixara sua farda e sabre, sugere que somente um espantalho da Revolução havia chegado à Alemanha até aquele momento. O homem por detrás da farda morrera no campo de batalha (dado importante) e, supostamente, antes de dar seu suspiro final, entregou à espécie de arlequim representada pelo barbeiro a tarefa de continuar a revolução. O simbolismo que emana de

covarde. Traduzir o termo como “cidadão general” permite que a contradição vivida pela personagem seja antecipada uma vez que o leitor se depara com sua alcunha. Na peça, Goethe faz constantes referências a grandes nomes da tradição satíricas (Holberg, Beaumarchais, Florian, Heyne e o já mencionado Molière), referências que apontam para sua apropriação deliberada do gênero na época do Classicismo de Weimar.

²²⁹ “Wißt nur, daß Ihr Richter werden müßt, wenn wir nur hier erst den Freiheitsbaum errichtet haben [...] Ihr sollt mein Korporal werden”. Todas as citações da peça serão feitas a partir do volume 6 da edição de Berlim (GOETHE-BA).

cada um desses elementos é notável, e se tornará mais claro assim que entrarmos na análise da peça contemporânea *Die Aufgeregten*. Aqui já temos uma forma incipiente de representação da história característica do Classicismo de Weimar, em que a história passa a ser representada a partir de construções simbólicas, e não da exposição direta de fatos e datas marcantes. Sem essa consideração prévia, a peça pode soar algo superficial. E foi assim que alguns a julgaram, desde seu ano de estreia; como insuficientemente rigorosa, como uma banalização de um evento importante. De todas as peças de Goethe, esta talvez seja a mais irritante para as sensibilidades políticas dos séculos seguintes. A primeira razão para tal reside no modo com que a Alemanha feudal é retratada: como um idílio.

Schnaps e seu amigo Märten dividem os palcos com os jovens recém-casados Röse e Görge. Com exceção de Märten, as personagens foram emprestadas de uma peça famosa da época, *Die beyden Billets*, assinada por Anton Wall, pseudônimo de Christian Leberecht Heyne.²³⁰ O Görge de Heyne inicia a peça lendo a carta de amor de sua prometida Röse, exclamando: “queria pular na água de tanta felicidade” (HEYNE in SCHADE, 1825; I-1-, p. 7).²³¹ A razão para isso é que, na carta, Röse diz aceitá-lo em casamento seja ele pobre ou rico — aqui se encontra o motivo central ao redor do qual o dramaturgo desenvolveu a complicação dramática.

Görge é um pobre diabo, mas tenta mudar seu destino jogando na loteria. Na cena seguinte seu rival Schnapps traz os números sorteados, e como é de se esperar, Görge leva o prêmio. Schnapps, cumprindo o papel tradicional do interesseiro, indica um caminho falso da casa lotérica, e em meio à conversa, tenta roubar o bilhete premiado do bolso do amigo. O bilhete que subtrai, porém, é a carta de amor escrita por Röse. Decepcionado, mas decidido a tirar alguma vantagem, Schnapps corre ao encontro da garota:

SCHNAPPS. Ingratidão é a paga do mundo. Pois venho de bom coração e queria trazer-lhe uma certa carta que está circulando no vilarejo.

²³⁰ Ver volume organizado por Schade (1825, p. 5-35). A peça é uma adaptação de *Les deux billets* de Jean-Pierre Claris de Florian (1779), com algumas alterações significativas: a peça de Florian traz apenas quatro cenas, enquanto a de Heyne traz dez. As personagens de Florian são nomeadas a partir da tradição da *commedia dell'arte*: são *Arlequin*, *Argentine* e *Scapin*, transformadas por Heyne em *Görge*, *Röse* e *Schnapps*, e por Goethe, em *Görge*, *Röse* e *Schnaps*.

²³¹ “Ins Wasser möcht’ ich für Freuden springen”.

RÖSE. Uma carta? — circulando no vilarejo? — e o que eu tenho a ver com as cartas do vilarejo? (op. cit., I-4, p. 15)²³²

Trata-se da carta da própria Röse, que supostamente fora apropriada por uma amante de Gürge e distribuída por todo o vilarejo para humilhá-la. Uma vez que Gürge volta da lotérica com intenção de contar as boas novas à noiva, Röse está reticente. O homem com quem se casará, afirma, é aquele que portar sua carta de amor — o que, por ironia do destino, é Schnapps. O jovem Gürge, em desespero, vai de encontro ao embusteiro e troca o primeiro bilhete (o que lhe tornaria rico) pelo segundo (o que lhe garantiria o amor de Röse). A garota descobre tudo e Schnapps recebe a merecida punição: o bilhete da loteria se lhe é arrancado, e o casal de jovens termina feliz e rico.

A obra de Heyne gozou de algum sucesso em 1793, chegando a ser montada no teatro de Weimar em 16 e 23 de abril daquele ano. Havia certa graça por parte de Goethe em se apropriar da comédia, propondo *Der Bürgergeneral* como uma segunda continuação da obra de Florian. Qualquer um que houvesse assistido a peça original entenderia porque o embusteiro Schnaps não podia ser visto na casa do jovem casal, sob perigo de levar uma surra. Além disso, foi adicionada uma quarta personagem, Märten (o pai de Röse que, sendo um viúvo solitário, morava junto com o jovem casal), mais duas figuras representantes da autoridade local (o Juiz e o Nobre), e o tema da Revolução Francesa. Muito do caráter de Schnaps permaneceu; mesmo após o desfecho relatado acima, o homem não parecia ter desistido de conquistar Röse. A moça continuava a ser alvo de certas perguntas impertinentes —

SCHNAPS. Boa noite, Röse! Mas como tua imagem salta aos olhos de todos! O oficial que passou por aqui perguntou a respeito de ti. [Igualmente,] aquele estrangeiro que morava no castelo te elogiou e muito. Queres ir à cidade e conhecê-lo? Certamente ele te estimaria muito (I-7, p. 133).²³³

A referência a um homem de classe social superior é incompreensível à primeira vista, uma vez que Schnaps é um barbeiro, não um militar. Porém, se consideramos toda a história mirabolante que o homem conta a Märten na cena I-9 —segundo a qual ele havia se tornado um general e, a seu entendimento, ascendido socialmente— suas intenções se

²³² "SCHNAPPS. [...] Undank ist der Welt Lohn. Da kam ich aus gutem Herzen und wollte Ihr ein gewisses Briefchen bringen, das im Dorfe herum läuft. —/ RÖSE. Ein Briefchen? — im Dorfe herum läuft? — was gehn mich den[n] die Briefchen im Dorfe an?"

²³³ "SCHNAPS. Guten Abend, Röse! Wie Ihr doch allen Leuten in die Augen stecht! Der Offizier der da durchritt, hat nach Euch gefragt. [...] Der Fremde, der auf dem Schlosse gewohnt hat, der hat Euch recht gelobt. Wollt Ihr ihn in der Stadt besuchen? Es wird ihm recht lieb sein."

tornam claras. Schnaps é a caricatura daqueles que buscam levar vantagem em tudo, e sua presença naquele ambiente provoca a ruptura do tipo de idílio vivido pelo casal poetizado por Florian e Heyne.

Na adaptação de Goethe, podemos identificar dois elementos constituintes do idílio: **(1)** há um declarado prazer por parte do casal de viver suas vidas cotidianas. Desde a primeira cena, Gorge e Röse estão prontos para realizar gestos do dia-a-dia, de onde derivam descrições repletas de traços realistas, impensáveis em uma comédia neoclássica francesa: as personagens trabalham na colheita, caçam, cozinham, arrumam a casa, etc. **(2)** Parte da estrutura idílica deriva da harmonia entre camponeses e nobres que povoam aquela comunidade. O universo fictício de *Der Bürgergeneral* é afim ao de Jaxthaussen, analisada no capítulo sobre *Götz von Berlichingen*. Trata-se daquilo que alguns sociólogos entendem sob o conceito de ‘comunidade fechada’, rigidamente hierarquizada e prévia tanto à cultura de Versalhes quanto ao mundo da burocracia absolutista. O *locus amoenus* em questão resiste à amoralidade aristocrática do Antigo Regime, mas também aos impulsos disruptivos dos *sans-culottes*.

Na cena I-2, o Nobre local (*der Edelmann*) visita a casa da família e trava uma conversa amistosa. Röse pede a liberdade para questionar se os boatos de que o nobre se casará com uma tal Fräulein Caroline são verdadeiros. “Nada é melhor que a vida de casado”, afirma, e diz que sua própria mente se tornou mais focada na vida prática uma vez que ela se viu ligada a um homem que ama. O mundo exterior não tem mais importância —afirma Röse no trecho em que a polêmica contra a Revolução Francesa se inicia— e é lamentável que um homem como seu pai, o viúvo Märten, se ocupe tanto de seus jornais:

Enquanto meu pai lê os jornais e se preocupa com negócios internacionais, apertamos as mãos um do outro, e quando meu pai não consegue entender como a nação francesa poderá se salvar das dívidas, eu digo: ‘Görge, basta que nos asseguremos de não contrair nenhuma dívida’ (I-2, p. 121).²³⁴

Röse refere-se ao caso de inflação galopante que destruía a economia francesa desde 1790, e que em partes foi responsável pela fome e consequente insurreição dos *enragés* tratada no tópico anterior (Cf. LEFEBVRE, 2001, p. 225 et seq; MCPHEE, 2002, p. 71, 95 et seq). A declaração da camponesa, em resumo, diz: ‘os franceses que resolvam seus problemas;

²³⁴ “Wenn der Vater die Zeitungen liest und sich um die Welthandel bekümmert, da drücken wir einander die Hände [...] und wenn der Vater gar nicht begreifen kann, wie er die Französische Nation aus den Schulden retten will, da sag ich: »Görge, wir wollen uns nur hüten, daß wir keine Schulden machen.«”

a nós alemães cabe apenas não cometer os mesmos erros’. O Nobre, em resposta igualmente tendenciosa, afirma que isso é o melhor que o casal poderia fazer (I-2, p. 121).

Expressa a profissão de fé conservadora dos três, fecha-se o quadro idílico e, por seis longas cenas, Märten e Schnaps ocupam o palco com exclusividade. Neste ponto se desenrolam as já mencionadas complicações entre o primeiro, um tipo de crédulo que se deixa levar pela conversa alheia por não ter muito o que fazer, e o segundo, o oportunista que faz tudo para levar vantagem pessoal, sugestivamente associado à grande vanguarda política da época. Schnaps perde o controle sobre Märten a partir do instante em que seus impulsos tomam conta de si — se ele havia prometido um cargo de juiz para Märten assim que a revolução invertesse todos os papéis sociais, logo começa a dar ordens e deixar claro que em vez de um *Bürgergeneral* é um louco. Na cena I-9 (p. 135), adentrando o que chama de seu ‘humor revolucionário’, põe-se a destruir a cozinha de Märten atrás de comida que deveria alimentar um oficial de renome. Supostamente, Schnaps precisa dar um exemplo de como o desmonte da sociedade estamental dar-se-á: o leite retirado da estante representa a classe média, o pão representa a corte, e assim por diante. Assim que a mesa está posta, é a vez de representar a execução do processo revolucionário. Todos os elementos são misturados, e a refeição que o homem faminto acabava de preparar para si, está pronta.

Os vizinhos espantam-se com o barulho e chamam as autoridades, que chegam na cena I-12. O primeiro a avistar Schnaps é seu antigo inimigo Gorge. Uma personagem identificada como o Juiz (*der Richter*), encontrando o uniforme do exército francês, assume que todos na casa são culpados e devem ser imediatamente levados presos, ordem retirada pelo Nobre benevolente do início da peça: o caso não passa de uma extravagância de um barbeiro faminto, um desvio que ele tem certeza que não se repetirá. O idílio interrompido, assim, é restabelecido por meio da deliberação da justiça paternalista do Nobre, e com uma reafirmação do credo conservador antecipado no início da peça. Enquanto cada um cuidar do que é seu —lemos em suas palavras finais—, a vida da comunidade continuará sendo produtiva e prazerosa.

NOBRE. Não há nada a temer. Crianças, amem-se, apliquem bem o seu arado e cuidem de seus lares.

RÖSE. É isso mesmo que fazemos.

NOBRE. Que cada um comece por si, e ele encontrará muito o que fazer. Aquele que aproveitar o tempo de paz que nos é concedido, e buscar com

retidão o bem dos seus e de si próprio, este cooperará para trazer o bem coletivo" (I-14, p. 156).²³⁵

Em outras palavras, política é e continua sendo assunto de uma classe especializada (cf. FINK, 1999, p. 56). Se havia algo a aprender com a França é que os alemães não precisavam temer o advento de uma revolução enquanto seus príncipes fossem diligentes e justos com seus súditos, e estes não se julgassem capazes de governar apenas porque alguns homens do terceiro estado conseguiram destronar o rei na França (cf. MEIER, 2011, p. 162-3). O poder era antes de tudo a maior responsabilidade que um indivíduo poderia ter em mãos, um dever sagrado para com o povo. O governante é o primeiro servo do Estado — assim soava a máxima do despotismo esclarecido fritziano à qual Goethe ainda parecia se afiliar então. E esse primeiro servo do povo, diferentemente dos interesseiros Schnaps e Märten, devia ser devidamente treinado para sua função.

A condição da nobreza é exposta por via de suas relações de dever com a comunidade, e não com enfoque em seus privilégios. Tais privilégios são de fato mascarados por toda a peça; o Nobre vai caçar da mesma forma que Gorge vai para a colheita na cena I-3, como se isso se tratasse de uma profissão burguesa como qualquer outra, não de um esporte para distrair seu estamento. Em outro momento, o aristocrata chega a afirmar querer ver os filhos do casal camponês crescerem e serem educados com seus próprios filhos. No cenário idílico sugerido, um consórcio entre estamentos garantirá a sociedade do futuro. Mas isso era de alguma forma realista? Mesmo em um ducado pequeno como Sachsen-Weimar-Eisenach, a proposta do Nobre se aproximava em algum nível da realidade? Evidentemente que não. Tratava-se de um retrato ideal. De uma utopia a ser conquistada no futuro, um terceiro caminho para além tanto da revolução sangrenta, quanto do Antigo Regime.

Para um espectador de 1793, ciente da continuidade entre *Der Groß-Cophta* e *Der Bürgergeneral*, ficava a impressão de que a palavra final do autor sobre a revolução a reduzia ao estado de infâmia generalizada da sociedade, “a consequência da imbecilidade da classe inferior, da presunção da classe média, e da arrogância da nobreza” (PUGH, 2002, p. 80).²³⁶ Algumas respostas implícitas para a crise francesa eram bastante pretensiosas:

²³⁵ “EDELMANN: Wir haben nichts zu befürchten. Kinder, liebt euch, bestellt euren Acker wohl und haltet gut Haus./RÖSE: Das ist unsre Sache. [...]EDELMANN Bei sich fange jeder an, und er wird viel zu tun finden. Er benutze die friedliche Zeit, die uns gegönnt ist; er schaffe sich und den Seinigen einen rechtmäßigen Vorteil: so wird er dem Ganzen Vorteil bringen.”

²³⁶ “[...] the outcome of foolishness in the lower class, self-importance in the middle class, and arrogance in the nobility.”

bastava encher o estômago de alguém como Schnaps para calá-lo? Assim seriam resolvidos todos os problemas dos *sans-culottes*? Além disso, alguma autoridade aristocrática na França alguma vez compartilhou a benevolência e interesse pelo bem estar dos populares como o Nobre da peça?

Talvez exigir tais respostas é pedir uma seriedade que Goethe não previa para sua sátira. “Na época ela foi uma peça muito boa, e nos rendeu algumas noites alegres”,²³⁷ ele afirmou trinta e cinco anos mais tarde, adicionando alguns comentários sobre a performance dos atores e nada mais sobre a opinião do público ou gravidade da matéria eleita para sua *Revolutionsdichtung*.²³⁸ Fica a sugestão de que *Der Bürgergeneral* deveria ser vista mais como uma obra frívola como o *Die beyden Billets* de Heyne do que como outras obras mais sérias; ela era, em suma, uma “produção subalterna”.²³⁹ As expectativas que se criaram no tratamento da Revolução Francesa não tinham mais profundidade que a retórica de Schnaps, de forma que a presença dessa temática terminou menos por servir como forma de retratar a atuação dos jacobinos e dos *sans-culottes*, e mais como um dispositivo de humor próprio de comédias convencionais (cf. BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 993). Nesse sentido, como ficção histórica esta é a que menos tem a dizer sobre o evento que tematiza — tudo o que Goethe tinha a dizer nela sobre a inviabilidade da revolução republicana no Sacro Império estará presente em *Die Aufgeregten* de forma muito mais completa. Nem mesmo a ameaça jacobina e a violência efetiva são fatores de peso da maneira que serão, cada vez mais, nas obras seguintes.

O maior problema de *Der Bürgergeneral*, o qual praticamente nenhum de seus críticos deixa de mencionar, reside em seu desfecho. Até mesmo Schiller expressou certa decepção perante o otimismo descabido da cena final. Em 1805, ambos os autores discutiam a possibilidade de reencenar a obra no teatro de Weimar. Schiller expressou sua objeção aos “trechos moralizantes”, sobretudo ao papel do Nobre, que talvez devesse ser excluídos. O motivo: “pois o interesse naquele recorte de tempo acabou, e da mesma forma se tornou estranho à peça”.²⁴⁰ A sugestão é interessante para pensarmos nos limites do viés propagandístico da peça. E Goethe concordou com ela: “Eu pensei mesmo em

²³⁷ “Es war zu seiner Zeit ein sehr gutes Stück und es hat uns manchen heiteren Abend gemacht”.

²³⁸ Conversa com Eckermann de 16/12/1828 (GOETHE-GESPR., Bd. 6, p. 363). Ver também *Tag- und Jahreshefte*, entrada sobre 1793 (GOETHE-BA, Bd. 16, p. 21-2).

²³⁹ Como consta em *Campagne in Frankreich*, entrada ‘Münster, November 1792’ (GOETHE-HA, Bd. 10, p. 359).

²⁴⁰ “Denn da das Interesse des Zeitmoments aufgehört hat, so liegt es gleichsam außerhalb des Stücks”. Carta de 17/01/1805 (cf. SCHILLER & GOETHE, 1905, Bd. 2, p. 539-40).

excluir a figura dogmática do Nobre; no desfecho seria preciso apenas unir os fios dos elementos dispersos com um acaso feliz, e assim o *deus ex machina* não seria necessário” (GOETHE-WA-IV, Bd. 17, p. 243; carta de 17/01/1805).²⁴¹ Substituir o *deus ex machina* por um acaso, o futuro progressivo pela fortuna cega. A afirmação é intrigante, e leva a uma próxima questão: o quanto de acaso já não havia no desfecho da primeira versão da peça? É precipitado assumir que seu final feliz implica em um quadro otimista a respeito do feudalismo em geral; não fosse a presença do Nobre, a excentricidade de Schnaps levaria todos —Märten, e os inocentes Gorge e Röse— ao cadafalso.

Consideremos a estranha presença de um segundo representante da autoridade, o Juiz. Ele se intromete no idílio apenas nas cenas finais, lembra muito da atuação do Coronel de *Der Groß-Cophta*, homem que levou Rostro algemado e jurou que gostaria de ser mais rígido do que lhe fora permitido. No que dependesse dele, diz, todos os envolvidos no escândalo do colar seriam punidos sem misericórdia; era o rei Luís XVI quem expressamente concedia uma segunda chance para os criminosos. O Nobre tem a mesma função na segunda comédia; em contrariedade ao Juiz / Coronel, ele representa uma ordem de direito mais neutra, esclarecida. Comparemos as duas reações das autoridades no momento em que encontram os símbolos jacobinos, trechos estes ignorados por boa parte da crítica. O Juiz exclama:

Aqui está o arruaceiro! Olhe só para ele, exatamente como os jornais descrevem. [E] o camarada não está sozinho! Devemos torturá-lo! Devemos descobrir os co-conspiradores! Pôr os regimentos para marchar! Revirar a casa toda! (I-14, p. 154)²⁴²

O Nobre, em contrapartida:

Eu sei o que devo fazer. Caso tudo se confirme, não se deve reprimir uma pequenez dessas; isso despertaria apenas terror e desconfiança em uma terra tranquila. Em uma terra onde o príncipe não se fecha a ninguém; onde os estamentos têm um ao outro em alta conta; onde perspectivas e conhecimentos úteis estão espalhados por toda parte: ali partido [i.e. partidarismo] algum se formará (I-14, p. 156).²⁴³

²⁴¹ “Ich dachte schon die dogmatische Figur des Edelmanns ganz herauszuwerfen; allein da müßte man einen glücklichen Einfall haben am Schluß die widerwärtigen Elemente durch eine Schnurre zu vereinigen, damit man den Deus ex machina nicht nötig hätte.”

²⁴² “Hier ist der Rädelsführer! Sehen Sie ihn nur an. Alles, wie die Zeitungen schreiben. [...] Der Kerl ist nicht allein! Man muß ihn torquieren! Man muß die Mitverschwornen entdecken! Man muß Regimente marschieren lassen! Man muß Haussuchung tun!”

²⁴³ “Ich weiß, was ich zu tun habe. Findet sich alles wahr, so muß eine solche Kleinigkeit nicht gerügt werden; sie erregt nur Schrecken und Mißtrauen in einem ruhigen Lande. [...] In einem Lande, wo der Fürst sich vor niemand verschließt; wo alle Stände billig gegeneinander denken; wo niemand gehindert

A concisão das afirmações pode ser enganadora em uma primeira leitura. Contudo, há uma diversidade de elementos importante nas citações que indicam **a)** o veredito de cada um dos homens; **b)** de onde eles tiraram provas que incriminam os suspeitos; **c)** o peso da punição que eles pretendem aplicar sobre os mesmos; **d)** que tipo de efeito eles esperam que suas atitudes causem sobre a comunidade em geral.

Partamos da fala do Juiz: todos lhe parecem culpados até que se prove o contrário, já que tudo o que encontrou na casa de Märten corresponde ao que os jornais andavam dizendo. Assim, os suspeitos devem ser torturados sem demora, de forma que, finalmente, isso auxilie na captura de seus possíveis co-conspiradores. O Nobre, por sua vez, ignora as sugestões de seu subalterno, por “saber o que deve fazer”. Antes de tudo, seu veredito terá que esperar uma investigação completa para ser emitido. Mesmo que “tudo se confirme”, ele está disposto a relevar um caso tão insignificante, evitando despertar mais terror e desconfiança naqueles tempos de hostilidade, e assim impedindo que partidos opostos surjam.

Tratam-se de duas ordens de direito avessas; uma é absolutista-autoritária e outra liberal-esclarecida. Elas, por sua vez, são tendências simultaneamente atuantes nos cenários histórico em questão; o Sacro Império do fim do século XVIII se explica a partir de ambas funcionando em contradição. Em *Der Groß-Cophta* e *Der Bürgergeneral*, saber qual ordem vigorará não causa grandes dúvidas: as autoridades no poder são partidárias do segundo credo, o liberal, e unicamente este fator coopera para os finais felizes. O mesmo não ocorrerá em *Die Aufgeregten*, peça em que a autoridade máxima, o Conde, rege suas terras à mão de ferro, e se torna responsável por uma revolta popular mais do que justificada. É o que veremos no tratamento desta última obra da primeira fase das *Revolutionsdichtungen*.

3.2.2. *Les Enragés*, ou *Die Aufgeregten* (1793)

Die Aufgeregten é título definitivo de uma peça fragmentária inicialmente conhecida

ist, in seiner Art tätig zu sein; wo nützliche Einsichten und Kenntnisse allgemein verbreitet sind: da werden keine Parteien entstehen.”

como *Breme von Bremenfeld*, e então como *Die Zeichen der Zeit*.²⁴⁴ Ela é a mais realista das peças tratadas até então em diversos sentidos. A revolução aqui não é um simulacro fantasiado por um bufão, mas resultado de anos de abuso de um governo tirânico. Igualmente, o alastramento do credo revolucionário deixa de representar só uma “pequenez” como em *Der Bürgergeneral*. Pela primeira vez a revolução motiva surtos de violência por parte das massas, elemento cada vez mais presente nas *Revolutionsdichtungen* daí em diante. Os agentes da violência são um grupo de camponeses alemães liderados pelo barbeiro Breme von Bremenfeld, em muitos sentidos análogo aos *enragés* franceses.

Há neste cenário uma divisão nítida dos grupos sociais, que se mostram dotados de maior consciência de seus deveres e direitos dentro do condado. Aqui, estar consciente do próprio estamento não leva, como no caso de Görges e Röse, à reafirmação satisfeita de si das próprias origens, aquela entrega incondicional à autoridade paternal da nobreza que só cabe em um idílio — ser parte de um estamento, ao contrário, se reverte em um fator determinante da ação das personagens. Ainda assim, não necessariamente os conflitos sociais da peça se traduzem como uma batalha entre o terceiro estado e a nobreza. A filha e sobrinha de Breme, empregadas pela condessa para cuidar de seu filho, permanecem-se-lhe fiéis, por exemplo, e não aderem à causa do barbeiro. Os motivos para um indivíduo se afiliar a um ou outro lado na batalha são pessoais, ideológicos e por vezes acidentais.

Este conjunto de traços faz da obra um drama político —como lemos em seu subtítulo—, muito mais bem sucedido na tarefa de expor um quadro complexo de forças atuantes no colapso do Antigo Regime. Em *Die Aufgeregten*, Goethe encontrou um formato de ficção histórica mais adequado para representar a época da Revolução Francesa, dando ao evento uma seriedade inexistente nas peças anteriores. É coerente assumir que o autor reconheceu as limitações do formato escolhido para *Der Groß-Cophta* e *Der Bürgergeneral* como ficções históricas, elas são antes de tudo comédias de caracteres. Como tais, os fins de representação histórica nessas obras é por vezes obliterado pelo sarcasmo, pela ridicularização de um ou outro tipo. Observando a história de sua recepção, constatamos uma tendência por parte dos críticos de que Goethe escrevia suas comédias para condenar a Revolução Francesa de um ponto de vista moral. Esse não

²⁴⁴ Traduzidos, respectivamente, como *Os revoltados/Os exaltados*, *Breme de Bremenfeld* e *Os Sinais do Tempo*. Ver comentários sobre as várias mudanças de nome da obra em Borchmeyer & Huber (1987, p. 1008) e Wilson (2004, p. 269). Todas as citações serão feitas a partir do volume 5 de GOETHE-HA.

era o caso, como vimos nos tópicos anteriores, e embora o autor tenha reconhecido os limites do formato literário dos primeiros anos das *Revolutionsdichtungen*, isso não impediu que alguns elementos da tradição cômica voltassem a aparecer em *Die Aufgeregten*. Tais elementos serão ressaltados no resumo que se segue.

A Condessa (*die Gräfin*), após a morte do marido, tornou-se regente provisória de um pequeno território do Sacro Império. O nome do condado não é informado; tudo o que sabemos é que esta espécie de microcosmo do interior alemão se encontra separada do resto do mundo por estradas pessimamente cuidadas. Regressando de uma visita a Paris, a nobre chama um funcionário para discutir os problemas de infraestrutura do território, algo que descobrira somente com aquela ocasião da viagem. O fato de ela precisar fazer uso das estradas para descobrir seu estado de depredação sugere quão defectiva é a administração local. Na conversa em questão com o Oficial (*der Amtmann*) lemos:

CONDESSA. Fiz um bom trecho da longa viagem por boas estradas, e justo quando retornei à minha, encontrei-a péssima.

OFICIAL. Desculpai-me, vossa excelência, quando eu digo que galgo por essa estrada com muita alegria. Ser sacudido daquela forma é um excelente remédio contra hipocondria (II-2, p. 187-8).²⁴⁵

O tipo de resposta dada pelo Oficial expõe a figura meio paspalha que ele faz em frente à nobre. Ele deixa de cumprir com sua função e, ao contrário, esforça-se para salientar o lado bom de tudo, evitando assim mais trabalho para fazer. Sua atuação dá indícios prévios de quem são de fato os responsáveis pelo poder político no condado.

Há um detalhe importante no fato de a nobre escolher justamente o ano de 1793 para visitar Paris. Naquela época houve um intenso de turismo revolucionário vindo de todas as partes da Europa e até mesmo da América do Norte, e que atraiu não apenas engajados políticos como também meros curiosos ávidos para testemunhar de perto a vida da nova França (cf. BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 1022). Aparentemente, a viagem agiu na nobre e em seu filha Friedricke de forma transfiguradora. O Graduado (*der Magister*), preceptor do filho da Condessa, afirma invejá-la por ter podido testemunhar o

²⁴⁵ "GRÄFIN. [...] Die große Reise hab' ich fast auf lauter guten Wegen vollbracht, und eben da ich wieder in das Meinige zurückkomme, find' ich sie [...] abscheulich. [...] /AMTMANN. Verzeihen Euer Exzellenz, wenn ich sogar sage, daß ich diesen Weg öfters mit vieler Zufriedenheit zurücklege. Es ist ein vortreffliches Mittel gegen die Hypochondrie, sich dergestalt zusammenschütteln zu lassen."

grande marco histórico, “a partir do qual aquela grande nação se vê livre, pela primeira vez, das amarras do despotismo” (parafraseando sua fala em II-3, p. 190). A postura da aristocrata é bastante liberal; ela diz ter visto “acontecimentos fantásticos, mas poucos contentadores”, mas mantém-se aberta às opiniões do Graduado, que rebate:

Embora não sejam [fantásticos] para os sentimentos, o são para a mente. Quem, tendo boas intenções, falha, é sempre mais louvável que quem que age a partir de intenções pequenas. Pode-se errar pelo caminho certo, e seguir reto pelo caminho errado (idem).²⁴⁶

A ideia é típica da cultura intelectual do Iluminismo tardio, que pensava a política como um ciência especulativa, regida por princípios abstratos, não primeiramente por leis, medidas administrativas e instituições. Na perspectiva dessa figura recém-saída da universidade, ignorante do que de fato se passava em Paris, era mais válido experimentar um formato de governo inovador e a princípio justo—independente da forma que se concretizasse—, do que insistir em um sistema arcaico.

Seu discurso termina sem grandes conclusões. Na cena seguinte, a criada Luise assoma-se ao grupo, e o jovem, vendo que a conversa se torna doméstica demais, encontra uma desculpa para retirar-se. O que lemos por toda a cena serve para contrapor o discurso do intelectual. Luise conta sobre eventualidades ocorridas durante a ausência da patroa, enfatizando os avanços obtidos no cultivo de um pomar (*eine Baumschule*) que esta havia plantado. Ressalto os termos empregados: “os ermos [i.e. lugares selvagens] que criaste parecem ser naturais, e encantam todos que com eles se deparam pela primeira vez” (II-4, p. 191).²⁴⁷ Logo o assunto muda para a educação —ou para reforçarmos a analogia, o cultivo— das crianças nobres. A Condessa mostra ter retornado da França ainda mais consciente de seus deveres perante seus súditos, e certa do potencial destrutivo das massas destituídas por senhores abusivos.²⁴⁸

Discursos posteriores (em, por exemplo, II-5, III-1 e IV-8) revelam a consciência de que o verdadeiro significado de sua condição aristocrática reside menos em privilégios do que em deveres perante milhares de pessoas que, como veremos, é justamente o oposto do que pensava seu marido, o grande responsável pela insurreição dos camponeses do ato

²⁴⁶ “Wenngleich nicht für die Sinne, doch für den Geist. Wer aus großen Absichten fehlgreift, handelt immer lobenswürdiger, als wer dasjenige tut, was nur kleinen Absichten gemäß ist. Man kann auf dem rechten Wege irren und auf dem falschen recht gehen.”

²⁴⁷ “Die Wildnisse, die Sie angelegt haben, scheinen natürlich zu sein, sie bezaubern jeden, der sie zum erstenmal sieht [...]”

²⁴⁸ Sobre a conversão política da Condessa, ver o diálogo entre Goethe e Eckermann de 04/01/1824 (GOETHE-GESPR., Bd. 5, p. 10-1) e Wilson, 2004, p. 272.

V. Estando ciente dos erros deste, a nobre entrega a educação dos filhos à criada Luise, para que assim sejam formados por princípios da cultura de utilidade burguesa — no caso da filha adolescente Friedrike, essa será a única forma de fazê-la perder o caráter irascível do pai. “Possuis” —diz para a criada— “todas as virtudes que a ela faltam” (ibidem, p. 191).²⁴⁹ Friedrike também é uma selvagem a ser domada. Tal analogia entre cultivo e educação introduz uma ideia recorrente na época do Classicismo de Weimar, no qual encontramos o gérmen da posição do Goethe clássico acerca de questões elementares de filosofia da história. Sua antiga descrença herderiana no avanço incondicional da técnica permanece; a diferença é que em 1793 surge pela primeira vez uma abordagem algo otimista acerca do futuro, impensável na época do *Sturm und Drang*. A possibilidade de progresso dos grupos humanos deve obedecer o desenvolvimento natural de suas instituições e organismos. Goethe “mantém a visão de uma ordem cósmica geral e natural, que não é evidente, mas que se realiza através de uma sociedade educada” (NITSCHACK, 1983, p. 41). Em outras palavras: nenhuma melhoria é garantida, ainda que potencialmente exista. Todo avanço é resultado do investimento de tempo, dedicação e inteligência em um processo educacional que respeite a natureza de seus educandos — daí a analogia entre o cultivo das árvores e da selvageria das crianças.²⁵⁰

Essa tomada de consciência da Condessa, porém, chega quase tarde demais. Durante sua ausência, um movimento de resistência liderado por Breme von Bremenfeld ganha corpo e decide depor as autoridades locais. Na reunião do grupo, lemos como um antigo conde (o *Großvater*, sogro da atual Condessa), sendo um líder justo, fizera um acordo com seus súditos, abolindo certos deveres feudais em troca de uma porção substancial de terras. As terras foram anexadas, mas uma vez que o velho conde faleceu e um filho tirânico lhe tomou o lugar, sua parte na barganha não foi cumprida. Os camponeses de repente se veem destituídos de suas terras e obrigados a cumprir com os mesmos deveres feudais de antes. Os oficiais do reino deram um jeito de transformar a troca em um vagaroso processo burocrático que já durava quarenta anos, e agora alegavam que o contrato assinado pelo antigo senhor havia desaparecido. Os camponeses

²⁴⁹ “Sie besitzen alle Tugenden die ihr fehlen”.

²⁵⁰ O tratamento mais completo da questão talvez seja aquele presente no capítulo sobre a Província Pedagógica de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829; ver livro 2, capítulo 1). As ideias de uma educação que obedece a natureza dos indivíduos já encontram formulação preliminar na época do *Sturm und Drang*; ver por exemplo a curta resenha de *Wie soll ein junges Frauenzimmer sich würdig bilden?* no *Frankfurter Gelehrten Anzeiger* de 20/04/1772 (cf. GOETHE-DKV, Bd. 18, p. 22).

já não tinham nada a favor de si para lutar por seus direitos por meios legais (cf. I-7, p. 179-85). O conde recém-falecido é repetidamente descrito como um autocrata sem piedade, cujo temperamento parece ter sido passado, como mencionado, para a filha Frederike.

Há na representação do condado, assim, três dimensões temporais bem marcadas: um passado de autocracia, um presente à beira de uma insurreição, e um futuro incerto, a ser decidido por Frederike e Carl. É interessante como o conflito entre duas ordens de direito herdadas das peças anteriores não são resolvidos de qualquer forma em *Die Aufgeregten*. Querer resolvê-los seria falsificar a história; a incerteza quanto à próxima geração de nobres ser justa ou não é um fator inerente ao sistema feudal. Toda a tensão dramática dessa dimensão séria da peça, em suma, consiste nas tentativas da Condessa — justa, mas desinformada do que se passa em seu território— de corrigir os erros do marido, antes que os revoltados tomem o poder.

As consequências do governo passado não se traduzem apenas na insurreição. No mosaico de cenas corriqueiras presente nos atos I e II, podemos observar membros de diferentes setores da sociedade negligenciando seus deveres. O dever não cumprido do conde tirânico e sua máquina burocrática levou ao afrouxamento dos laços entre as camadas sociais. O resultado é um ambiente disfuncional. As duas primeiras cenas da peça, por exemplo, contam um episódio onde o Graduado passa madrugada adentro discutindo a política com Breme von Bremenfeld, em vez de cuidar de seu pupilo, o jovem conde Carl. Consequentemente, Carl se acidenta e machuca o rosto. A ferida não lhe põe em qualquer tipo de perigo, mas lhe dará uma cicatriz por toda a vida. “Pessoas de berço nobre precisam saber que são, assim como seus filhos, humanos também”, comenta Breme (I-4, p. 173).²⁵¹ A abertura é emblemática quando levamos em conta a insistência de Goethe na ideia de que desordem social necessariamente se inicia quando algum estamento deixa de cumprir seu dever (cf. BOYLE, 2000, p. 180). O Graduado perderá sua posição de preceptor no momento em que tentar justificar seu desleixo em frente à Condessa —dizendo na cena III-1 que os ferimentos do jovem conde foram, no fundo, insignificantes—, ignorando que o grande problema do ocorrido reside em seu comportamento, e não no acaso de a criança não ter se ferido gravemente. Não ter

²⁵¹ “Standespersonen müssen auch wissen, daß sie und ihre Kinder Menschen sind.”

reconhecido o fato naquele momento de fragilidade, momento em que a Condessa planeja reformar a administração do condado, custa-lhe o emprego.

O Graduado logo se torna um alvo fácil para a espécie de mesmerizador que Breme von Bremenfeld representa a partir do ato IV. A retórica do revolucionário se adequa tanto às ideias dos intelectuais quanto a dos homens simples que compõem seu grupo. Em um discurso presente em I-7 (p. 168), por exemplo, ele vocifera um emaranhado de princípios histórico-filosóficos aceitos na época —a ideia de progresso linear, de luta entre estamentos, etc.—, mas que, da forma como são expostos em sua argumentação, não fazem qualquer sentido. Breme clama perante os insurrectos: “você, pessoas de bem, não sabem que tudo no mundo segue adiante, que o que hoje é possível, não era há uma década” e conclui: “aquilo que não se pode ter por bem, deve ser tomado por violência”.²⁵² O desfecho absurdo de seu raciocínio deixa claro que a ideia de progresso social não lhe preocupa de fato. O que é importante é aproveitar aquele momento de fragilidade da aristocracia para fazer uma rebelião — uma rebelião que o colocará no poder.

A parcela cômica da peça reside nas cenas que exploram o oportunismo de Breme, em partes na ignorância de seus revoltados: nenhum deles parece ter a mínima noção do que uma revolução republicana significa. Na cena I-7, Breme expõe os problemas com o antigo conde, e casualmente menciona o nome de seu filho pequeno, “—que Deus o tenha! —que fez um galo terrível hoje à noite” (I-7, p. 179). Dito isso, todos comovem-se de uma forma que dificilmente se comoveriam caso se tratasse de seus próprios filhos.

MARTIN. Um galo?

PETER. Justo nesta noite!

ALBERT. Como isso foi acontecer?

MARTIN. A pobre e querida criança! (idem)²⁵³

Esses homens compartilham um sentimento de devoção medieval pela família de nobres; o pequeno Carl praticamente goza do status de celebridade local. Parte da piada é o fato de a manifestação de ternura coletiva advir de um grupo reunido para sabotar e, se possível, matar os mesmos nobres.

²⁵² „Ihr guten Leute wißt nicht, daß alles in der Welt vorwärts geht, daß heute möglich ist, was vor zehn Jahren nicht möglich war“. „Was man in Güte nicht haben kann, soll man mit Gewalt nehmen.“

²⁵³ “—Gott erhalt' ihn!—, der sich diese Nacht eine erschreckliche Brausche gefallen hat/ MARTIN. Eine Brausche?/PETER. Gerade diese Nacht!/ALBERT. Wie ist das zugegangen?/MARTIN. Das arme liebe Kind!”

O plano de sabotagem desenvolve-se sem maiores problemas. Breme consegue reunir cerca de seiscentos homens armados, um número alto para um vilarejo, mas pequeno se levarmos em conta que insurreições na época mobilizavam não apenas as guardas locais, como também as tropas dos príncipes e do imperador. Tratava-se quase do mesmo Sacro Império Romano-Germânico que deu conta de capturar Götz von Berlichingen — e Breme está longe de se igualar aos guerreiros que Götz e Weislingen foram no século XVI. Por isso, pouco antes da noite da insurreição, o recém-convertido Graduado questiona como Breme pretende enfrentar as tropas imperiais. Breme mostra-se iludido de que

BREME. Até onde eu posso dizer, e o povo sabe disso, o próprio príncipe deseja uma revolução.

GRADUADO. O príncipe?

BREME. Ele tem a disposição de Frederico [o Grande] e Joseph [II, imperador do Sacro Império até 1790], os dois monarcas que todos os verdadeiros democratas deveriam idolatrar como santos. Ele está furioso de ver como burgueses e camponeses gemem sob a pressão da nobreza, e infelizmente não pode agir sozinho estando cercado por aristocratas barulhentos (IV-2, p. 202).²⁵⁴

As conclusões absurdas de Breme perfazem a caricatura do otimismo dos iluministas acerca dos avanços históricos. Dieter Borchmeyer e Peter Huber mostram como a mitificação da figura de Frederico II foi bastante comum na época, sobretudo entre os revolucionários alemães mais radicais, dentre os quais se destacaram o jacobino Eulogius Schneider e Georg Friedrich Rebmann. O último, em sua *Kosmopolitischen Wanderungen* (1793), chegou a afirmar que “nas presentes circunstâncias, o rei esclarecido da Prússia teria feito o papel de um Rei burguês voluntariamente e com prazer” (REBMANN apud BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 1021).²⁵⁵ Exatamente como Breme esperava. Sua mistura confusa de despotismo esclarecido e ideais republicanos sustenta-se às custas de uma crença no aperfeiçoamento linear da espécie. Isso torna o déspota prussiano elegível à posição de representante do passo anterior na escala de evolução humana, precedente àquele que os jacobinos passaram a ocupar na década de 1790. Algo semelhante é dito sobre o príncipe local: ele sabe bem demais sobre a vagareza do aparato jurídico local, sobre a opressão do povo, sobre os abusos dos aristocratas e, certamente,

²⁵⁴ “BREME. [...] so viel kann ich euch nur sagen, und es wissen's diese Leute, daß der Fürst selbst eine Revolution wünscht./MAGISTER. Der Fürst?/BREME. Er hat die Gesinnungen Friedrichs und Josephs, der beiden Monarchen, welche alle wahren Demokraten als ihre Heiligen anbeten sollten. Er ist erzürnt, zu sehen, wie der Bürger- und Bauernstand unterm Druck des Adels seufzt, und leider kann er selbst nicht wirken, da er von lauter Aristokraten umgeben ist.”

²⁵⁵ “[...] der aufgeklärte preußische König würde unter den jetzt eingetreten Umständen »mit Vergnügen freiwillig die Rolle eines Bürgerkönig« gespielt haben.”

tratando-se de um homem esclarecido, aceitará a revolução sem problemas (ver I-7, p. 184).

Resta responder: por quais motivos Breme acredita ser o líder adequado para os futuros alemães? Porque ele supostamente herdou o espírito de liderança de seu avô (cf. I-4, p. 175). Aqui reside sua maior contradição. Os argumentos que justificarão sua posição na futura Alemanha revolucionária são, em essência, argumentos monarquistas. Seu conhecimento político, ele afirma, veio das crônicas antigas que lhe foram passadas pelo avô, “e eu conheço o *Theatrum Europæum* de cor e salteado. Aqueles que entendem bem o que já aconteceu, sabem o que acontece e acontecerá. É sempre a mesma coisa; nada novo se passa no mundo” (IV-1, p. 198-9).²⁵⁶ Breme pensa com uma mente do Antigo Regime. Nem ao menos sua noção de revolução é moderna.

Há uma piada implícita ao sobrenome von Bremenfeld, mais evidente para um espectador da época, e acima de tudo para o público de Weimar. O avô de quem o barbeiro tanto fala, Herman von Bremenfeld, foi na verdade um funileiro insano da peça de Ludvig Holberg *Den politiske kandestøber* (1722), que Goethe estreou no teatro de Weimar pouco antes de escrever seu drama político.²⁵⁷ O funileiro é descrito por Holberg como um diletante político, meio-entendedor dos livros de história e gazetas políticas com que se ocupa para fugir do próprio trabalho. Dois magistrados locais decidem pregar uma peça em Herman: eles forjam documentos para dizer que o funileiro, já famoso por vociferar suas opiniões políticas nas tavernas, foi eleito prefeito da cidade de Hamburgo. Imediatamente Herman chama a esposa Geske para juntos festejarem a chance de elevarem-se socialmente. Geske arruma um cachorrinho de colo, dá-lhe um nome francês e passa a tarde bebendo café e desprezando as amigas pobres que lhe vêm ao encontro. O funileiro exige que todos o chamem pelo novo título, “senhor prefeito”, e aguarda as instruções daquilo que deve fazer. Os magistrados então mobilizam uma porção de pessoas para baterem em sua porta exigindo-lhe serviços, apresentando casos jurídicos complicados, repletos de latinismos e formalidades que sobrecarregam a mente do homem. No final da mesma tarde, Breme implora para que alguém aceite ser prefeito em

²⁵⁶ “[...] und das Theatrum Europæum kenn' ich in- und auswendig. Wer recht versteht, was geschehen ist, der weiß auch, was geschieht und geschehen wird. Es ist immer einerlei; es passiert in der Welt nichts Neues”. O *Theatrum Europæum* foi um volume de crônicas históricas lançado em vinte e um volumes, entre 1633 e 1718 (cf. BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 1028). Ao elencar justamente esse livro, Breme mostra crer em uma noção de *historia magistra vitae* que contradiz diretamente suas inclinações progressistas.

²⁵⁷ Consultei a tradução americana da obra (cf. HOLBERG, 1914, p. 51-118).

seu lugar, não sem antes achar um motivo para se vangloriar de sua breve atuação política: “Será particularmente notável o que dirão depois de minha morte: “Que prefeito em Hamburgo foi mais diligente que Herman von Bremenfeld, que durante todo seu mandato nunca tirou um cochilo?” (V-9, p. 115).²⁵⁸ Breme von Bremenfeld é herdeiro, sobretudo, da infâmia do avô.

Imagem 7. A musa da comédia *Thalia*, por Jean-Marc Nattier (1739) (Fine Arts Museum, São Francisco)

Com a referência ao diletante político de Holberg, completa-se o quadro cômico de *Die Aufgeregten*. A obra complementa um uso da tradição satírica iniciado em *Der*

²⁵⁸ “It will be especially noteworthy to have it said after my death: “What burgomaster in Hamburg was ever more vigilant than Herman von Bremenfeld, who in his whole term of office never slept a wink?”

Bürgergeneral em mais de um sentido. A primeira grande diferença entre o que aconteceu em Paris e o que, nas duas obras mencionadas, porventura aconteceria em território alemão, diz respeito à natureza dos cenários. Consideremos o terreno em que as ideias revolucionárias se desenvolveram e se consolidaram na França: Paris era a capital cultural do mundo, o centro da educação iluminista, povoada por indivíduos ativos na política e na imprensa. O feudalismo francês havia se reduzido a uma forma econômica menos significativa que aquela coordenada pela burguesia enriquecida dos centros urbanos, ao passo que na atual Alemanha, que não tinha nenhum centro urbano comparável a Paris, a nobreza feudal retinha muitos de seus privilégios antigos. Essa nobreza feudal, detentora da riqueza e autoridade do território, era de fato a primeira ordem do império. Dela saíam os altos oficiais do governo, assim como as altas patentes do exército (cf. MARX, 1907 [1852], p. 3-5).

Em contraste, Goethe viu a perspectiva de uma revolução burguesa no Sacro Império como uma ideia inviável, ao menos na altura de 1793. Daí o fato duas peças escritas naquele ano se passarem no campo; isso se deu não porque havia um interesse de retratar a revolta do campesinato contra a instituição do feudalismo, mas o de recorrer à tradição do burlesco para tratar da possível revolução alemã (cf. FINK, 1999, p. 54; WILSON, 2004, p. 270-1). Em partes por isso, no final da peça a Condessa e Friedrike conseguem reaver o contrato desaparecido que em primeiro lugar ocasionou a revolta dos camponeses, e estes desistem da insurreição.

A revolução em territórios alemães resulta uma ideia sem futuro. Em partes porque para os intelectuais locais, ela é um evento abstrato de ascensão humana que não encontra correspondência nem ao menos em Paris, cidade que vivia uma das épocas mais conturbadas de sua história. Os líderes demagogos, por sua vez, são caipiras semiletrados, interessados em política unicamente como um meio de depor as autoridades estabelecidas, e assim garantir a própria ascensão social. Ambas as peças estão repletas de caricaturas e referências a tipos tradicionais da literatura satírica — os dois líderes revolucionários são barbeiros, por exemplo, profissional que no século XVIII não apenas afeitava, como também administrava ataduras e medicamentos usuais a seus clientes. Culturalmente, barbeiros eram por excelência os veiculadores de fofocas da região. Daí saiu uma grandiosa figura da cultura teatral do final do século, Fígaro —o barbeiro algo sedutor, algo canalha, que protagoniza *Le Barbier de Séville* (1773) e *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro* (1778) de Beaumarchais—, posteriormente assimilada pela cultura da

ópera. Goethe, que já havia dedicado uma peça do *Sturm und Drang* à figura de Beaumarchais (*Clavigo*, de 1774), criou tanto seu Schnaps quanto seu Breme von Bremenfeld como um correlato da maior criação do dramaturgo francês.

E, do ponto de vista menos pessoal e mais geral, fica o dado importante: a revolução não era uma possibilidade real para estes alemães, já que incorresponde a uma crise efetiva de sua história nacional (cf. SEIBT, 2014, p. 113-4). Para Goethe, como para Burke, a Revolução Francesa era indissociável do processo histórico vivido exclusivamente pelos franceses, ainda que sua filosofia, modas e ideias fossem consumidas e apreciadas no resto do mundo.²⁵⁹ Não fazia sentido algum assumir que ela pudesse migrar para outros contextos; tal ideia derivava da vulgarização do conceito de história universal já assimilado pelo senso comum.

Em resumo, *Der Bürgergeneral* oferece uma só face da recepção alemã das ideias fora do lugar francesas. Como segundo momento do projeto de representação da experiência revolucionária, seu enfoque exclusivo no campesinato e na burguesia incipiente alemães complementa o retrato da nobreza decadente de *Der Groß-Cophta*. *Die Aufgeregten*, por sua vez, é o produto final de ambos os lados da moeda, e contrasta as reações divergentes da nobreza e do campesinato perante a grande crise da época. Nas palavras de Fink (1999, p. 55) “ao contrário do retrato em preto e branco da comédia

²⁵⁹ A motivação expressa de Burke ao escrever seu *Reflections on the Revolution in France* (1790) era atacar a *Revolution Society* londrina, inicialmente criada para desempenhar a tarefa bastante conservadora de louvar a Revolução Gloriosa de 1688. Assim como ocorria na Alemanha, a ocasião da queda da Bastilha levou-a a se entreter com o possível alastramento da Revolução Francesa em território britânico, inicialmente no mesmo tom dos iluministas alemães: supôs-se que o republicanismo era um processo inevitável na história mundial. Tratava-se de um mero exercício especulativo dos intelectuais, não de um plano concreto de tomada do governo. Contra tal postura Burke dirigiu seu ataque, que era algo surpreendente, visto que todos o tinham como o grande representante da ala progressista inglesa; era ele o homem que deu suporte tanto à Revolução Americana quanto à abolição da escravidão anos antes. Ainda assim, Burke sempre defendeu a ideia de que processos históricos se desenvolvem naturalmente a partir de seus contextos, obedecendo as exigências e temperamento do povo; qualquer interrupção abrupta e recorrência indevida à violência para alcançar fins políticos seria uma perversão do credo revolucionário ‘honesto’, cujo representante máximo —assim ele entendia— era Oliver Cromwell (cf. BURKE, 2010 [1790], p. 24 et seq, sobretudo 33. Comentários diretos sobre a *Revolution Society* se encontram nas p. 26 e 51). A França de 1789 era, assim, um Estado em sérios problemas, não um modelo para a política do futuro. A partir de *Reflections on the Revolution in France* construiu-se uma imagem unilateralmente negativa da Revolução Francesa que vigora entre conservadores britânicos até hoje; de Charles Dickens a Margaret Thatcher, as figuras públicas que veicularam opiniões sobre o processo revolucionário francês basicamente ecoaram os argumentos presentes nesse tratado. Ver comentários em Bluche, 2009, p. 85-6.

satírica, luz e sombras se encontram melhor divididas no drama político.”²⁶⁰ A experiência adquirida pela Condessa com a Revolução Francesa a tornou consciente de que respeitar os direitos dos camponeses é equivalente a agir no sentido de seus melhores interesses. Assim, da peça deriva não apenas uma lição para o terceiro estado, como também para a nobreza rural.

É conhecido como a experiência de Goethe como oficial do ducado de Weimar resultou em uma profunda desilusão a respeito do potencial de melhoria do sistema político disponível (cf. WILSON, 2004, p. 281). Embora suas três primeiras *Revolutionsdichtungen* transmitam uma mensagem essencialmente conservadora —já que aposta na possibilidade de restauração do mundo feudal por meio da modernização de seus aparatos de governo—, nada nelas implica que os alemães da época sabiam como fazer tal reforma. Fica aí uma lacuna a ser concluída pelas gerações futuras, às quais cabe responder: quem são, nas épocas seguintes, os falsários como Schnaps, ou enganadores como o Conde de Rostro ou Breme von Bremenfeld? Os problemas em aberto que avultam de cada uma dessas sátiras consistem no elemento mais interessante da produção de Goethe do início da década de 1790. A própria opção pelo formato da sátira nos leva a ressaltar a importância que as lacunas possuem nesse método criativo de compor ficção. A “tarefa da sátira” —escreverá Lukács (2009, p. 174) mais tarde— “consiste em figurar como necessário, sob a forma de uma evidência imediata, o que surgiu apenas ‘por acaso’ na realidade”. Este é um por acaso entre aspas já que não só é verossímil como, no caso de Goethe, foi retirado direta ou indiretamente de eventos históricos. O grande Cophta é absurdo para mostrar quão absurdo foi Cagliostro, a figura histórica, e atentar para o quão representativas da mentalidade da época as duas figuras, por fim, são.²⁶¹ O mesmo vale para Breme von Bremenfeld em analogia à deturpação das ideias iluministas pelos líderes *sans-culottes*. Satirizar tais figuras, portanto, significa elevá-las a ícones da época em crise. “Se aceitarmos a ideia da forma literária como os fósseis remanescentes daquilo

²⁶⁰ “[...] im Gegensatz zur Schwarzweißmalerei des satirischen Lustspiels Licht und Schatten in dem politischen Drama etwas besser verteilt sind.”

²⁶¹ No espólio do autor, encontra-se a seguinte nota escrita no verso de uma carta de 1791: “Mal vemos um Grande Cophta ser desmarcado e encarcerado, e mais um surge em seu lugar” (GOETHE-DKV, Bd. 18, p. 285; comentários nas p. 1174-5). O nome do Grande Cophta é elevado a um título representativo do oportunista no mundo ultracivilizado; ele se torna uma categoria no vocabulário da época.

que certa vez foi um presente vivo e problemático” —complementa Moretti (2014, p. 43)—

e se recuarmos no tempo [...] para compreender o problema que lhe coube resolver, então a análise formal pode descerrar [...] uma dimensão do passado que de outro modo permaneceria oculta. Por esse motivo, a inconsistência, os problemas não resolvidos em uma sátira avultam da dialética irresoluta dos próprios tipos representados.

Daí a importância da lacuna, dos problemas que os alemães ainda não sabiam resolver para evitar as piores consequências da Revolução Francesa.

Contudo, cabe a um dramaturgo propor o remédio para os problemas políticos da época? Evidentemente que não; pode-se esperar encontrar propostas do tipo nos escritos oficiais do *Geheimrat* von Goethe, jamais em suas obras de ficção. Representar a história nesta primeira fase das *Revolutionsdichtungen* significou, antes, **(1)** lidar com a dinâmica das revoltas, **(2)** com a influência dos eventos históricos sobre o comportamento de diferentes setores da sociedade, **(3)** e analisar friamente o que originou o caos social, de forma a entender as saídas possíveis para além dele. Isso torna os dramas em prosa escritos em 1791 e 1793 mais dignos de atenção do que a história literária os considerou até então. Por meio deles, sobretudo em *Der Groß-Cophta*, Goethe se inseriu em uma longa tradição literária sobre o poder de convencimento de charlatões e usurpadores misteriosos, cujas influências passarão por E. T. A. Hoffmann em *Der Magnetiseur* (1813), pelo cinema expressionista com *Das Cabinet des Dr. Caligari* de Robert Wiene (1920), e chegarão até *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald e *Mario und der Zauberer* (1930) de Thomas Mann. Ao entrar na década de 1790 com um novo formato de ficção histórica, o autor superou uma crise de improdutividade que vivia desde sua chegada a Weimar. Em vistas disso, e contra a corrente de sua fortuna crítica, Nicholas Boyle elevou *Der Groß-Cophta* e as sátiras subsequentes à posição de divisoras de águas dentro da obra de Goethe (BOYLE, 2000, p. 170 et seq).

Capítulo 4

TERROR E CRISE. FRAGMENTOS ATÉ 1795

Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

[...]

Escuta o horrível emprego do dia
em todos os países de fala humana,
a falsificação das palavras pingando nos jornais,
o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores,
os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,
a constelação das formigas e usurários,
a má poesia, o mau romance,
os frágeis que se entregam à proteção do basilisco,
o homem feio, de mortal feiúra,
passeando de bote
num sinistro crepúsculo de sábado.

—Carlos Drummond de Andrade, “Nosso tempo” (1944)

4.1. O teatro de Weimar e o Terror

O capítulo anterior ficou sem dizer algo importante: *Die Aufgeregten* não foi finalizada. Do conjunto de sátiras em que trabalhou no início da década de 1790, Goethe teve chance de ver o sucesso da segunda delas — que foi bem acolhida como uma comédia moralizante na tradição de Molière e Holberg, mas não muito mais do que isso. Lembrando-se mais tarde de sua montagem, o autor falará da *Der Bürgergeneral* como um marco histórico de Weimar por ter sido a mera ocasião em que “um ator mais habilidoso para o papel de Schnaps, Beck, havia acabado de entrar para nosso teatro”.²⁶² Pouco se fala, entretanto, do conteúdo da peça e seu impacto sobre o público. Mais adiante conclui: se podemos falar de sucesso nessa ocasião de sua carreira, ele se devia ao modelo literário de Heyne e seu gênio cômico, ou ainda à boa atuação dos atores. A contribuição visada por Goethe, de reinterpretar a história recente a partir da crítica de determinadas mentalidades, passou despercebida.

Aquela era uma época de mudanças radicais de paradigmas criativos, o que significa dizer: havia um descontentamento geral com os formatos artísticos disponíveis, com o pouco impacto que a literatura exercia em tempos de crise. O fato de grande parte da produção literária de Goethe ter sido deixada incompleta nessa década sugere que esse descontentamento também era seu. Os irmãos Schlegel já teriam esboços do programa do romantismo alguns anos mais tarde, que defendia uma revisão radical de como a literatura poderia ser consumida e criada; houve também uma breve proliferação de literatura social jacobina que a historiografia literária redescobriu somente nos últimos anos (ver trabalho de REINALTER, 1988). Goethe, como sátiro do teatro de Weimar que vimos no capítulo anterior, —por que não?— também pode ser visto como alguém em busca de um formato artístico renovado, um que simultaneamente superasse as insuficiências de sua poética de juventude. Optar pelo formato de sucesso semigarantido e essencialmente popular foi a porta de entrada das *Revolutionsdichtungen* no meio artístico da virada do século.

Mas o resultado dessas sátiras foi insatisfatório. Houve por parte do autor a impressão correta de que a arte para aqueles tempos de crise e grandes ideais deveria ser algo mais incidente. Pode-se especular que Goethe entendia a inadequação de sua nova

²⁶² “[...] ein im Fach der *Schnäpse* höchst gewandter Schauspieler, Beck, war erst zu unserm Theater getreten [...]” (GOETHE-BA, Bd. 16, p. 21-2).

fórmula de ficção histórica para tratar seu assunto seriamente —e não apenas relativizar, por meio do riso, o entusiasmo geral por ideias revolucionárias— na altura de *Die Aufgeregten*, peça deixada de lado com seus atos III e V esboçados (cf. HIMMELSEHER, 2010, p. 38, 42). Sobretudo porque também a Revolução Francesa havia mudado, se tornado significativamente mais problemática e incompreensível. 1793 é já o ano do Terror, o momento paradoxal em que a causa da liberdade justifica o surgimento de uma ditadura de partido único. Os *enragés*, que no final de *Die Aufgeregten* foram apaziguados pela Condessa benevolente, haviam conseguido expulsar os girondinos do governo nas jornadas de maio e junho de 1793. Daí em diante, os membros da Gironda, um por um, foram julgados como traidores da república e guilhotinados. O partido jacobino governaria então sozinho por um ano, até a prisão e morte de Maximilien de Robespierre no dia 27 de julho de 1794.

Esses são dados esparsos acerca de um processo vertiginoso de intrigas pessoais e pequenas traições na primeira república francesa sobre o qual pilhas de livros foram escritas. No que toca o nosso assunto, é importante ressaltar que a partir daqui muitos dos simpatizantes alemães abandonaram sua afiliação à suposta causa da virtude democrática que, até então, criam estar nas mãos do governo revolucionário (vide **capítulo 2**). As três sátiras de Goethe, igualmente, se tornavam redundantes; era evidente que algo de interesse pessoal e espírito de intriga movia a Assembleia Nacional parisiense, e a levaria eventualmente ao colapso. A crise no processo revolucionário francês implicava também uma crise nas *Revolutionsdichtungen* — isso explica porque as tentativas do autor de encontrar um formato artístico capaz de expressar algo relevante para aquele momento da história, ao menos até 1795, nunca passaram de esboços. A condição de esboço das obras tratadas neste capítulo, por sua vez, diz menos respeito a uma falha de composição ou uma carência de ideias por parte de Goethe, que a uma carência de soluções na realidade sócio-histórica da época do Terror (cf. BECKER, 2012, p. 14 e 260). Este, por si só, é um dado relevante: ele indica como o desenvolvimento do Classicismo de Weimar foi no fundo gradual e dificultoso, tendo que passar por uma fase experimental e chegar na época dos Diretórios até que obras do calibre de *Herrmann und Dorothea* ou *Die natürliche Tochter* ganhassem corpo.

Seguem-se análises de um fragmento de narrativa romanesca iniciado em 1792, *Reise der Söhne Megaprazons*, e de uma tragédia, *Das Mädchen von Oberkirch*, de

1794/5. São fragmentos relevantes, acima de tudo, por iniciarem dois temas que guiaram o pensamento ético e político do autor em sua fase de maturidade: os temas do partidarismo e da renúncia.

4.2. O tema do partidarismo em *Reise der Söhne Megaprazons* (1792)

Em *Reise der Söhne Megaprazons*,²⁶³ seis irmãos protagonizam uma viagem de exploração remetente, em mais de um aspecto, à tradição épica da Antiguidade. O nome de cada irmão carrega um significado que reflete tanto sua personalidade quanto sua atuação durante o romance. O irmão mais velho se chama Epistemon (de ἐπιστήμων: o perspicaz, sábio), e assim sendo, veleja o barco e repassa as tarefas de que o pai Megaprazon lhe encarregou. O segundo, Panurg (de πανούργος, o esperto, ardiloso), prepara redes para encurralar peixes e alimentar a tripulação. Ambos os nomes foram retirados do romance *Gargantua et Pantagruel* (1532-1564), do escritor renascentista François Rabelais. Os demais recebem igualmente nomes que funcionam como epítetos: temos Euphemon (o eloquente), Alkides (o forte), Alciphron (o corajoso) e Eutyches (o afortunado). Como Breme von Bremenfeld é neto da personagem de Holberg em *Die Aufgeregten*, os seis irmãos aqui são antepassados do gigante Pantagruel e têm em mãos a missão de redescobrir ilhas que, embora desbravadas pelo trisavô, foram renomeadas ou relegadas ao esquecimento. Dentro do universo épico ao qual se liga a narrativa, isso significava a perda de glória advinda das grandes ações, o maior bem aspirado pelos heróis de procedência da tradição homérica. Redescobrir os territórios, refazendo a trilha percorrida por Pantagruel, seria a forma de os seis restaurarem a reputação da família.

Mais uma vez como uma epopeia, a narrativa começa *in media res*:

A viagem procedia bem. Há muitos dias um vento favorável inflava as velas do pequeno e bem provido barco, e na esperança de logo verem terra, os esplêndidos irmãos se ocupavam cada um de sua maneira (p. 578).²⁶⁴

²⁶³ Citado doravante a partir da edição Goethe-DKV, Bd. 8, p. 578-93.

²⁶⁴ „Die Reise ging glücklich vonstatten, schon mehrere Tage schwellte ein günstiger Wind die Segel des kleinen wohl ausgerüsteten Schiffes, und in der Hoffnung, bald Land zu sehen, beschäftigten sich die trefflichen Brüder ein jeder nach seiner Art“.

Epistemon interrompe os irmãos para dar um aviso importante: o pai havia deixado um pacote, e pedido que ele, sendo o primogênito, abrisse-o assim que a viagem chegasse a determinado ponto. Chegado o momento, ele retira o embrulho e constata a presença de seis nós firmes impedindo sua abertura. O irmão mais novo reconhece o primeiro nó, ensinado pelo pai, e consegue desatá-lo; a partir disso, cada irmão entende o porquê de ter sido treinado de antemão a desfazer um tipo específico de nó; aquele era um pacote que só podia ser aberto pelo resultado do esforço conjunto da família.²⁶⁵ O evento em si significava a culminação de algo importante preparado pelo pai para os filhos. Uma vez que o mais velho desfaz o último nó, o embrulho revela uma carta.

O conteúdo da carta se resume ao que adiantei nos parágrafos acima: Megaprazon esclarece aos filhos o motivo da viagem, define a missão de restaurar a reputação da família e a importância de os seis irmãos, como representantes de seis virtudes, agirem em harmonia para que o objetivo da jornada se cumpra. Aqui Megaprazon menciona algumas ilhas descobertas por Pantagruel — a ilha dos Papimanos, dos Papafigos, a Ilha da Lanterna e o Oráculo da Garrafa Divina. Essas são referências ao livro quatro de *Gargantua et Pantagruel*. Nas poucas tentativas da fortuna crítica de Goethe lidar com *Reise der Söhne...*, o denso intertexto entre esta obra e a de Rabelais foi algo negligenciado.²⁶⁶ Começemos pela carta do velho Megaprazon para seus filhos.

Sorte e prosperidade, boa coragem e uso alegre de suas forças! Os maiores bens com que os céus me abençoaram teriam sido para mim um fardo sem meus filhos, que antes de tudo fazem de mim um homem feliz. Cada um de vocês recebeu da natureza, por influência de um cérebro avantajado, um talento próprio. Desde a infância eu criei cada um à sua maneira, eu não deixei faltá-lhes nada. Agora provi-lhes para sua peregrinação, que deverá trazer honra ao nosso lar (p.579).²⁶⁷

²⁶⁵ Compare *Odisseia*, canto VIII, v. 477 et seq.

²⁶⁶ Düntzer (1873), o primeiro estudioso a atentar para o texto, trata somente dos paralelos entre as personagens de Rabelais e de Goethe (a um nível de detalhes que no fundo não ajuda tanto na interpretação do texto; ver p. 8-12), mas nada se fala dos paralelos entre a jornada dos filhos de Megaprazon e de Pantagruel. A carta de Megaprazon ele chama “uma bela invenção de Goethe” (ibidem, p. 18), mas não é. Gundolf (1916, p. 460) sugere que o livro “possivelmente faça referência ao monastério de Thelema” de Rabelais, o que também não é o caso. Mommsen (1962, p. 188), Wiethölter (1994, p. 1104) e Becker (2012, p. 246-60) acentuam a referência ao livro IV de Rabelais, mas deixam passar a referência central ao livro II.

²⁶⁷ „Glück und Wohlfahrt, guten Mut und frohen Gebrauch eurer Kräfte! Die großen Güter, mit denen mich der Himmel gesegnet hat, würden mir nur eine Last sein ohne die Kinder, die mich erst zum glücklichen Manne machen. Jeder von euch hat, durch den Einfluss eines eignen günstigen Gestirns, eigne Gaben von der Natur erhalten. Ich habe jeden nach seiner Art von Jugend auf gepflegt, ich habe es auch an nichts fehlen lassen [...] Nun habe ich euch zu einer Wanderschaft ausgerüstet, die euch und eurem Hause Ehre bringen muss.“

Comparemos com a carta do gigante Gargântua a seu filho Pantagruel (livro II, capítulo 8).²⁶⁸

Amado filho!

De todos os talentos, todos os presentes e todos os privilégios com os quais o sublime Criador, Deus onnipotente, abençoou e adornou a natureza humana desde a concepção, nenhum me parece mais maravilhoso e admirável que este: que ela, sendo mortal, possa contudo adquirir a imortalidade (II-8, p. 216).²⁶⁹

Não citarei extensivamente a carta em questão, mas uma rápida leitura de seu conteúdo inicial dá conta de marcar as enormes diferenças entre a jornada de Pantagruel e a das personagens de Goethe. A carta de Gargântua a seu filho é um dos eventos mais importantes da obra de Rabelais; Pantagruel já se encontra no meio de sua viagem para Thelema, um reino utópico cujo mote é ‘Faz o que tu queres’. Na narrativa Thelema funciona como “o ideal em que o destino e a livre individualidade se ligam” (HEINTZE, 1994, p. 24).²⁷⁰ A busca de um herói medieval por esse tipo de liberdade desvinculada dos rígidos preceitos da religião foi, naquele contexto, extremamente provocativa. Pantagruel, que também tinha um Panurg ao lado, em grande medida atinge a vivência de seu Eu por meio de abuso do álcool, da irreverência perante os valores da igreja, além da exploração da sexualidade. Aqui reside sua dimensão gigantesca, com a qual Rabelais joga a todo momento: os gigantes Pantagruel e Gargântua são, como os gigantes do Gênesis bíblico, homens cuja carnalidade é extrapolada. Eles precisam de mais álcool, mais sexo e mais deboche que seres humanos regulares. Ao contrário dos heróis galantes das narrativas medievais, são seus traços grotescos que os elevam à condição de heróis, que os tornam interessantes na ficção.

Quando Bakhtin (2010) referiu-se ao aspecto carnavalesco dessas narrativas, focava-se nessa dimensão inicial da jornada de Pantagruel — nela nos deparamos com Rabelais como um gênio da Renascença que já entendia a artificialidade da hierarquia da sociedade feudal, assim como a imposição do terror da ira divina como uma forma de controle social. Sendo assim, esse autor foi capaz, antes de tudo, de operar a subversão desta ordem através de seus anti-heróis. Mas não ignoraremos o que vem em seguida no

²⁶⁸ Ver Rabelais, 1994, p. 216. Daqui em diante, todas as referências ao *Gargantua et Pantagruel* serão feitas a partir desse volume.

²⁶⁹ “Vielgeliebter Sohn! / Von all den Gaben, all den Gnadengeschenken und all den Vorrechten, mit welchen der erhabene Schöpfer, Gott der Allmächtige, die menschliche Natur von Anbeginn gesegnet und geschmückt hat, erscheint mir keins so wunderbar und vortrefflich wie dieses: daß sie, die sterbliche, dennoch eine gewisse Unsterblichkeit erlangen [...] kann.”

²⁷⁰ “[...] das Wunschbild, in dem sich das Schicksal und die freie Individualität zu einer Harmonie verbinden.”

romance. No fundo todo imperativo cristão reaparece na jornada de Pantagruel uma vez que ele recebe a carta do pai citada acima (cf. HEINTZE, 1994, p. 26). Nesse contexto, Pantagruel se encontra em Paris, preparando-se para uma viagem futura. A jornada será aquela delineada nos livros IV e V, uma jornada alegórico-exemplar de Pantagruel e Panurg por ilhas de nomes sugestivos como reino dos Papimanos (‘adoradores do papa’), reino dos Papafigos (‘detratores do papa’; os dois voltam a aparecer em Goethe). Em Rabelais, por fim,

cada episódio simboliza um impedimento contra a realização dos desejos do evangelista, embora também o mar com tempestades e perigos ponham em questão o ideal evangélico. Rabelais não representa nem a causa dos católicos ortodoxos, nem a da nova igreja protestante, mas permanece fiel a si próprio e aos ideais evangélicos-erasminianos (HAUSMANN, 1979, p. 39-40)²⁷¹

Somente a partir dessa experiência com as possibilidades do cristianismo que Pantagruel ganha traços mais humanos — sua dimensão gigantesca, com grandes apetites e acessos de loucura instintiva, aos poucos desaparece. Por ser levado a se confrontar com várias formas de vivência dos ensinamentos cristãos, ele aprende a ser um homem religioso sem ter que assumir uma ou outra denominação, isto é, sem depender do papa ou dos líderes reformistas como Calvino (contemporâneo e desafeto de Rabelais); torna-se, ao modelo de Erasmo de Rotterdam, um verdadeiro evangelista, um cristão independente das instituições terrenas (cf. HAUSMANN, 1979, p. 76 e 79).

Horst Heintze (1994) faz um interessante paralelo entre a jornada de Pantagruel e a de Dante. Ao contrário do caminho ascendente deste, que tem que passar pelo inferno, purgatório para então atingir as regiões celestes, os heróis de Rabelais velejam por um cenário puramente secular — e devem retirar todos seus ensinamentos daí. Para Dante, o universo ainda era dependente de uma razão supraterrana e absoluta, que movia tudo. Rabelais, por outro lado, o humanista por excelência, “entendia o mundo como um mar de experiências, sobre o qual ele se movia com o prazer do conhecimento concreto e tornava sua travessia a necessidade natural de sua grandeza” (op. cit., p. 26).²⁷² O resultado de tal leitura da busca pela verdade religiosa resumidamente diz: era preciso uma reforma, mas ela não deveria ser nem católica, nem protestante. A religião deveria

²⁷¹ „Jede Episode symbolisiert ein Hindernis gegen die Realisation der Wünsche der Evangelischen, aber auch das Meer mit Stürmen und Gefahren stellt die evangelischen Ideale in Frage. [...] Rabelais [vertritt] weder die Sache der orthodoxen Katholiken noch der neuen protestantischen Kirche [...], sondern [bleibt] sich selber und seinen evangelisch-erasmianischen Idealen treu.“

²⁷² “[...] verstand die Welt als ein Meer von Erfahrungen, auf dem er sich mit der Lust konkreter Erkenntnis bewegte und das zu durchfahren das natürliche Bedürfnis seiner Riesen wurde.”

partir da experiência do indivíduo com o mundo, não da ortodoxia. Este ponto nos ligará a Goethe posteriormente.

Imagem 8. *A educação de Gargântua*. Ilustração para o livro I, capítulo 21 de *Gargantua et Pantagruel*, por Gustave Doré (1854).

Consideremos agora o primeiro episódio de *Reise der Söhne*... Embora Megaprazon fale dos bens com que os céus abençoaram os filhos, não há nenhum princípio propriamente religioso em seus ensinamentos. O ancião criou os filhos para usarem seus cérebros e talentos, como lemos no texto, e trazerem honra a si e à família. Antes de atracarem em

uma ou outra ilha, eles constantemente discutem o tipo de bem estar que encontrarão em seu destino. Como lemos nos episódios seguintes, a jornada terá como alvo uma configuração sociopolítica mais adequada, e não práticas mais corretas do cristianismo. O mar, que em Rabelais representa o terreno de pura transitoriedade em que os homens vivem sob a inspeção divina, em Goethe é a própria história. Por ele, “todos os povos da Europa lançam-se a viagens de descobrimento”,²⁷³ diz a carta de Megaprazon (p. 579).

Em Rabelais, no final de II-8, Pantagruel termina a leitura da carta paterna profundamente comovido. O narrador conta como os ensinamentos do velho gigante alteram as prioridades do viajante e lhe encham o espírito “como o fogo de um feixe de gravetos secos” (p. 221).²⁷⁴ Na economia do texto, este seria o instante de contato do herói com a verdade religiosa mais profunda que o guiará pelo restante da narrativa. Tal tipo de verdade e possibilidade de certeza, na concepção de Goethe, é simplesmente inexistente para quem navega pela história. Notemos como os filhos de Megaprazon reagem aos ensinamentos do pai:

a carta era longa; ela continha os pensamentos mais esplêndidos, os comentários mais corretos, as exortações mais salutares, os prospectos mais belos; mas nada foi capaz de enlaçar a atenção dos irmãos às palavras do pai. A bela eloquência perdeu-se, cada um voltou-se a si próprio, cada um pensava no que tinha a esperar [pela frente] (p. 581).²⁷⁵

O que encherá as suas almas de ‘fogo’ será algo diferente, que eles encontrarão no caminho mais para frente: a perspectiva da revolução social.

4.2.1. *A fraternité dos filhos de Megaprazon. Fragmento 1*

Megaprazon, tendo criado os filhos em obediência a seus talentos e disposições individuais, tornou possível que eles fizessem uma jornada distinta das jornadas do eu-lírico de Dante ou de Pantagruel. Em suas prescrições, há uma exortação de que a harmonia da nau que veleja pelos pontos escuros da história depende da divisão igual de

²⁷³ „[...] alle Völker Europas schiffen aus, Entdeckungsreisen zu machen.“

²⁷⁴ „[...] wie das Feuer von trocknen Riesigbündeln.“

²⁷⁵ „[...] der Brief war lang; er enthielt die trefflichsten Gedanken, die richtigsten Bemerkungen, die heilsamsten Ermahnungen, die schönsten Aussichten; aber nichts war imstande, die Aufmerksamkeit der Geschwister an die Worte des Vaters zu fesseln; die schöne Beredsamkeit ging verloren, jeder kehrte in sich selbst zurück, jeder überlegte, was er zu tun, was er zu erwarten habe.“

tarefas, com base naquilo que cada tripulante sabe fazer bem. Não se trata de uma ordem patriarcal, portanto, mas de uma fraternidade (cf. BECKER, 2012, p. 247). Os grandes conflitos do texto giram em torno da tentativa de manter essa harmonia.

O primeiro desafio à tripulação surge quando avistam, ao mesmo tempo, duas ilhas. A primeira é ampla, aparentemente fértil, com uma grande montanha ao centro; a segunda é estreita, escarpada e árida. Conforme a nau chega mais perto, inicia-se a confusão geral. A primeira ilha começa a parecer menos fértil e despovoada; a segunda, por sua vez, começa a revelar-se como um paraíso na terra. Os irmãos consultam as crônicas de Pantagruel em busca de referências mais exatas, e, para aumentar sua perplexidade, encontram descrições conflitantes com aquilo que captam de longe (cf. p. 582-3). Panurg, retratado como esperto e mais impulsivo que os outros, assume que o copista se enganou quanto aos nomes das ilhas e que o ideal seria que eles seguissem a que promettesse mais “abundância e fecundidade” (p. 584). E aí começa a primeira grande discussão dos irmãos sobre qual destino tomar.

Infelizmente, nos manuscritos que chegaram até nós, fica em aberto se de fato a ilha ampla —a ‘ilha dos papimanos’, segundo os diários de Pantagruel— era despovoada e decadente como aparentava. No texto de Rabelais, o contrário acontecia; os papafigos, habitantes da ilha estreita e montanhosa, eram um povo amaldiçoado por demônios e catástrofes naturais por terem abandonado a reverência ao papa, ao passo que os papimanos eram os verdadeiros abençoados pela natureza (ver IV-45, p. 627). O que encontramos no fragmento é um quadro que, embora incompleto, oferece maior dificuldade para os viajantes. Quando os filhos de Megaprazon visitam cada uma das ilhas, seus habitantes se julgam mais abençoados que os vizinhos. Os papimanos falam de seu próprio sistema político de uma perspectiva enviesada, que já no século XVIII soava absurda, como o trecho seguinte mostra:

Havia uma antiga lei imperial segundo a qual o camponês deveria gozar de parte dos frutos de seu esforço, por menores que fossem. Era-lhe contudo proibido, sob pena de pesado castigo, comer até a saciedade, e assim essa era a ilha mais feliz do mundo. O camponês tinha sempre apetite e vontade de trabalhar. Os nobres, cujos estômagos se encontravam em geral em más condições, tinham meios suficientes para saciar seu palato, e o rei fazia, ou ao menos cria sempre fazer, aquilo que ele quisesse. (p. 586-7)²⁷⁶

²⁷⁶ “Es war ein altes Reichsgesetz, dass der Landmann für seine Mühe einen Teil der erzeugten Früchte, wie billig, genießen sollte; es war ihm aber bei schwerer Strafe untersagt, sich satt zu essen, und so war diese Insel die glücklichste von der Welt. Der Landmann hatte immer Appetit und Lust zur Arbeit. Die Vornehmen, deren Magen sich meist in schlechten Umständen befanden, hatten Mittel genug, ihren Gaumen zu reizen, und der König tat oder glaubte wenigstens immer zu tun, was er wollte.”

A presença de uma declaração como essa, que atua de modo claramente irônico no texto, dá mostras de como a experiência dos filhos de Megaprazon se faz em suas diversas etapas. Karina Becker (2012) alia cada uma das ilhas a uma constituição de governo da história francesa. A proposta interpretativa da autora é convincente, sobretudo, por obedecer a divisão de manuscritos deixados por Goethe. De *Reise der Söhne...* sobraram quatro manuscritos escritos em volumes separados.²⁷⁷ O **fragmento 1**, o mais longo, foi aquele relatado até então, e trata da introdução à jornada até o momento em que os filhos de Megaprazon têm de escolher em qual ilha devem atracar. O **fragmento 2** é uma descrição da ilha dos papimanos, em que se acredita que um lugar cujos trabalhadores não podem comer até se saciarem é “a mais feliz do mundo”. Aqui há traços de uma monarquia absoluta em sua fase de decadência. Daí para o **fragmento 3** há um salto — não temos chance de ler sobre a viagem à ilha dos papafigos, por exemplo—, para a ilha dos monarcomanos. Este é momento mais interessante da narrativa, em que podemos ver como Goethe atualizou Rabelais, e fez questão de marcar seu desvio. Pantagruel, assim como Rabelais, não viveu para ver a dissolução do Antigo Regime francês. Por isso, ao ouvirem dessa nova ilha, seus parentes afirmam: “Nunca ouvimos nada dela“, disse Epistemon, “e isso me espanta deveras, já que um de nossos antepassados saiu por estes mares para fazer descobertas” (p. 587).²⁷⁸ Ao acabarem de ouvir a história de como essa antiga ilha absolutista fora abalada por uma erupção vulcânica e dividira-se em três, o narrador complementa:

É de se imaginar como nossos viajantes foram incendiados por esta narrativa. Uma terra importante, que seu antecedente deixou passar, era alvo de um empreendimento importante, e que lhes dava, de diversas formas, promessas de utilidade e honra (idem).²⁷⁹

²⁷⁷ Há 34 folhas de manuscritos de *Reise der Söhne...*, que são organizadas de forma distinta em certas edições das obras completas de Goethe. Becker (2012, p. 246, nota 253) segue o trabalho filológico de Helmut Praschek, que organiza a obra da seguinte forma: fragmento I (folhas 1-12); fragmento II (folhas 17-26); fragmento III (folhas 27-34), fragmento IV (folhas 13-16). Esta ordem me parece também mais correta e será aquela com que trabalharei neste capítulo. A edição de Weimar, por exemplo, organizou a obra em fragmentos I, II, IV, III; outras edições pressupuseram que Goethe escreveu os fragmentos de modo contínuo e publicaram os fragmentos na ordem de escrita: I, IV, II, III. Os dois últimos casos impossibilitam uma interpretação coerente da obra.

²⁷⁸ “Wir haben nichts davon gehört“, sagte Epistemon, „und es wundert mich umso mehr, als einer unserer Ahnherrn in diesem Meer auf Entdeckungen ausging.“

²⁷⁹ “Es lässt sich denken, dass unsere Reisenden durch diese Erzählung sehr ins Feuer gesetzt wurden. Ein wichtiges Land, das ihr Ahnherr unentdeckt gelassen, [...] war ein wichtiges Unternehmen, das ihnen von mehr als einer Seite Nutzen und Ehre versprach.“

Aqui volta a imagem do fogo que atçou Pantagruel e determinou sua vida futura. Embora os filhos de Megaprazon não sejam atçados pelos antigos princípios do pai, eles o são pela possibilidade de superação de seus antepassados e do mundo político que conhecem. Ao fazê-lo, eles mantêm-se fiéis à missão inicial do texto de irem além das descobertas de Pantagruel e trazerem ainda mais honra épica para casa. Saber qual ilha —i.e. qual configuração política— é correta, porém, não é uma tarefa simples. Como espectadores estrangeiros, os viajantes são a todo momento confrontados pela incerteza. Parte da jornada consiste na busca por convicções políticas com base na experiência adquirida, já que no início as personagens só possuem pontos de vista a respeito do que lhes vem de encontro.

O conceito de ponto de vista (*Sehepunkt*) foi central na epistemologia da história daquele século, sobretudo no trabalho de Chladenius, que em seu *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* (1742),²⁸⁰ foi o primeiro a problematizar o fato singelo de formarmos pontos de vista antes de sermos capazes de ter certeza sobre algo — ou seja, há uma possibilidade de todas as nossas interpretações serem condicionadas pelo momento histórico ou preconceitos culturais. Muitas de nossas interpretações acerca dos objetos do mundo (sobretudo da religião e da história) não oferecem nada de propriamente novo; elas reforçam concepções antigas. Há um paradoxo inerente ao ato de conhecer algo, que pressupõe a abertura de nossas mentes para alguma coisa nova, e assim um acréscimo a nossa experiência, tornando-nos mais aptos como pensadores. Este não é necessariamente o caso (cf. CHLADENIUS, 1752, p. 237).

A fim de entender tal ponto de partida paradoxal da cognição humana, Chladenius prescreveu um longo catálogo de diferentes erros interpretativos comuns à cognição humana. Não cabe a nós aqui listá-los, mas apenas reforçar seu objetivo de esboçar uma metodologia de formas de julgar que fizessem jus ao objeto de conhecimento, algo que Kant e Goethe buscaram décadas mais tarde. Como iluminista, o objetivo de Chladenius era privilegiar aquilo que se conhece (a história, no caso), e eliminar o máximo de interferências dos preconceitos pessoais dos interpretantes do processo cognitivo. Foi assim, já em plena década de 1740, que ele antecipou a hermenêutica do século XX.

²⁸⁰ “Introdução à interpretação correta de discursos e escritos judiciosos [racionais]”.

"Duvide de todas as coisas ao menos uma vez" — dizia uma de suas máximas, e ela explica muito da jornada cognitiva das personagens de Goethe. No caso delas, formula Becker (2012, p. 249), a escolha pela melhor ilha "pode ser feita apenas por meio de uma comparação, da multiplicação de posturas [Standpunkte] que se expressa no interior do romance através dos diferentes pontos de vista [Sehepunkte] dos irmãos".²⁸¹ É difícil dizermos qual perspectiva cada irmão representa, uma vez que do texto restaram breves fragmentos, e somente Panurg, Eutyches e Epistemon sejam figuras com traços bem desenvolvidos. Eutyches é aquele que melhor enxerga, que avista as ilhas dos papafigos e papimanos, podendo exclamar: "ambas as extensões de terra que vejo não concordam em qualquer aspecto com a descrição que o irmão Epistemon fez delas; ao contrário, eu encontro o exato oposto, e *ao que me parece, estou vendo corretamente*" (p. 583, meu grifo).²⁸² Eutyches é o que melhor representa o paradoxo de ter uma visão avantajada e, simultaneamente, pouco conhecimento das limitações dos sentidos, uma vez que confia exclusivamente em seu ponto de vista. Será o mesmo Eutyches que se afiliará à causa jacobina mais adiante no romance.

Se seguirmos a sugestão de Goethe de que a jornada em questão descreve a experiência da fraternidade de seis membros, fica implícito que o romance de viagem não atingirá seu alvo sem que um acordo tácito entre os irmãos se firme. Isto é dizer: sem que cada um deles abra mão de suas inclinações pessoais e busque se entender como parte de uma coletividade que rumo a um alvo comum. Para tal, eles precisam adquirir experiência histórica.

4.2.2. Os espectadores distantes de uma revolução. Fragmento 2

O **fragmento 2** traz talvez o que seja o juízo mais conciso de Goethe sobre a estrutura do Antigo Regime. Um papimano relata aos filhos de Megaprazon os eventos terríveis que acometeram uma ilha localizada a norte, a mencionada ilha dos monarcomanos. A ilha era topograficamente dividida em três; havia uma residência real (*die Residenz*), a costa íngreme (*die steile Küste*) e o campo (*das Land*). A residência é descrita como "uma

²⁸¹ "[...] kann nur durch einen Vergleich, durch die Multiplikation der Standpunkte erreicht werden, die im Roman textintern durch die verschiedene »Sehe-punkte« der Brüder [...] zum Ausdruck kommt."

²⁸² "Die beiden Landstrecken, die ich vor mir sehe, kommen keineswegs mit der Beschreibung überein, die Bruder Epistemon davon gemacht hat; vielmehr finde ich gerade das umgekehrte, und *mich dünkt, ich sehe gut.*"

maravilha na terra”, onde “todas as artes se uniram para exaltar essa construção”. Ali residia o rei —e aqui fica claro que quando Goethe fala de ‘residência’, trata-se de uma alegoria da monarquia— e “ninguém, em toda a terra, parecia equiparar-se a ele” (p. 586).²⁸³

A outra parte da ilha, a chamada ‘costa íngreme’, representa a aristocracia, e o ‘campo’, o terceiro estado.

No regime monarcomano havia uma lei que impedia que os camponeses se alimentassem até estarem satisfeitos, para que não se tornassem exigentes e sempre estivessem ligados ao vínculo de trabalho. A própria natureza do fenômeno fisiológico permitia que a Residência e a Costa Íngreme controlassem os camponeses — a fome é um impulso que pode ser satisfeito parcialmente, de forma que nunca saciá-la garantia a fidelidade contínua dos trabalhadores. Mas eis que em determinado momento uma erupção vulcânica abalou a ilha, e fez com que cada uma das três partes se dividissem e vagassem pelos mares à deriva (ver p. 586).

O papimano responsável pelo relato, sendo um monarquista ele próprio, não consegue entender o que causou tal erupção; falta-lhe tato para entender o mecanismo da fome como um problema, não uma solução para aquela configuração social. Sua anedota contudo, sendo um relato evidente da Revolução Francesa travestido de relato de um fenômeno natural, deixa alguns dados importantes. Ninguém, até aquele momento, sabia aonde cada uma das ilhas havia parado. A Costa Íngreme vagou pelos mares e chegou perto da ilha dos papimanos, mas “felizmente uma ventania surgiu e a empurrou mais para norte” (p. 587).²⁸⁴ Mais de um crítico interpretou essa frase como uma referência ao movimento migratório dos nobres franceses para o norte do Sacro Império, tema que ocupará Goethe em suas próximas três *Revolutionsdichtungen*. O mais importante para entendermos a representação de Goethe da Revolução Francesa nesse momento crítico, porém, reside na frase seguinte: do outro terço da ilha, o Campo, nada mais se ouviu. Ele continua flutuando no mar. A erupção não reverteu a ordem monárquica e deu poder ao povo, mas unicamente desertou os demais territórios, permitindo que o poder do rei fosse

²⁸³ O trecho completo diz: “Die Residenz, ein Wunder der Welt, war auf dem Vorgebirge angelegt, und alle Künste hatten sich vereinigt, dieses Gebäude zu verherrlichen. Sahst ihr seine Gebäude, so glaubtet ihr, alle Tempel der Götter wären hier symmetrisch zusammengestellt, um alle Völker zu einer Wallfahrt hierher einzuladen. Betrachtet ihr seine Gipfel und Zinnen, so musstet ihr denken, die Riesen hätten hier zum zweiten Mal Anstalt gemacht, den Himmel zu ersteigen [...] Hier thronte der König in seiner Herrlichkeit, und niemand schien ihm auf der ganzen Erde gleich zu sein.”

²⁸⁴ “Glücklicherweise erhub sich ein Wind und trieb sie etwas mehr nordwärts”.

substituído por outra forma de poder absoluto; agora o castelo real se encontrava desolado, dominado por grous e animais selvagens (**fragmento 3**). Ou seja, mesmo com os tempos de monarquia passados, nem por isso o tempo de democracia chegou (cf. BECKER, 2012, p. 254). Ao contrário, a grande ilha dos monarcomanos continuou à deriva, sob regime da selvageria.

4.2.3. O fim da fraternidade. Fragmentos 3 e 4

Do fragmento 2 ao 3 há, mais uma vez, um enorme salto. Como espectadores dos eventos políticos da ilha dos monarcomanos, os seis irmãos se inteiraram da situação atual da Residência. Inicialmente os pigmeus aproveitaram a ocasião da erupção para estabelecerem-se no topo da montanha e subjugar, a partir dali, os animais da ilha. O rei havia fugido com sua amante, sua esposa e sequazes foram ou perseguidos ou assassinados. Há ainda uma descrição de cadáveres espalhados pelos corredores do castelo, referências que, segundo Becker (2012, p. 258), aludem aos episódios da Jornada de 10 de agosto no Palácio das Tuileries, à prisão da família real e aos Massacres de Setembro de 1792.²⁸⁵ Posteriormente chegaram os grous para disputar o poder. "É a guerra dos pequenos contra os pequenos" (ibidem, p. 255).²⁸⁶ A maior parte da fortuna crítica interpretou a guerra como um embate entre aristocratas (grous) e democratas (pigmeus), o que me parece fora de contexto, já que aqui a jornada já avançou para além dos tempos de monarquia constitucional e uma topografia do Antigo Regime deixa de existir uma vez que a ilha se encontra dividida (ver BUSCH, 1999, p. 28; DÜNTZER, 1873, p. 31). Becker (2012, p. 255), por sua vez, interpretará os dois grupos como a própria Gironda (pigmeus) e os jacobinos (grous) — tal interpretação faz mais justiça ao trabalho do autor com a alegoria. Os jacobinos, já liderados por Maximilien Robespierre, foram chamados montanhese (*montagnards*) a partir de 1793 por se sentarem nos bancos mais altos da Assembleia Nacional. No momento em que Goethe escreve a obra (1792), não houvera resolução para tal embate; o advento do Terror, em que os pigmeus foram todos liquidados, e os grous puderam governar sozinhos, ocorreu somente um ano depois.

²⁸⁵ O palácio das Tuileries foi também a sede da Assembleia Nacional após a abolição da monarquia.

²⁸⁶ "Es ist der Krieg der Kleinen gegen die Kleinen". A ideia de uma guerra entre aves e pigmeus remete à *Ilíada* (terceiro canto, v. 3-6), *Gargantua et Pantagruel* (II, 27) e voltará na *Klassische Walpurgisnacht* do segundo Fausto (v. 7605-75, v. 7873-950). As referências são de Wiethölter, 1994, p. 1110.

Pouco mais pode ser dito a respeito do que Goethe queria ou não fazer dessa cena tão fragmentária. O grande tema do romance vem logo em seguida —em uma cena que parece mais completa e coerente que as demais—, no momento em que os irmãos voltam à sua nau e, eles próprios, se dividem em dois partidos. De um lado, Eutyches (o que confia em seus sentidos e primeiras impressões), Alciphron e Alkides defendem a democracia radical dos grous, vociferando o princípio de que o indivíduo foi criado para a coletividade (p. 589). Do outro lado, Epistemon, Panurg e Euphemon, mais velhos e mais moderados, defendem o outro lado. Uma discussão violenta começa, dando indício de que o debate político dos irmãos não pode mais ser sustentado da forma democrática ensinada por Megaprazon. Aqui se encontra a raiz da concepção de partidarismo do velho Goethe — ser partidário a uma ou outra causa, para o autor, não resulta da mera diversidade de opiniões, mas da impossibilidade de se discutir problemas uma vez que um ponto de vista já foi adotado (cf. SEIBT, 2014, p. 114 e 150). É o antigo dogmatismo que gerou as guerras religiosas da época de Pantagruel, agora aplicado no campo da política. É sugestivo que a ilha em que isso acontece seja vizinha (histórica) das ilhas rabelaisianas dos papafigos e papimanos, em que a Reforma religiosa do século XVI ocorreu. A história como processo de perdas humanas desnecessárias repetia-se, contra todas as expectativas iluministas.

O partidarismo como uma ‘tendência do tempo’, tal qual formulado no romance mais pra frente, é responsável pela suspensão da fraternidade originária que rege a nau, e torna a viagem possível antes de tudo. Um marinheiro desconhecido se aproxima do barco, ouve a disputa, e logo se coloca na posição de juiz dos irmãos em conflito. Ele propõe que todos façam uma pausa, e se revigorem com uma garrafa de vinho madeira.²⁸⁷ Nem o vinho, nem o estrangeiro, resolvem a contenda de fato — na própria lógica da jornada, só há resolução se houver um diálogo efetivo entre todos os tripulantes. Contudo, esse marinheiro faz com que os irmãos se esqueçam de suas brigas antigas e até se riam da postura dogmática que outrora tomaram: “Mal eles levaram as últimas taças aos lábios, um esquecimento sereno de si lhes acometeu” (p. 590).²⁸⁸ Por fim, o estranho diagnostica

²⁸⁷ Mais uma vez em referência a *Gargantua et Pantagruel*; lá Pantagruel busca também o chamado ‘vinho da garrafa divinal’, uma bebida que serve como um elixir que lhe revelaria a verdade sobre o casamento. Tudo indica que Goethe recupera o tópos do vinho como agente da verdade sobre os indivíduos —*in vino veritas*—, transformando-o em algo menos mágico que o elixir milagroso de Pantagruel; para os irmãos se entenderem, bastava que relaxassem e aproveitassem um bom vinho juntos.

²⁸⁸ “Kaum hatten sie die letzten Gläser von den Lippen gesetzt, als sie schon alle ein stilles Vergessen ihrer selbst ergriff [...]”

o mal que acometera os viajantes, em talvez o que seja uma das mais citadas passagens do texto:

“É a febre temporal [*Zeitfieber*]“, disse o estrangeiro, “que alguns também chamam febre dos tempos [*Fieber der Zeit*] e creem se expressar de forma ainda mais exata. Outros, quem eu também não ousa contrariar, a chamam de febre dos jornais [*Zeitungsfeber*]. Trata-se de uma séria doença contagiosa, transmitida até mesmo pelo ar; eu apostaria que ontem à noite vocês foram presas da atmosfera da ilha flutuante.” (p. 591)²⁸⁹

Alciphron questiona os sintomas da tal febre, ao que responde seu interlocutor:

a pessoa se esquece logo de suas circunstâncias mais próximas, ignora suas vantagens mais verdadeiras e evidentes, e sacrifica tudo, mesmo suas inclinações e paixões, por uma opinião, que então se torna sua maior paixão [...] De repente a pessoa se esquece de seus deveres, com os quais usualmente serviria aos seus comparsas e ao Estado; ela não reconhece mais pai e mãe, irmãos e irmãs²⁹⁰ (idem).

Tal formulação não poderia ser mais clara; como vimos no **capítulo 2**, os alemães também eram espectadores inflamados por eventos políticos que não lhes diziam tanto respeito diretamente, e se deixaram dividir em um momento importante para discutir o futuro político do ocidente. É crucial que tenhamos em mente a palavra-chave ‘partidarismo’ para tratarmos de uma das *Revolutionsdichtungen* mais bem sucedidas, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), que em grande medida serviu para o autor como uma retomada do romance em questão.

Agora cabe respondermos: por que Goethe não terminou *Reise der Söhne Megaprazons*? Superar a divisão interna do grupo era algo ainda a ser feito, e a própria história francesa não oferecia, naquele momento de crise, tal possibilidade. *Reise der Söhne...*, como ficção histórica, não podia criar suas próprias resoluções sem o risco de falsificar os fatos. O caráter fragmentário do texto corresponde com o caráter fragmentário da Revolução Francesa até aquele momento. “A ‘viagem’ permanece

²⁸⁹ „Es ist das Zeitfieber“, sagte der Fremde, „das einige auch das Fieber der Zeit nennen und glauben sich noch bestimmter auszudrücken; andere nennen es das Zeitungsfeber, denen ich auch nicht entgegen sein will. Es ist eine böse ansteckende Krankheit, die sich sogar durch die Luft mitteilt; ich wollte wetten, Sie haben sie gestern Abend in der Atmosphäre der schwimmenden Inseln gefangen.“

²⁹⁰ „[...] der Mensch vergisst sogleich seine nächsten Verhältnisse, er misskennt seine wahrsten, seine klarsten Vorteile, er opfert alles, ja seine Neigungen und Leidenschaften einer Meinung auf, die nun zur größten Leidenschaft wird. [...] Nun vergisst der Mensch die Geschäfte, die sonst den Seinigen und dem Staate nutzen, er sieht Vater und Mutter, Brüder und Schwestern nicht mehr.“

inacabada pois a realidade histórica se desenvolve mais rápida e brutalmente do que se pode registrá-la",²⁹¹ conclui Becker (2012, p. 260).

Em *Reise der Söhne...* Goethe deixou no fragmento importantes ideias que havia formulado sobre as contradições de seu tempo — o dogmatismo do ponto de vista, o partidarismo repentino e artificial que de repente cinde pessoas e as impossibilita de pensar racionalmente sobre o futuro. Em sua próxima tentativa de representar a Revolução, dois anos mais tarde, o autor tinha em mãos um evento crucial que parecia confirmar seus prognósticos iniciais: a revolução transformara a França em uma ditadura.

4.3. O tema da renúncia em *Das Mädchen von Oberkirch* (1794/5)

Um segundo fragmento a ser tratado neste capítulo é *Das Mädchen von Oberkirch*,²⁹² cujos manuscritos foram publicados somente em 1895, no volume 18 da edição de Weimar. Seu editor, Gustav Roethe, pôde contar com um esboço do plano geral da peça casualmente encontrado por Erich Schmidt em meio aos papéis da *Farbenlehre* (Doutrina das Cores). É de Roethe, igualmente, a primeira tentativa sistemática de remontar o possível roteiro elaborado por Goethe; uma tarefa desafiadora, considerando-se que apenas um esboço e as duas cenas que abrem o ato um chegaram à posteridade. Os resultados desse exercício dedutivo foram publicados em *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen*, de 1895 (na edição consultada, ver ROETHE, 1932), e permanecem até hoje incontestados pela fortuna crítica do autor (cf. WILSON, 2004, p. 285).

O roteiro proposto por Gustav Roethe é o seguinte: Marie, a criada de Oberkirch, trabalha como camareira para uma família de nobres estrasburguenses. Tendo em vista que o advento da Revolução trouxe consigo uma onda de saques às propriedades da Igreja e da nobreza por todo o território francês; os patrões de Marie não foram poupados do destino relegado a muitos de seu estamento. Além de se verem, de repente, destituídos de

²⁹¹ „Die 'Reise' bleibt unausgeführt, weil sich die historische Wirklichkeit schneller und brutaler entwickelt, als dagegen angeschrieben werden kann.“

²⁹² O texto-base para a peça se encontra em GOETHE-BA, Bd. 6, p. 396-407. Publiquei uma tradução do fragmento no número 11 da revista In-Traduções (ver SILVA, 2015, p. 49-65). O tópico a seguir é uma versão significativamente reformulada e corrigida dos comentários escritos para a revista em questão (ver p. 41-9).

bens, durante a fuga da massa de revoltados apenas a condessa encontrou refúgio dentro da cidade. Todos os seus filhos acabaram cruzando a fronteira do Sacro Império Romano-Germânico. Desde então, a comunicação entre os familiares se tornara escassa. A condessa agora se escondia na casa de um sobrinho —o barão— o qual, por se haver aliado à causa revolucionária em um primeiro momento, podia mover-se livremente pela França republicana. Com a subida dos jacobinos ao poder em 1792, porém, a situação de todos os nobres tornava-se incerta; a ameaça à segurança daquilo que restava da família em Oberkirch antecipa muito da ação dramática.

Na primeira cena, o barão interrompe a tia e declara trazer notícias de seus filhos. Todos passam bem e parecem adaptar-se à nova realidade com diligência e bravura. Há uma segunda notícia que ele, depois de muito circunlóquio, expressa: trata-se da declaração de seu amor por Marie, a camareira da condessa, e da intenção de desposá-la. Após alguma discussão com a tia —visivelmente escandalizada com a perspectiva da *mésalliance*—, os motivos ulteriores ao casamento são expostos. Além de realmente amar Marie, o casamento com uma mulher do terceiro estado poderia garantir a segurança da família na França jacobina. Um burguês e amigo da família, Manner, ao ouvir a confissão, sugere cautela na execução do plano. O barão não pode ignorar que os jacobinos não se deixariam enganar daquela forma, e que estariam a todo momento espreitando resquícios da antiga ordem feudal para destruí-la. O fragmento termina nesse ponto.

Tanto o barão quanto Manner compartilharam, conforme mencionado, o entusiasmo inicial da Revolução. Embora se mostrem ligados contra os abusos do governo jacobino, uma rixa separa os dois homens e competirá para o desfecho trágico previsto para o ato quatro. Como lemos no comentário de Manner dirigido à plateia, ele também ama Marie e tem intenção de desposá-la. O plano esboçado por Goethe sugere que essa disputa clássica pelo coração da heroína fora planejada na ocasião da *Fête de la Raison* — a famosa festa cívica organizada por Jacques Hébert (ver **capítulo 2.1**). Como mencionado anteriormente, a ideia do festival era entrar para a história como o dia em que o culto à Razão substituiria a religião cristã. Houve repetições do festival por, virtualmente, toda grande cidade francesa. Garotas locais eram convocadas para representar a Razão de forma alegórica, trajadas em vestes romanas brancas e cintos com as três cores da bandeira. Hébert justificou o uso de modelos vivos para a nova iconografia religiosa: era preciso evitar idolatria e estatuária, características, enfim, do catolicismo,

que então caía por terra (cf. PALMER, 1969, p. 119; ver também o abrangente estudo de OZOUF, 1988).

O Festival da Razão foi alvo de toda sorte de sátiras por parte do público estrangeiro —a de Thomas Carlyle (1838, p. 375-9) é particularmente engraçada— e carrega certo significado político por indiciar o novo Estado policial criado pelos jacobinos para ‘finalizar’ a revolução. O evento em si parecia haver sido tirado do universo do teatro; na interpretação de Gustav Roethe, tudo indicava que Goethe se aproveitara da versão estrasburguense do festival como cenário para o desfecho de sua tragédia. Em meio a suas pesquisas dos periódicos da época, Roethe deparou-se com uma edição do *Revolutionsalmanach auf das Jahr 1795* em que se relatava um trágico episódio ocorrido em Estrasburgo. Uma camponesa alemã eleita para fazer o papel alegórico da Razão negou-se a participar e —unicamente por isso— foi guilhotinada (cf. WILSON, 2004, p. 283; BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 1032).

O incidente servia perfeitamente àquele momento das *Revolutionsdichtungen*, em que Goethe buscava uma forma adequada de representar as contradições em que a Revolução Francesa recaíra em 1793. Tudo parece se encaixar; há uma menção no plano geral do drama de que uma cena do ato quatro se passaria em Münster — o que Roethe deduziu ser uma referência a *Liebfrauenmünster*, nome oficial da catedral de Estrasburgo, onde, de fato, uma *Fête de la Raison* foi realizada (ver p. 406-7). Ademais, na cena subsequente há menção a uma “Anrede als Vernunft” (titulação como Razão), o que parece sugerir a designação da protagonista Marie como representante alegórica da deusa Razão, exatamente como a camponesa de quem tratou o *Revolutionsalmanach*. Marie, assim, é aquela que supostamente acabaria guilhotinada por questionar a autoridade jacobina, ao passo que Manner e o barão ocupam-se em disputá-la.

Das Mädchen von Oberkirch é particularmente interessante se vista como uma obra de transição. Nessa reformulação radical de sua ficção, referências a figuras históricas começam a abundar; observa-se um trabalho de relatar o processo histórico cronologicamente. A antiga pretensão de explicar as origens imorais da Revolução desaparece, já que não se trata mais de julgar moralmente o que passou, mas de lidar com suas consequências. Essa nova tarefa pode ser extremamente difícil, uma vez que os fatos perdiam seus contornos definidos; aqui, Goethe já trabalha com uma concepção histórico-

filosófica de sua fase madura, segundo a qual o evento histórico é antes uma força incomensurável —tal qual uma força da natureza, como vimos em *Reise der Söhne...*— do que objeto empírico. A queda da Bastilha, vista retrospectivamente, era o momento em que a história fugia ao conhecimento humano para se revelar como uma confusa interposição de continuidades, de causas e de consequências das ações humanas. A Revolução Francesa era tudo menos uma unidade coerente; era mais correto imaginá-la como aquilo que se desencadeou quando a ordem universal entrou em colapso (cf. ROE, 1987, p. 38; BOYLE, 2000, p. 306).

Na tragédia, a condessa, o barão e Manner estão a todo momento reagindo aos fatos. Ainda que direcionem todas as suas forças contra o turbilhão de desastres decorrentes da queda da Bastilha, eles se mostram conscientes das grandes chances que têm de sucumbir. Nesse sentido, a reação imediata da condessa à declaração de amor de seu sobrinho é significativa: “Dentre todas as paixões, a que eu menos esperava ter influência sobre vós na atual conjuntura”, declara em I-1 (p. 399).²⁹³ A importância de reagir à crise histórica sobrepõe-se à dimensão mais elementar da vida humana. A conversa da condessa com o sobrinho só retoma seu tom habitual uma vez que ele esclarece em que medida seu plano de casar-se responde à crise do presente.

Há outros aspectos inovadores na peça dignos de menção. Pela última vez, uma das obras da Revolução passa-se em terreno revolucionário – a cidade de Estrasburgo, sugestivamente situada na zona intersticial entre território francês e alemão (cf. BOYLE, 2000, p. 307; WILSON, 2004, p. 286; BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 1032). Nela, por fim, encontramos referências diretas tanto a partidos atuantes na Revolução quanto a datas importantes dentro do processo. Há menção ao período do Terror e aos jacobinos. Sobretudo, é extremamente significativo que a tragédia seja consumada durante a *Fête de la Raison*; o evento é tomado como ícone da tentativa malograda de romper com o passado cristão/estratificado e de dar início a uma nova época de progresso e liberdade. A exemplo de *Das Mädchen von Oberkirch*, tal tentativa termina com a execução da criada Marie, aquela que faz uso público de sua razão para declarar contrariedade ao governo. A Revolução engole seus filhos.

O pouco que restou da tragédia nos permite enxergar conexões entre as primeiras *Revolutionsdichtungen* e algumas das grandes obras do Classicismo de Weimar. Alguns

²⁹³ "Von dieser Leidenschaft erwartet' ich am wenigsten Einfluss auf Sie in diesen Augenblicken".

temas e motivos presentes nela voltarão a aparecer nos experimentos posteriores a 1795. Conforme mencionado anteriormente, a primeira cena desenvolve-se em torno da migração dos filhos da condessa para o leste. A onda migratória de nobres franceses para o Sacro Império Romano e para a Inglaterra, sobretudo, foi importantíssima; de fato, foi a primeira consequência sociopolítica/demográfica do evento fora da França antes das campanhas expansionistas do exército revolucionário. O tema da migração tornou-se pano de fundo de duas obras posteriores, hoje reconhecidas como centrais do Classicismo de Weimar: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* e *Herrmann und Dorothea*. O formato final das *Revolutionsdichtungen* focou-se na investigação da nova realidade social europeia a partir da convicção de que o evento trazia uma missão a cada indivíduo de repensar seu papel na nova era que então se avizinhava.

Atentemos para o quadro que dá início à peça: a condessa ocupa-se com o tricô (I, 1, p. 396).²⁹⁴ Traduzindo para a visão de mundo estratificada, poder-se-ia dizer: um membro da alta nobreza ocupa-se com uma tarefa manual reservada a criados. O barão adentra o aposento e pergunta como vai a tia. Sua resposta, estranhamente, não fornece quaisquer dados sobre seu estado de espírito, mas os motivos de estar tricotando: ela o faz por ter aceitado que, em breve, deverá trabalhar como uma mulher do Terceiro Estado. O bem-estar de seus filhos, igualmente, decorre do fato de que eles arrumaram uma ocupação capaz de garantir sua subsistência: “Caroline borda”, “Friedrike costura” (I-1, p. 397).²⁹⁵ Não se trata de um simples relato do cotidiano desses indivíduos, mas da confirmação de que eles foram capazes de transformar a si e se adaptar às imposições de uma força —chamemo-la destino, provisoriamente— que foge de seu controle.

Embora a Condessa e seus filhos renunciem, os dois amantes centrais do drama não o fazem. O Barão age a favor de seu interesse pessoal (sua paixão por Marie) e pelos nobres. Mas não pensa no bem-estar da própria amada. Manner perde de vista a segurança da moça em sua disputa com o Barão. Resultado: Marie se torna vítima (simbólica) do egoísmo dos dois, e vítima (concreta) da violência jacobina. Há alguns aspectos intrigantes no quadro proposto pelo autor. Esse quadro, que voltará nas grandes obras do Classicismo de Weimar, sugere como a cultura humanista poderia contribuir para a manutenção da sociedade europeia agora que suas bases desmoronavam. Goethe aposta no ideal de renúncia, que por sua vez implica na reeducação de indivíduos para uma

²⁹⁴ “Die Gräfin [ist] mit Stricken beschäftigt”.

²⁹⁵ “Caroline stickt [...] Friedrike näht”.

concepção coletiva de bem-estar; não basta que os nobres de Oberkirch se reeduem se o intelectual burguês Manner e o jovem barão não contribuírem com sua parcela de renúncia. Juntamente à importante crítica que Goethe deixou ao mito burguês do sujeito soberano, há uma perspectiva da humanidade como um projeto conjunto: um estamento depende de outro no contexto de exílio e luta pela sobrevivência pós-1789. O principal obstáculo para a realização harmônica desse projeto —que agora substitui a ideologia do progresso natural— encontra-se dentro dos próprios indivíduos. Não é coincidência que o Barão e Manner tenham sido dois entusiastas iniciais da Revolução e que, só agora, no momento de crise, reconheçam seu erro. Da mesma forma que eles julgavam a história com suas paixões, agora vivenciavam a crise emotivamente, o que os levou a perderem-se em intrigas pessoais — e aqui fica a provocação de Goethe a seus contemporâneos. Marie é a vítima tanto da negligência dos dois quanto da força incontável que é o Terror: a dinâmica da história aparece aqui como uma conjunção entre **(1)** uma dimensão obscura fora do controle humano e **(2)** outra dimensão controlável e diretamente dependente da postura de cada indivíduo. O Classicismo de Weimar, como projeto de reeducação da cultura humanista na era das revoluções, visou dar conta de direcionar a segunda delas.

Mas como defender tais perspectivas sem recair em pedagogismo iluminista? Goethe e Schiller se debateram com essa questão até o momento de dissolução do Classicismo de Weimar, como veremos no final do trabalho. No momento em que *Das Mädchen von Oberkirch* é formulada, tal questão se deixa responder de forma claramente limitada. A moral da peça é simplista, quase ingênua; Marie é demasiadamente idealizada, e falta uma causa superior pela qual ela deva morrer (cf. BOYLE, 2000, p. 308). As forças atuantes no cenário de crise política são forçosamente binárias —jacobinos são monstruosos, os nobres são pobres vítimas—, e, por fim, a disputa entre Manner e o barão se articula à tragédia da protagonista de forma muito frouxa. Era de se esperar que Goethe abandonasse a tragédia; se não o fizesse, iria repetir o mesmo erro cometido nas comédias de 1791 e 1793.

Igualmente, parte do problema de *Das Mädchen von Oberkirch* reside na abundância de referências diretas aos eventos da Revolução Francesa. O caminho da estética clássica dos anos 1790 se opunha a isso. Goethe buscou alegorizar suas referências históricas em *Reise der Söhne...*, e mais tarde voltará a abstrair dos fatos brutos da história, já que eles, numa obra de ficção, não significam nada por si próprios. Pelo

contrário, a história, naquele momento de crise, mais que nunca devia ser reinterpretada por meios inovadores, que resistissem à insistência iluminista na crença de que a história consistia em um encadeamento racional de fatos. Por isso, a especificidade factual em Goethe deu cada vez mais espaço para a abstração, para a tentativa de apanhar os aspectos gerais daquilo que importava no estudo da história: entender a natureza humana, os padrões de comportamento e explorar a dramaticidade de um dos seus quadros preferidos — o embate do homem com o destino que lhe foge do controle.

4.4. *Por que Das Mädchen von Oberkirch não foi finalizada? Problemas no teatro de Weimar*

Com a experiência no teatro de Weimar, para o qual *Das Mädchen von Oberkirch* foi escrita, Goethe tirou sérias conclusões acerca de sua função em relação à esfera pública. Sua ocupação com o teatro de fato mais lhe desgastou do que rendeu bons resultados. Após se envolver na montagem de um total de 601 peças, tudo o que ele pôde concluir era que não tinha a veia dramatúrgica do amigo Schiller, por exemplo; que suas peças eram mais adequadas para a leitura do que para a encenação; de que após vários anos de envolvimento com a arte teatral, ela se tornara uma perda de tempo.²⁹⁶ Uma afirmação como essa é surpreendente vinda do autor que nos relegou *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, aquele retrato apaixonado de juventude da geração crescida sob os auspícios de Lessing. Meister representa os alemães letrados nascidos em 1750 que cria com fervor no poder de melhoria da sociedade através da educação da mente, dos sentimentos, dos impulsos. Para eles, o teatro era a arte mais pura da catarse aristotélica, a mais social de todas, e o lugar onde os males do mundo podiam ser livremente julgados, sem interferência do poder absolutista.²⁹⁷ Na equação proposta por Meister, a formação de um teatro nacional era uma necessidade para o avanço da nação.

Isso é o que lemos também dos jovens Goethe e Schiller em seus ensaios. Seu descrédito pelo Iluminismo e, assumidamente, naquilo em que ele culminou, a Revolução Francesa, assomou-se com a fase de suas vidas em que eles gozavam de fama suficiente

²⁹⁶ Hinck, 1982, p. 23 et seq; ver conversas com Eckermann de 27/03/1825 e 29/01/1826 (GOETHE-GESPR., Bd. 5, p. 151 et seq e p. 269).

²⁹⁷ Ver livro I, capítulo 15 do romance mencionado.

para ocuparem cargos oficiais —Goethe no ministério em Weimar, Schiller na universidade em Jena—, e assim serem encarregados pelas próprias autoridades a cuidar da vida cultural do ducado. Esse era justamente o sonho que o jovem Wilhelm Meister tivera, nunca conseguindo realizar plenamente. Para Goethe, agora um homem de 40 anos, tratava-se de uma responsabilidade formal.

Goethe assumiu a direção do teatro de Weimar em um contexto complicado. Anteriormente, a instituição havia sido mantida por Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel, cujo mecenato cessou quando seu filho, o duque Carl August, atingiu maioridade e assumiu controle da administração local. Até então, este se tratava de fato de um *Hoftheater*; portanto um teatro organizado de dentro da corte e para usufruto da corte. Esta, por sua vez, era uma corte minúscula se comparada à de Viena ou da Paris do Antigo Regime; o estudo de Birgit Himmelseher (2010, p. 4) mostra que apenas cerca de setenta indivíduos estariam aptos a frequentá-la em Weimar por volta de 1790. Uma vez que Carl August passou a exercer poder no ducado e deixou a direção do teatro nas mãos do conselheiro Goethe, a instituição teve que passar por uma reforma radical. Agora as apresentações estavam abertas a um público pagante, não mais a uns poucos privilegiados. O fato de todas as camadas sociais terem acesso ao local foi a primeira grande inovação desse experimento. Ele ainda seria chamado ‘teatro de corte’ (*Hoftheater*), embora institucionalmente se tratasse de um teatro nacional burguês como o de Hamburgo, mantido por Schröder e Lessing décadas atrás.

Várias implicações importantes derivam desse dado. Um teatro mantido pelo dinheiro dos espectadores não mais se organizaria em torno dos interesses exclusivos dos donos do poder. O novo diretor Goethe sempre se orgulhou de deixar os preços dos tíquetes o mais baixo possível, criar noites com descontos para estudantes e cidadãos menos abastados, mas a necessidade de financiamento da instituição o levou a ter que se mostrar condescendente com o gosto público. Teatro também era diversão, para bem ou para mal, e uma instituição mantida pelo público deveria consequentemente ceder a suas preferências. Daí resulta que 1/5 do total repertório do teatro de Weimar regido por Goethe consistiu em peças populares de Iffland e Kotzebue, muito estimadas então, hoje vista como cultura popular banal, além de experimentos não tão bem sucedidos de uma geração de artistas que buscavam seu espaço e mais tarde se tornariam conhecidos por sua afiliação com a escola romântica (cf. HINCK, 1982, p. 14). A abertura para novas tendências artísticas deu à cena teatral de Weimar a possibilidade de livre

desenvolvimento de um repertório nacional — para uma discussão inédita do que os alemães queriam ver nos palcos, e do que isso dizia a respeito de suas ânsias coletivas e disposição.

Mas não nos enganemos com o que as categorias parecem implicar: um teatro burguês, nacional, não era uma instituição oposta ao teatro de corte. Ela era antes uma instituição integrativa. Os nobres de Weimar continuavam a frequentar a instituição —o próprio Carl August era um espectador assíduo—, mas agora ao lado de seus subordinados. O diferencial do novo teatro de Weimar era justamente apresentar um repertório que não fosse exclusivo para um grupo seletivo de frequentadores de salões, com seus gostos e exigências próprias, mas para a comunidade de Weimar entendida como uma unidade, composta de diversas nuances e interesses conflitantes (cf. HIMMELSEHER, 2010, p. 9, nota 10). Isso dotava a instituição de um poder de influência único sobre a vida cultural; o teatro se revertia em veículo de negociação de valores entre camadas sociais que até então viviam praticamente isoladas. Tratava-se da ideia iluminista do teatro como uma nova “cultura de diálogo entre corte e população” (ibidem, p. 11) a qual o jovem Wilhelm Meister aspirara. Era o passo inicial para a criação de uma esfera pública progressiva que supostamente devolveria aos intelectuais e artistas o poder de influenciar a vida pública. Até aqui, o diretor Goethe reproduz um ideal antigo dos humanistas, e tem chances de testar suas possibilidades pela primeira vez.

Porém, a história do teatro de Weimar é repleta de dificuldades que, em grande medida, resultaram da impossível integração entre gosto refinado e afrancesado dos nobres e o gosto popular. Goethe e Schiller —alguém que de 1794 em diante se dedicará com afincado ao *Hoftheater*— eram constantemente importunados por Carl August no que dizia respeito à escolha do repertório teatral (cf. ibidem, p. 287; BORCHMEYER, 1984, p. 354); o duque queria ver mais peças francesas, mais neoclassicismo do século anterior. Peças foram censuradas, e, naquela época de guerra contra a França republicana, qualquer manifestação favorável ao jacobinismo e populismo dos *sans-culottes* era desencorajada, sob pena de prisão. Tornava-se claro que a ideia de teatro nacional burguês era democrática demais para um território que, afinal de contas, era administrado a partir de princípios absolutistas. Mais uma vez os dois autores constatavam haver um sério descompasso entre ideias progressivas do Iluminismo e realidade alemã. Isso os levou à conclusão de que deviam atuar para além da função pedagógica própria do intelectual benevolente, educador do público, anteriormente exercida por Gottsched e Lessing. Não

bastava familiarizar a sociedade weimariana com as grandes obras de arte do passado, entretê-la com cultura popular, e muito menos proscrever-lhe lições de moral — algo que as *Revolutionsdichtungen* até o momento fizeram em certa medida. Esse era, sem dúvida, um primeiro passo para a difusão da cultura literária. Mas o artista tinha uma tarefa mais séria a cumprir em uma época de instabilidade política e cultural. E para isso ele precisava de uma nova arte.

Capítulo 5

A FICÇÃO HISTÓRICA DO CLASSICISMO DE WEIMAR (1795-1803)

Esta é para mim a grande lição da história — o realmente novo ocorre sempre na forma de um retorno a algo antigo. Pense em Lutero. Ele não queria uma revolução, mas um retorno ao cristianismo autêntico. Para conservar de fato o que em nossa tradição é digno de ser conservado, você precisa ser mais radical, mais revolucionário. Só uma revolução é capaz de resgatar aquilo que é preciso ser resgatado de nosso passado.

— Slavoj Žižek em entrevista com Ruth Renée Reif (trecho ligeiramente alterado, 2015)

Todo momento traz em si uma eternidade a ser penetrada — e ainda assim nos perdemos em visões assimiladas através dos olhos de cadáveres, ou na nostalgia por perfeições não-nascidas.

— Hakim Bey, “Comunicado #7: Paleolitismo Psíquico & Alta Tecnologia” em *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* (1991)

A nova arte anunciada no capítulo anterior foi a do Classicismo de Weimar. Os germanistas parecem ter bem claro para si quando esse movimento único de suas letras começou, quando acabou, onde se desenvolveu, que ideias propagou, quem foram seus protagonistas e antagonistas. Houve um primeiro classicismo alemão com Gottsched, como vimos no **capítulo 1.1**, embora, suponha-se, apenas com o trabalho conjunto entre Goethe e Schiller a literatura alemã tenha conquistado sua relevância internacional. Este segundo classicismo teve como base o ducado de Weimar, cidade interiorana de não muito mais que 8.000 habitantes, e teria sido impensável sem a participação de outras figuras intelectuais da universidade de Jena, há 20 quilômetros dali, e de Berlim. De Jena e Berlim saíram também seus principais antagonistas, que em meados de 1800 já divulgavam a nova estética do romantismo. Do outro lado do cenário se encontrava uma geração mais velha, representada por Wilhelm von Humboldt e Johann Gottlieb Fichte, cuja participação no primeiro jornal dos classicistas, *Die Horen* (1795-1797), não pode ser subestimada. Além disso, outras figuras já falecidas em sua época de lançamento são constantemente lembradas como fontes de inspiração para o movimento: Karl Philipp Moritz e Johann Joachim Winckelmann.

Sobretudo o último serviu aos classicistas como modelo de intelectual cosmopolita. Winckelmann foi o primeiro intelectual alemão a conquistar uma carreira internacional; saído da província, alcançou pelos próprios esforços o cargo célebre de bibliotecário do Vaticano —talvez o posto máximo ao qual um arqueólogo pudesse aspirar— e de lá desenvolveu uma teoria própria e influente sobre a arte da Antiguidade. A ideia de que havia uma diferença radical entre a Alemanha protestante (obscura, religiosa, intelectual) e Itália clássica-pagã (clara, mundana, sensual) serviu também como o ponto de partida para uma reformulação estética de Goethe, quando este teve a chance de fazer sua própria visita à antiga sede do Império Romano em 1786.

Toda essa informação é incontroversa. Apenas um dado antecipado acima é algo enganador: a tendência de isolarmos o que acontecia em Weimar do início do movimento romântico em Jena. Abordagens mais recentes mostram que a velha fórmula dos livros escolares *Romantismo <> Classicismo de Weimar* merece ser repensada. Os próprios irmãos Schlegel recorreram ao teatro de Weimar para apresentar suas peças de inspiração grega *Ion* e *Alarcos*, respectivamente de August Wilhelm e Friedrich, em 1802. Mesmo Novalis, mais tarde um opositor virulento de tudo o que o velho Goethe representava, fora inicialmente aluno e entusiasta de Schiller, e se via bastante próximo

às propostas dos novos classicistas.²⁹⁸ Há um outro ponto de encontro especial entre os primeiros românticos e os clássicos que eu gostaria de enfatizar: tanto um quanto o outro grupo foram vanguardas de sua época. Eles não representavam o *establishment* cultural do Sacro Império, mas a exceção à regra. Albert Meier (2008, p. 11) é certo ao propor romantismo e classicismo como duas propostas diversas para o mesmo problema, o da impregnação do senso comum e da neutralidade ideológica nas artes. É válido compararmos a inquietação que fenômenos literários como Paulo Coelho e Dan Brown despertam nos acadêmicos hoje com o descontentamento dos românticos e classicistas com Kotzebue e Iffland, com a chamada *Trivialliteratur*, com a literatura tardia do Sentimentalismo, com a literatura da interioridade pietista e do otimismo benevolente (mas inofensivo), todos eles produtos da vulgarização de ideias iluministas na esfera pública do final do século (cf. BRANDT, 1984, p. 27; REED, 1984, p. 41 e 46).

Em resumo: o conflito travado em meados de 1800 não foi entre clássicos e românticos, mas pelos dois grupos contra um modelo negligente de literatura, para o qual a grande crise política e ideológica da época passava despercebida. A Revolução Francesa é constantemente mencionada nos textos teóricos de ambos os movimentos, embora não mais como uma possibilidade material, como um processo a ser cirurgicamente implantado no Sacro Império. Ressaltar isso é importante. Consideremos o que Friedrich Schlegel diz sobre a Revolução Francesa no famoso fragmento 216 da revista *Athenäum*:

A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época. Alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da humanidade (tradução por Márcio Suzuki in: SCHLEGEL, 1997, p. 83).²⁹⁹

O fragmento parece contradizer tudo o que foi dito acima. Mas consideremos o comentário do próprio Schlegel em seu texto de 1800, *Über die Unverständlichkeit*:

Escrevi esse fragmento com a mais honesta das intenções e quase sem ironia. O modo como foi mal entendido me surpreendeu de uma maneira indizível [...] Que considere a arte como o cerne da humanidade e a Revolução Francesa como uma notável alegoria do sistema do idealismo transcendental, é de fato

²⁹⁸ Ver Freund, 2001, p. 24, além da carta de Novalis a Friedrich Schiller de 07/10/1791.

²⁹⁹ No original (SCHLEGEL, 1967, p. 197-8): “Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben”.

apenas uma de minhas visões extremamente subjetivas (tradução de Márcio Suzuki in: SCHLEGEL, 1997, p. 191, nota 114).³⁰⁰

“A revolução como alegoria de um sistema filosófico”. De volta aos fragmentos da *Athenäum*, Schlegel resume o significado de formação progressiva que ele, como romântico, e os classicistas de Weimar compartilhavam: “O desejo revolucionário de realizar o reino de Deus é o ponto elástico da formação progressiva e o início da história moderna” (fragmento 222, *ibidem*, p. 85).³⁰¹ Em meados de 1800, havia um consenso de que a tentativa francesa de se acabar com a tirania fracassara. Contudo, ela desencadeou uma crise no pensamento iluminista que inaugurou a história moderna —e um novo sistema filosófico, como lemos em Schlegel—, alterando todo o quadro de prioridades da humanidade.

Em outras palavras, realizar uma revolução ainda era uma tarefa a ser feita; quando Schlegel fala de uma formação progressiva da humanidade, fica implícito um entendimento de que o aperfeiçoamento da espécie se realiza como um encadeamento gradual de etapas de desenvolvimento. Por isso, seria preciso questionar que tipo de revolução era desejável naquele momento: cultural, política, econômica? A pretensão de realizar uma nova revolução política não parece ter sido prioridade de românticos e classicistas; para eles o Terror era uma experiência traumática muito recente. Não cabia a um alemão repetir os erros dos franceses, mas desenvolver novos meios de superação tanto do Antigo Regime, quanto do jacobinismo (cf. BORCHMEYER, 1984, p. 369-70). E tal tarefa começava com a identificação daquilo que deu errado com o que começara como um movimento esperançoso em 1789 e acabara em “o mais temível grotesco da época”, “uma colossal tragicomédia da humanidade”.³⁰² A aspiração pelo golpe de Estado e reformulação radical do aparato político foi retomada apenas algumas décadas mais tarde, por Heine e Büchner, por Engels e Marx. Por volta de 1800, porém, o enfoque das vanguardas artísticas era sobre uma revolução cultural, apta a construir uma nova

³⁰⁰ Original em Schlegel, 1967, p. 365: “Dieses Fragment schrieb ich in der redlichsten Absicht und fast ohne alle Ironie. Die Art, wie es mißverstanden worden, hat mich unaussprechlich überrascht [...] Daß ich die Kunst für den Kern der Menschheit, und die Französische Revolution für eine vortreffliche Allegorie auf das System des transzendentalen Idealismus halte, ist allerdings nur eine von meinen äußerst subjektiven Ansichten”.

³⁰¹ Original em Schlegel, 1967, p. 200: „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte”.

³⁰² Ainda citando Schlegel, 1997, p. 134, fragmento 424. Original em Schlegel, 1967, p. 247: “die furchtbarste Groteske des Zeitalters”, “zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit”.

humanidade, que por sua vez poderia protagonizar a desejada passagem para um sistema sociopolítico mais justo.

Ainda neste quesito românticos e classicistas estavam de acordo. A divisão entre os dois movimentos, que produziu o antagonismo virulento entre Weimar e Jena a partir de 1800, reside nas concepções histórico-filosóficas que cada lado desenvolveu. O Classicismo de Weimar veiculou uma concepção orgânica de história – o romantismo de Jena, uma concepção química.³⁰³ Para Goethe, pensar o desenrolar orgânico da história significava, antes de tudo, contrariar a ideia de desenvolvimento mecânico dos rumos da humanidade em direção à justiça social e perfectibilidade. Falar de um desenrolar mecânico pressupõe que os caminhos da humanidade são sempre evidentes e abarcáveis pela razão (cf. MEINECKE, 1943, p. 21; KOOPMAN, 1977, p. 41). Isto é, se tal concepção fosse correta, bastaria ao filósofo encarar a totalidade da história humana até o presente e deduzir quais são seus próximos passos. Goethe era extremamente cético ao rigor científico da historiografia iluminista justamente por isso: o historiador iluminista era aquele que buscava evadir o fato de que o presente é incontornavelmente paradoxal. Amontoar fatos do estado atual da política jamais nos leva a conclusões autoevidentes, mas somente a uma constatação de que temos em mãos uma porção de problemas irresolvidos. Em outras palavras, o ser humano nunca teve o controle que espera ter sobre a história. O historiador que pretendia obter esse controle não era um cientista, mas um diletante, um aspirante a vidente.

Daqui podemos entender a maior contribuição de Goethe para o historicismo posterior, como Meinecke desenvolve magistralmente em seu *Die Entstehung des Historismus* (A gênese do historicismo, 1943 [1936]): a historiografia só se torna uma disciplina acadêmica séria quando abandona as pretensões de lidar com uma concepção de totalidade. Aspirar à totalidade sempre levará a um erro de cálculo; Goethe mostrou que o fato de a Revolução Francesa ter começado como um movimento de aperfeiçoamento moral e culminar na guilhotina valia como a maior prova disso. Sua contraproposta nos anos do Classicismo de Weimar, porém, soou um pouco confusa para seus contemporâneos.

Pensemos nos termos em que ela foi posta. Em seus escritos científicos, Goethe abusa de metáforas vegetais para falar do desenvolvimento gradual, orgânico, de

³⁰³ Não me focarei na concepção romântica, mas uma boa introdução a ela se encontra no fragmento 426 de Friedrich Schlegel (1967, p. 247) e em Szondi (1992, p. 27-30).

ramificação das potencialidades do ser humano individual e da espécie (cf. SZONDI, 1992, p. 30; WIRSICH-IRWIN, 1998, p. 25-6; KOOPMAN, 1977, p. 37-8). Se seguirmos sua metáfora até o fim, podemos dizer: realizar uma revolução abrupta, e esperar que uma sociedade que ainda se acostumava com a ideia de liberdade individual se transformasse em uma sociedade igualitária por força do golpe de Estado, seria o mesmo que esticar uma planta que acabava de brotar para fora do solo, esperando que disso resultasse uma árvore adulta. O resultado, se a metáfora faz justiça à realidade, é no pior dos casos o desenraizamento e morte da planta. Isto é dizer: não conhecemos todas as particularidades da ramificação de uma forma orgânica vegetal até que ela se realize. O mesmo vale para a história dos indivíduos e suas instituições (cf. MEINECKE, 1943, p. 404, 420 e 428). Como ocorre em todas as ciências biológicas, decifrar a natureza das coisas só é possível mediante a observação fria de sua evolução, e restrita à lógica que o próprio processo evolucionário impõe ao pesquisador. Trata-se sempre, portanto, de um processo postecipado.

Para Meinecke, esse uso metafórico deve ser entendido como uma abordagem estratégica, uma proposta de reformulação da epistemologia da história iluminista que nos convida a respeitar a individualidade de cada momento histórico, de trabalhar pacientemente com os conceitos de época, evitando precipitações e conclusões abruptas. As conclusões mecanicistas dizem mais a respeito às ansiedades do historiador do que ao próprio futuro.

Valer-se da natureza como paradigma para o estudo da história é algo metodologicamente questionável. Esse caminho leva a nos perguntarmos se a racionalidade do homem não o põe acima da natureza, de forma que as questões humanas passam a ter um estatuto diverso do estatuto próprio dos fenômenos naturais (cf. *ibidem*, p. 435 et seq; SEGEBERG, 1977, p. 246). A convicção de Goethe, ao menos, era de que o homem, apesar de sua racionalidade, é um ser natural. A tendência constante do homem civilizado se enxerga como cindido da natureza é indício de sua patologia, não de sua suposta vantagem em relação a outras espécies.

Considerando que o presente trabalho é sobre a ficção histórica, e não sobre a epistemologia da ciência de Goethe, voltemos nosso foco para o início efetivo do Classicismo de Weimar. Sabemos a data exata do início desse movimento: 13 de junho de 1794. Isso devido ao fato que tanto o início do Classicismo de Weimar, quanto o início da amizade entre Goethe e Schiller coincidem. Ambos os eventos foram ocasionados por

uma carta em que Schiller convida o colega para participar em um novo periódico, *Die Horen*.

Sociologicamente, esse foi um fenômeno de maior importância. Digo sociológica, e não biograficamente, tendo em mente a mudança que esse consórcio entre os dois poetas significou para os próximos séculos de história literária alemã. É certo que os escritores iluministas também formavam seus próprios círculos, liam uns as obras dos outros, recitavam seus poetas favoritos a plenos pulmões e, assim, influenciavam-se mutuamente. Essa modalidade de convênio artístico, que a crítica chama de ‘sentimental’, foi aquela que definiu as gerações de Gleim e Uz, de Lessing e Mendelssohn.³⁰⁴ Goethe e Schiller, uma geração mais tarde, começaram seu convênio em uma chave muito menos intimista, quase pragmática. O diferencial de tal convênio advém do fato de que ele começou como uma proposta de trabalho conjunto, cujo alvo era claro: a necessidade de criar uma nova arte literária. O trabalho conjunto não começou a partir da intimidade, dos gostos e valores compartilhados, mas ao contrário. Não por acaso eles se trataram por *Sie* até o final da vida, como colegas de trabalho o fazem. A longo prazo, é claro, essa amizade teve impacto direto na produtividade de ambos os lados: Goethe elegeu Schiller como seu principal assessor no teatro de Weimar, e este o incentivou a terminar dois projetos centrais de sua carreira, *Faust I* e *Wilhelm Meisters Lehrjahre* —que na altura de 1794 estavam praticamente empacados—, acompanhando seu desenvolvimento e tecendo comentários a respeito de cada uma de suas partes. E juntos, eles criaram o mencionado *Die Horen*, periódico em que encontramos tanto o programa inicial do Classicismo de Weimar, quanto um novo formato de ficção histórica de Goethe.

A ideia de trabalho conjunto aí inaugurada foi definitiva para o fenômeno das vanguardas posteriores, por exemplo; o romantismo é impensável sem os dinâmicos círculos de Jena e Berlim; assim como a Junges Deutschland e as vanguardas do século XX emergiram de agrupamentos de indivíduos engajados por uma causa comum. Tal modelo de trabalho traz o diferencial de permitir que cada escritor imprima, em suas produções, a marca individual, ao mesmo tempo que está aberto para a interferência da opinião alheia. E disso produz-se uma obra diversa, que une interesses particulares e coletivos. Goethe e Schiller, que conheciam o mercado editorial da época, utilizaram-se dos primeiros bens produzidos em massa na modernidade, o jornal e o livro, para discutir

³⁰⁴ Para uma categorização sociológica das diferentes manifestações de amizade (e consórcio entre artistas), ver Salomon, 1979, p. 290-303. Stört (2004, p. 30-49) fez um belíssimo estudo de caso sobre a amizade entre Uz e Gleim.

com a esfera pública alemã, propor novos valores ideológicos e assim influenciá-la (cf. ANDERSON, 2006, p. 24 et seq, 45). Algo que até aquele momento de suas carreiras, em que ambos eram artistas trabalhando isoladamente, não fora possível. Daí a posição central dos dois na literatura alemã como um todo, e o fato de que Goethe/Schiller — como uma conjuntura de forças, um coletivo publicístico que se divulgou como tal — interessam também a quem estuda a literatura dos séculos XIX e XX (cf. REED, 1984; BRANDT, 1984; REINHARDT, 2004).

O nível de sucesso desse empreendimento conjunto será medido nos tópicos que se seguem. É válido lembrar também que a entidade Goethe/Schiller, junto com seu programa classicista, passou logo a exercer certa tirania aos olhos das gerações mais novas de artistas. Não demoraria para que muitos românticos se rebelassem contra aquilo que os poetas de Weimar representavam. Antes de entrarmos nessa questão, devemos esclarecer um pequeno paradoxo interno que permeia o início do Classicismo de Weimar. Vimos em *Reise der Söhne Megaprazons* como Goethe criticou veementemente o tipo de manifestação partidária que o jornalismo da época veiculava; jornais representavam o pior do senso comum, um tipo de razão sensacionalista que reduzia o mundo a um quadro de forças opostas e, por fim, fracassava em abordar os problemas do presente de forma adequada. A palavra-chave para essa noção, cunhada em sua obra de 1792 e que mais tarde entraria para o vocabulário alemão, é *Zeitungsfeber*, a febre dos jornais. E eis que dois anos mais tarde Schiller propor-lhe-ia um remédio para tal febre: consistia em, paradoxalmente, lançar mais um periódico, de título *Die Horen*.

5.1. Sobre Die Horen

Schiller se envolveu com o jornalismo na mesma época em que se lançou como poeta; sua primeira atividade na área data a 1782. Doze anos depois, ele firma um contrato com o editor Johann Friedrich Cotta, com quem inicia uma extensa correspondência. Em 04/05/1794, Cotta põe Schiller à parte de um antigo plano de publicar o *Europäische Staaten-Zeitung*, jornal que funcionaria como atlas dos acontecimentos políticos de todo o continente. A publicação seguiria certos princípios a fim de tratar desse assunto tão frágil de modo diferenciado: nela os eventos seriam expostos segundo um critério de objetividade historiográfica, sem que seus autores tomassem partidos; ela deveria traçar panoramas completos dos fatos, apontando para seus precedentes e possíveis

desenvolvimentos. Por fim, deveria expor tudo em uma linguagem clara e compreensível para o público geral. Para realizar tal empreitada, Cotta já contava com a participação de outro gazetista experiente e historiador, Ernst Ludwig Posselt. A obra historiográfica de Posselt já era conhecida na época por apostar numa abordagem antipartidária que supostamente promoveria a desejada regeneração da política europeia; um ano antes da carta de Cotta, em 1793, Posselt lançara um relato de título sugestivo *História não-partidária, completa e documental do meticuloso processo contra Luís XVI, rei da França*.³⁰⁵

Em uma carta de 28 de maio, Schiller deu sua resposta, declinando a participação no projeto. Seus motivos não poderiam ser formulados de forma mais direta: Schiller não acreditava na possibilidade de uma regeneração no mundo político (cf. SCHULZ, 1960, p. 8; CONRADY, 1977, p. 11). A seu ver, a crise política daquela era de jacobinismo e guilhotina não se devia à falta de informação por parte do grande público, como supunha o iluminista Posselt. O problema era muito mais profundo. O momento em que a revolução eclodiu, diz Schiller, “era o mais oportuno, mas encontrou uma geração estragada que não lhe fazia jus, e não soube nem apreciá-lo, nem aproveitá-lo”.³⁰⁶ O problema dessa ‘geração estragada’ era, por fim, educacional. A recusa a participar no projeto de Posselt, contudo, não significou um alheamento total do meio publicístico, mas antes foi seguida de uma contraproposta. Schiller concordava em trabalhar para um periódico de Cotta contanto que pudesse definir suas diretrizes. Além disso, em vez de se chamar *Jornal dos Estados Europeus*, ele sairia como uma revista mensal de título *As Graças (Die Horen)*.³⁰⁷ A mudança de título deixava bem claro que a nova publicação não trataria de política, mas das belas artes.³⁰⁸

As motivações de Schiller foram melhor formuladas mais tarde, em dois documentos que a historiografia literária atual publica sob os títulos *Convite para*

³⁰⁵ “Unparteyische, vollständige und actenmässige Geschichte des peinlichen Prozesses gegen Ludwig XVI König von Frankreich”.

³⁰⁶ “[...] war der günstigste, aber er fand eine verderbte Generation, die ihn nicht werth war und weder zu würdigen noch zu benutzen wußte”. Citado em Schulz, 1960, p. 8.

³⁰⁷ Geralmente o título é vertido para o português como *As Horas*, o que implica uma ambiguidade. Outros tradutores usam a forma latinizada *As Horae* (cf. MARTINSON, 2005, p. 7). A sugestão de *As Graças (The Graces)* é de Kimball, 2001. Há uma versão facsímile dos doze volumes da revista no site da Uni-Bielefeld (<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufklaerung/index.htm>; último acesso em 14/09/2015).

³⁰⁸ Posselt e Cotta não desistiram do plano inicial e lançaram seu jornal político, sob o nome ligeiramente alterado *Europäische Annalen* (1795 a 1820), e mais tarde o *Allgemeine Zeitung*, que se tornou o primeiro e mais famoso diário político alemão do século XIX (1798-1925).

trabalho conjunto e Anúncio.³⁰⁹ Tal convite, como adiantei, foi em anexo com a carta inaugural da correspondência entre Schiller e Goethe, e hoje conta como o primeiro documento do Classicismo de Weimar. Logo em seu início lemos:

Uma publicação mensal aparecerá sob esse título [*Die Horen*] no início do ano de 1795. Uma sociedade de letrados conhecidos se unirá para sua produção, e disseminará tudo aquilo que puder ser tratado com bom gosto e espírito de investigação filosófica, que por sua vez, servirá como porta de entrada para exposições históricas e poéticas. Tudo aquilo que for de interesse exclusivo de leitores especializados, ou ainda que puder agradar somente os não-especializados, será excluído [da publicação]; está vetado sobretudo e incondicionalmente tudo o que se refere a religião estatal (*Staatsreligion*) e constituição política. Dedicá-la-emos ao *belo* mundo, para a instrução e formação, e ao [mundo] *intelectual*, para a livre investigação da verdade e livre intercâmbio de ideias (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 867).³¹⁰

Algo do plano original de Cotta permaneceu: o periódico buscava atingir um público abrangente, evitando jargão especializado. A razão para isso condizia com a dificuldade dos periodistas alemães de venderem suas publicações; quanto maior o público-alvo, maior seria a possibilidade de a revista sobreviver por alguns anos. O dado polêmico da contraproposta de Schiller encontra-se no trecho seguinte. Por que o tema da política deveria ser evitado, justamente na época da Independência Americana e da Revolução Francesa? Para um gazetista esse era justamente o assunto de maior interesse. A proposta de neutralidade política de Schiller ainda é julgada por historiadores contemporâneos como indício de sua negligência ao que mais importava na época; “Schiller ‘soluciona’ o problema na medida em que o elimina” (SEGEBERG, 1977, p. 248).³¹¹ Para não cometermos o mesmo erro apontado por Segeberg —de solucionar o problema do Classicismo de Weimar eliminando-o de antemão—, proponho uma análise das estratégias comunicativas por trás dos volumes iniciais da revista.

³⁰⁹ Respectivamente, *Einladung zur Mitarbeit* e *Ankündigung*; cf. SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 867-73.

³¹⁰ „Unter diesem Titel wird mit dem Anfang des Jahrs 1795 eine Monatsschrift erscheinen, zu deren Verfertigung eine Gesellschaft bekannter Gelehrten sich vereinigt hat. Sie wird sich über alles verbreiten, was mit Geschmack und philosophischem Geiste behandelt werden kann, und also sowohl philosophischen Untersuchungen als historischen und poetischen Darstellungen offenstehen. Alles, was entweder bloß den gelehrten Leser interessieren oder was bloß den nichtgelehrten befriedigen kann, wird davon ausgeschlossen sein; vorzüglich aber und unbedingt wird sie sich alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht. Man widmet sie der schönen Welt zum Unterricht und zur Bildung und der gelehrten zu einer freien Forschung der Wahrheit und zu einem fruchtbaren Umtausch der Ideen.“

³¹¹ “Schiller ›löst‹ das Problem, indem er es eliminiert”.

Em primeiro lugar, a proposta de um jornalismo neutro não era uma novidade no século XVIII. O periódico mais famoso do Iluminismo inglês, *The Spectator*, de Addison e Steele, foi o primeiro a propor tal ideia. Pallares-Burke (1995, p. 46), que estudou o periódico a fundo, resume a estratégia por trás desse tipo de abordagem: ela partia de uma “crença na cultura e na sua disseminação bem como a crença na capacidade didática da imprensa como órgão de racionalidade” (ver também p. 70). Os tempos do *The Spectator* eram os anos 1710, em que a esfera pública inglesa estava dividida ideologicamente entre *tories* e *whigs* — e, coincidentemente, essa divisão da opinião pública entre grupos *a* e *b* foi fruto de uma revolução, a Revolução Gloriosa de 1688. Assim, a imprensa idealizada por Addison e Steele propunha-se como um remédio para a confusão geral. Ambos apostavam em um veículo que pudesse agir como um “corpo de forças neutras”, em que a discussão sobre os assuntos atuais readquiriria um tom adequado de objetividade, sem interferência de paixões pessoais por uma ou outra causa (cf. *ibidem*, p. 95-100). Existiam na época inúmeras gazetas ligadas à causa *tory*, mais um punhado ligado à *whig*; *The Spectator* pode se estabelecer como um mediador justamente por tratar dos assuntos do dia com uma objetividade diversa dos discursos em veiculação. Isso explica muito da crítica iniciada por Goethe e continuada por Schiller, do espírito de partido dominante nos círculos intelectuais alemães: esse era um estado de coisas que tornava a comunicação impossível. A esfera pública havia travado (cf. FINK, 1999, p. 57; BUSCH, 1999, p. 27-8).

Para constataremos de que modo essa proposta de neutralidade se concretizou em *Die Horen*, basta folhearmos seus primeiros volumes. Logo no volume inaugural, Goethe lança sua nova *Revolutionsdichtung*, que se inicia com um grupo de nobres atravessando o rio Reno ante o avanço do exército revolucionário francês. No volume 3 da revista, Friedrich Jacobi lança um artigo cujo tema é a execução de Luís XVI.³¹² Esses são poucos dos muitos exemplos. A ideia do periódico era, portanto, algo mais maleável do que seu documento inicial parece sugerir. Assoma-se a esse fato que o convite tratado acima não foi exclusivamente enviado a Goethe, mas a quarenta e um escritores e poetas (cf. RAABE, 1959, p. 8; SCHULZ, 1960, p. 21). Alguns dos grandes nomes do idealismo alemão e da literatura da virada do século se encontravam nesse rol: Fichte, Wilhelm von Humboldt, Archenholz e von Halem —os mesmos entusiastas iniciais da Revolução que vimos no **capítulo 2**—, além de Herder, Körner e Goethe. Kant declinou o convite, alegando problemas de saúde. A ideia de Schiller era formar uma associação literária “que reuniria

³¹² Ver *Zufällige Ergießungen eines einsamen Denkers* in Schiller, 1959, Bd. 3, 8. Stück, p. 1-34.

a atuação de todos os bons escritores e com isso, atrairia o público dividido de cada um deles para *uma* revista”.³¹³ O autor apostou todas as forças no futuro do projeto: “Nosso jornal pode ser um trabalho que marcará a época” (carta a Körner de 12/01/1794), “para o qual as melhores mentes da nação colaborarão em conjunto” (a Erhard, 26/05/1794).³¹⁴

Sendo uma empreitada coletiva, os próprios termos do periódico estavam abertos para discussão. A pergunta —como lidar com a esfera pública em um tempo de partidos?— foi abordada em mais de uma ocasião, sob a perspectiva de filósofos e de escritores de ficção. O primeiro a propô-la foi o próprio Schiller nas páginas iniciais do volume 1 da revista. Tratava-se de um longo ensaio, dividido em três partes, cujo conteúdo propunha uma resposta categórica: se não houvesse uma reorientação cultural radical, nenhuma solução para a crise atual poderia ser formulada. Assim, só seria possível identificar em que a Revolução Francesa havia falhado, por meio de uma retomada das origens intelectuais de seus fracasso. Hoje reconhecemos esse ensaio como um documento central tanto para a filosofia da história quanto para a estética moderna, *Sobre a educação estética do homem, em uma série de cartas*.

5.2. *Estética e filosofia da história em Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795)*

Hoje em dia o conceito de educação estética remete ao campo da pedagogia. Enquanto pesquisava para escrever este capítulo, foi surpreendente constatar a quantidade de livros cujos títulos remetiam à educação estética, embora se tratassem não de filosofia ou muito menos de Schiller; seu tema era a aplicação de performances lúdicas e outras atividades criativas no ensino infantil. Terminologicamente, porém, o conceito volta ao ensaio que abre *Die Horen* em 1795, e talvez o fato de estar tão presente no discurso pedagógico contemporâneo valha como indício da marca profunda que o texto deixou para a posteridade (cf. FRANKE, 2000, p. 696). A seguir argumentarei que, ao contrário do que seu título parece sugerir, o ensaio desvia-se de interesses pedagógicos, encontrando na

³¹³ „[...] die alle guten Schriftsteller zur Wirksamkeit in einer Zeitschrift und damit das geteilte Publikum für eine Zeitschrift zusammenholen sollte“ (SCHULZ, 1960, p. 15).

³¹⁴ Citados em Raabe, 1959, p. 8. „»Unser Journal soll ein Epoche machendes Werk seyn« (an Körner, 12. Januar 1794), an dem »die besten Köpfe der Nation vereint mitwirken« (an Erhard, 26. Mai 1794)“.

filosofia da história e na estética terreno para constituir as bases teóricas do Classicismo de Weimar.

Há inúmeras dificuldades em lidarmos com o texto de Schiller. Uma delas diz respeito sua linguagem hermética, repleta de abstrações; outra, sobretudo nas duas primeiras cartas, à abundância de referências a questões do Iluminismo tardio que não nos ocupam mais. Schiller, por exemplo, inicia declarando como suas “investigações sobre o belo e arte” remeteram-no a um tema que está “em contato imediato com a melhor parte de nossa felicidade e não muito distante da nobreza moral da natureza humana”.³¹⁵ Logo adiante, ele identifica como o ensaio pode contribuir para o atual estado da filosofia a partir de uma declaração do fracasso da estética iluminista. Schiller sugere que o Iluminismo falhou em dar uma explicação convincente de como as belas artes de fato auxiliam na educação moral dos indivíduos, ou de como o progresso da humanidade depende (ou não) da contribuição direta de artistas.³¹⁶ E essa era a questão mais importante a ser tratada pela estética; o avanço das artes estaria intimamente ligado ao desenvolvimento da civilização. Como suporte para a argumentação, Schiller nos lembra, na carta 7, que as épocas mais memoráveis do gênero humano não coincidentemente foram aquelas em que o artista desempenhava um papel proeminente. Ele foi o grande mediador de valores éticos e religiosos na Grécia Antiga, por exemplo; na Renascença, teve um papel central no processo de elevação da dignidade intelectual humana que permitiu a vitória do humanismo sobre as superstições medievais. Por que em uma época

³¹⁵ Tradução por Roberto Schwarz e Márcio Suzuki (in SCHILLER, 2002, p. 19). Trechos no original: “Untersuchungen über das Schöne und die Kunst” remeteram-no a um tema que “mit dem besten Teil unsrer Glückseligkeit in einer unmittelbaren, und mit dem moralischen Adel der menschlichen Natur in keiner sehr entfernten Verbindung steht” (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 570).

³¹⁶ Não vou entrar a fundo na questão —o que caberia melhor a alguém treinado em filosofia— de como o ensaio de Schiller reage à incompletude do sistema de Kant. Os anos 1790 foram a época em que Kant, o grande sistematizador do Iluminismo tardio, acabava de publicar suas duas últimas críticas. Na opinião da geração mais nova de filósofos, elas, em vez de darem um desfecho coerente para o sistema kantiano, “os deixaram com uma filosofia fragmentária a qual, embora deslustrante em suas partes individuais, não deu conta de demonstrar a unidade da experiência humana” (SOLOMON, 1993, p. 181-2; ver também BÜSSGEN, 2006, p. 216). Assim, a intenção de dialogar com Kant para provar que as duas questões centrais de sua filosofia deviam ser unidas em um só sistema filosófico, constitui o cerne das cartas sobre a educação estética. Daí o emprego conjunto dos termos *ästhetische* + *Erziehung* — cada um pertence a uma área da filosofia, à estética e à ética. Schiller sugere que o instinto moral do homem se liga a um senso interno de prazer pela harmonia estética, mas se propõe a investigar o fato ainda que ele lhe soe como um “mistério” (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 571). Sua tese preliminar é resumida nos seguintes termos: “O que é dito da experiência moral vale em maior medida para o fenômeno da beleza” (idem). Na argumentação a seguir deixarei de lados uma análise detida desse diálogo com Kant, para focar-me em questões diretamente ligadas com a dialética da história e crítica à decadência cultural da modernidade.

de esclarecimento —intervém o autor— ainda não tivemos sucesso em explicar devidamente quão necessária são as artes e o treino da imaginação para o eventual progresso da espécie?

Tal declaração era um ataque evidente à geração mais velha de dramaturgos iluministas e poetas anacreônticos.³¹⁷ Sugerir o fracasso das artes como moralizadora do público era o que havia de mais provocativo a se dizer da produção literária dessa velha guarda da literatura. Isso era o mesmo que dizer: apesar de os livros dos iluministas estarem permeados por máximas morais, o efeito destas sobre seus pupilos é o mesmo de uma longa e entediante catequese sobre estudantes primários. As artes contemporâneas não moralizavam ninguém de fato, e para constatá-lo bastava que os intelectuais saíssem às ruas e observassem a vida do homem comum. Na carta 5 (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 580) lemos um diagnóstico social que poderia ter sido retirado de uma página do jovem Marx: “que figura é esta que se espelha no drama de nossos dias! Aqui [nos estratos sociais inferiores], selvageria, mais além [nos privilegiados], lassidão”.³¹⁸ E então ele discorre sobre dois universos sociais coexistentes na era do Iluminismo:

Nas classes mais baixas e numerosas são-nos expostos impulsos grosseiros e sem lei, que pela dissolução do vínculo da ordem civil se libertam e buscam, com furor indomável, sua satisfação animal. É possível, portanto, que a humanidade objetiva tivesse motivos para queixar-se do Estado; a subjetiva tem de honrar suas instituições. Será lícito censurá-lo por descuidar da dignidade da natureza humana, que ainda era válida defender-lhe a existência? [...] A sociedade desregrada recai no reino elementar em vez de ascender à vida orgânica. [...]

Do outro lado, as classes civilizadas dão-nos a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura [*Kultur*, civilização] [...] A ilustração [*Aufklärung*] do entendimento, da qual se gabam não sem razão os estamentos refinados, mostra em geral uma influência tão pouco enobrecedora sobre as intenções que até, pelo contrário, solidifica a corrupção por meio de máximas (tradução por Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, in SCHILLER, 2002, p. 32).³¹⁹

³¹⁷ Ver notas sobre a recepção do texto em Reed, 1984, p. 41.

³¹⁸ „[...] welche Gestalt ist es, die sich in dem Drama der jetzigen Zeit abbildet! Hier Verwilderung, dort Erschlaffung“.

³¹⁹ „In den niedern und zahlreichen Klassen stellen sich uns rohe gesetzlose Triebe dar, die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln und mit unlenksamer Wut zu ihrer tierischen Befriedigung eilen. Es mag also sein, daß die objektive Menschheit Ursache gehabt hätte, sich über den Staat zu beklagen; die subjektive muß seine Anstalten ehren. Darf man ihn tadeln, daß er die Würde der menschlichen Natur aus den Augen setzte, solange es noch galt, ihre Existenz zu verteidigen? [...] Die losgebundene Gesellschaft, anstatt aufwärts in das organische Leben zu eilen, fällt in das Elementarreich zurück. [...] Auf der andern Seite geben uns die zivilisierten Klassen den noch widrigern Anblick der Schlawheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist. [...] Die Aufklärung des Verstandes, deren sich die verfeinerten Stände nicht ganz mit Unrecht rühmen, zeigt im ganzen so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnungen, daß sie vielmehr die Verderbnis durch Maximen befestigt.“

Schiller expõe a ideia tão atual de que nosso gênero avançou nos últimos séculos, desenvolvendo tecnologias e acumulando conhecimento em uma velocidade vertiginosa, embora isso não corresponda a um avanço em justiça social, ou mesmo no aumento de bem-estar coletivo (cf. *ibidem*, p. 582-3). Ainda que problematize o fracasso dos iluministas em gerar uma efetiva justiça social, seu argumento não nos leva exatamente a um apelo por melhoria material da qualidade de vida das massas. A questão com que Schiller debate é, antes de tudo, existencial. O homem e mulher modernos vivenciam uma falta de vínculo com suas atividades diárias —i.e. com seu trabalho, participação na vida cívica— e se veem como meras peças no maquinário social rígido que os circunda. No final de contas, a própria sociedade perde com isso; uma vez que os indivíduos não se sentem ligados eticamente a sua comunidade, as normas comportamentais e leis atuam sobre eles como imposições.

Como contraexemplo da pauperização da experiência humana na modernidade, Schiller remete à vida harmônica que o homem grego supostamente vivia na antiguidade clássica. Esse é o assunto de toda a carta 6, a mais citada e explorada pela fortuna crítica do autor. A idealização da harmonia grega remete à ideia antiga de Herder das comunidades fechadas, vista no **capítulo 1.3** e que não precisa ser repetida aqui em sua totalidade. Destaco só um trecho de Schiller para esclarecer o argumento em questão:

Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? [...]
Divorciaram-se o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência (tradução in SCHILLER, 2002, p. 36-7).³²⁰

Os termos são bem exatos: por que o grego singular era um representante adequado da totalidade de sua cultura e tempo, mas nós não somos da nossa? Daí deriva-se outra

³²⁰ Original em Schiller-SW, Bd. 5, p. 583-4: „Warum qualifizierte sich der einzelne Grieche zum Repräsentanten seiner Zeit, und warum darf dies der einzelne Neuere nicht wagen? [...] Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruckstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruckstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft.“

pergunta: por a questão da representação pesa tanto no diagnóstico do autor? Para decifrarmos o sentido do trecho citado, encaremos o que Schiller tem a dizer acerca da educação.

Como é bem conhecido, a paideia (παιδεία) foi um modelo de formação cívica ao qual os gregos tinham acesso desde meninos, e consistia na busca por perfectibilidade nas mais diversas dimensões da experiência humana (cf. FRANKE, 2000, p. 697). Ginástica, música, treino filosófico eram algumas das várias áreas compreendidas pela paideia desde os tempos de Homero; por ser multifacetada, seu objetivo era gerar indivíduos equilibrados e completos. Schiller não discorreu sobre esse sistema no ensaio, nem sobrou em seus papéis evidências de o quanto ele havia pesquisado sobre o assunto. Mas basta constatar que o modelo grego, tomado como um ideal que compete para a harmonização das forças humanas (καλοκαγαθία), é contraposto no texto ao modelo de educação estritamente profissional do século XVIII, cujas consequências são desastrosas para a ordem social. Na modernidade, a maioria dos indivíduos deixa de compartilhar do refinamento da cultura e ciências disponíveis. Ao contrário, a própria dinâmica do trabalho e estudo os força a canalizar suas forças para o cumprimento de uma função específica. A palavra-chave que empregamos hoje na crítica desse empobrecimento da experiência coletiva é hiperespecialização — conforme o mundo ocidental complexificou-se e os sistemas educacionais passaram a se organizar em torno da divisão de trabalho, a mente humana perdeu o foco de uma multiplicidade de facetas importantes que outrora fizeram parte de sua experiência, encolhendo-se em uma área de atuação.

O homem hiperespecializado, além disso, está entregue à inconstância. Não se pode esperar racionalidade plena, satisfação pessoal ou compromisso ético com a humanidade, como Kant previu em sua filosofia moral, de alguém sistematicamente condicionado a não pensar plenamente sobre a vida.³²¹ Tal realidade, aliada à rígida

³²¹ A referência exata é à *Crítica da razão prática* (1788), em que Kant defendeu uma filosofia moral personalista, e que à sua própria maneira complementava uma antiga ideia já vista no **capítulo 1** deste trabalho: o sujeito de direito possui a moral dentro de si, e.g. todos dividem o mesmo senso de certo e errado. O campo da liberdade prática, por sua vez, pode ser acessado por todo aquele que renunciar suas inclinações egoístas e concluir o dado mais elementar sobre a vida comum: a ordem plena de uma sociedade depende da subordinação de cada um de seus membros à lei moral universal. A culminação do estado ideal da ética é, assim, fruto de um compromisso entre o indivíduo e sua razão; o progresso da humanidade corresponde ao grau de racionalização dos indivíduos que a compõem. *Ser racional = ser moral* e vice-versa. Schiller questiona diversos aspectos dessa teoria moral, e um deles é: como esperar compromisso ético com a comunidade de alguém que está cindido da vida civil? Para Schiller e posteriormente Hegel, a prática da moralidade é algo mais complexo do que Kant supusera; como os próprios dramas schillerianos mostram, diferentes versões de moralidade estão em constante conflito. Pensemos nos heróis de Schiller como Franz Moor em *Die Räuber* (1782) e Johanna d’Arc em *Die Jungfrau*

hierarquia das sociedades absolutistas, produziu uma mistura perigosa que, a exemplo da Revolução Francesa, punha em risco o próprio maquinário social. Este era o momento da história em que ficava claro que os sistemas políticos disponíveis não se mantinham mais só por força da tradição; a crescente insatisfação das massas com suas vidas pessoais tornava-se uma ameaça cada vez maior aos donos do poder. Schiller discorre na carta 6 sobre os resultados indesejáveis da sociedade de classes para o mundo contemporâneo. Além de produzir homens ‘incompletos’, ela dividia o mundo em uma classe responsável pela execução do trabalho e outra gozadora dos benefícios da civilização. Naquele momento de crise, a primeira se encontrava abalada pela selvageria; a segunda, pela letargia e amoralidade. Schiller, por fim, insiste que o ponto em que a civilização europeia culminou no fim do século XVIII virou um sério obstáculo para o progresso político futuro (cf. SHARPE, 1991, p. 148; 2005, p. 152).

Em um segundo momento (cartas 5-7), o tom do ensaio se altera de forma significativa. Inferências ao campo da educação aos poucos se escasseiam e cada vez mais observa-se um trabalho com um vocabulário próprio da filosofia. Na interpretação de Lukács (1968), Szondi (1992), Gabriel & Žižek (2009), aqui é o momento em que Schiller se revela como o grande pensador dialético que foi. Ao comparar o homem grego com o moderno, ele não trabalhou com argumentos historicamente rigorosos, antes isolou duas configurações de sociedade filosoficamente exemplares, digamos, nas quais as categorias de singularidade e universalidade se relacionam de forma oposta. A primeira é a grega (supostamente ática) do século IV AEC; a segunda, a centro-europeia da modernidade. Na formulação em questão, cada homem no mundo grego estava integrado à totalidade da cultura, e assim podia ousar posicionar-se como seu representante, ao passo que o homem moderno era apenas uma roda na engrenagem da sociedade, um elemento dispensável. Conforme o texto progride, Schiller desdobra uma reflexão singular daquilo que mais tarde se tornaria um dos grandes temas do idealismo alemão: ele analisa a relação entre sujeito e sociedade, favorecendo uma abordagem menos personalista e mais

von Orleans (1801), ou mesmo o *Berlichingen* de Goethe. Temos aqui três criminosos aos olhos do Estado que são simultaneamente defensores da liberdade e da virtude em um plano ideal. O que Schiller entendia por moralidade era uma manifestação do desejo de cada comunidade, em cada contexto específico, de sobreviver e garantir sua ordem interna. No melhor dos casos, tal moralidade é um bem provisório que serve à coletividade; no pior dos casos, uma fonte de coerção a ser combatida pelos grandes mártires da história. É relevante ressaltar como o interesse de Schiller, o trágico, voltava-se quase exclusivamente para homens e mulheres que ousaram questionar as leis e poder de sua época — sua tragédia deriva da relação difícil entre inclinação individual e código moral universalmente imposto.

holística, onde se ressalta como a cultura e recorte histórico em que cada indivíduo está inserido incide sobre seus afetos e consciência do mundo.

Este é um ponto que merece um desenvolvimento posterior mais detalhado; por ora adianto que a reformulação exercida pelo Schiller e o Goethe clássicos da concepção de sujeito é crucial para entendermos quão inovadora foi a estética do Classicismo de Weimar. Até então a disciplina da estética esteve presa a uma tradição especulativa que liga Baumgarten a Kant, e basta compararmos o meio de abordagem dos escritos teóricos destes filósofos com os do Classicismo de Weimar para constataremos uma mudança radical na filosofia do final do século. Os primeiros tratavam da estética a partir de uma análise dos afetos do sujeito transcendental; eles falavam dos efeitos das artes sobre a sensibilidade e sobre a faculdade da imaginação. Seu protagonista, digamos, é um sujeito abstrato e autônomo da tradição cartesiana, que encara o mundo como agente puro de conhecimento. Schiller chega a dialogar com tal tradição a partir da carta 8, quando especula sobre três impulsos humanos que são ativados durante a experiência estética (*Stofftrieb*, *Formtrieb*, *Spieltrieb*). Entretanto, o faz tendo iniciado seu ensaio com um tratamento de quadros históricos amplos, do papel proeminente da arte e da mitologia na civilização grega, em detrimento do papel insuficiente da imaginação na cultura do iluminismo setecentista. O protagonista de sua estética, assim, é o sujeito de conhecimento historicamente posicionado. Nesse sentido ele tem um papel crucial na filosofia por desvincular a estética do discurso puramente epistemológico, elevando-a a um discurso sobre as belas artes e suas configurações históricas — o registro schilleriano será recuperado nos trabalhos posteriores de Schelling e Hegel.

Para ilustrarmos esse ponto, isolemos um momento importante da carta 6 por um instante, levando em conta aquilo que se diz acerca da visão de mundo grega. A religião olímpica dos gregos não se separava do poder estatal, e tampouco o devoto se separava do cidadão. Não sendo organizada ao redor de dogmas e de uma classe de autoridades eclesiásticas, essa religião tinha valor na comunidade enquanto força coesiva. Mais sagrada que seus dogmas era a coexistência harmônica do corpo comunitário, portanto. A religião servia à comunidade, e não o contrário. Além disso, na Grécia os valores mitológicos/religiosos constituíam os grandes temas da literatura — pensemos na incidência que a épica e a tragédia grega tiveram sobre o imaginário religioso olímpico. Schiller a toma como uma cultura exemplar já que seus intelectuais tinham liberdade para dialogar a respeito do que havia de mais elementar no imaginário de sua sociedade.

Os tipos de respostas que a civilização europeia da atualidade dava aos elementos dissidentes, em contrapartida, era a censura, o encarceramento, a excomunhão. Na modernidade, o homem comum não tem acesso e nem ao menos foi convidado a negociar os valores que influem diretamente em sua vida, sejam os dogmas religiosos que deve seguir, os conhecimentos vigentes, ou as leis e decoro. Havia autoridades específicas para cada área; certos homens responsáveis pela veiculação dos valores religiosos, outros para transmitirem os saberes científicos, mais alguns juristas e governantes para modelarem os princípios morais que todos devem seguir, e assim por diante.³²² Como consequência, uma grande maioria ficava relegada a uma posição de passividade.

O resultado disso: o processo civilizatório louvado pelos Iluministas desencadeou a bestialização das massas. A civilização, quando depende do controle das mentalidades das massas para se garantir, infringe uma lei natural elementar. Ora, aquilo que diferencia ser humano como animal racional é justamente sua capacidade de refletir a respeito da própria vida (cf. SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 588). O indivíduo, não sabendo usar sua liberdade e faculdade de imaginação, reduz-se a uma fração de seu potencial; ele doa sua autonomia natural às decisões de classes dominantes, melhor treinadas e versadas, e que portanto deveriam ser mais aptas para decidir seu destino. Não obstante, na altura do século XVIII, as próprias classes dominantes também entraram em decadência. Diferente do patricio romano, o nobre setecentista é um degenerado. Embora seja educado na filosofia e ciências da época, ele deixa-se mover de um lado por outro por interesses estritamente pessoais. Basta olharmos para a filosofia da época ou para as artes: as duas disciplinas perderam sua antiga importância uma vez que se aliaram às tendências regressivas da cultura absolutista. As artes —o assunto que realmente interessa a Schiller— deixaram de promover a liberdade, e se tornam meros veículos ou de criação de consenso, ou pior, de entretenimento cortesão. O termo usado para designar a

³²² Mais uma vez, aqui temos o problema de Schiller com o imperativo kantiano de esclarecimento: Kant (1784, p. 482), em seu *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, afirmara em um primeiro momento: “É tão cômodo ser menor [e. g. não me emancipar]. Se tenho um livro que faz as vezes de meu entendimento, um diretor espiritual que tem consciência por mim, um médico que decide minha dieta no meu lugar, etc., então não preciso esforçar-me”. Então Kant apela para seus leitores que ousem conquistar a própria independência intelectual, saindo da menoridade intelectual (ibidem, p. 481) por força do uso da razão. O grande avanço da intervenção de Schiller na carta 6 foi rebater: como esperar que o homem comum, que mal tem acesso aos bens culturais e saberes científicos, poderia fazer isso? O problema não é comodismo ou não comodismo, de autonomia ou entrega de si à ignorância. O cerne do problema aberto por Schiller é que a maioria dos homens e mulheres mal tem a chance e optar pela ignorância; eles já nascem nela.

decadência da cultura aristocrática é barbárie, termo que a Escola de Frankfurt mais tarde reapropriará em sua versão da crítica à razão iluminista.³²³

Mesmo quem nunca leu Schiller conhece bem essa argumentação. Ela foi reapropriada por Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Lukács e mais uma legião de pensadores posteriores, constituindo uma modalidade das ciências humanas que reconhecemos sob o nome *Kulturkritik* ou crítica da civilização. Essa tradição se vale de um tom especulativo que devemos justificar por um instante. Mesmo que as afirmações que Schiller faz a respeito dos gregos e sua liberdade sejam historicamente falsas —a civilização grega era escravista, misógina e oligárquica, antes de tudo—, elas cumprem no argumento uma função estratégica. “A perfeição da civilização grega era uma ideia regulativa em vez de um fato histórico” (SHARPE, 1991, p. 124),³²⁴ de forma que o objetivo do autor não foi deixar teses rigorosas sobre aquilo que o mundo antigo tinha de vantajoso, mas, ao contrário, sobre o que o mundo moderno tem de desvantajoso (cf. SZONDI, 1992, p. 92; GABRIEL & ŽIŽEK, 2009, p. 18 et seq, VEDDA, 2015, p. 30-1). Schiller é um dos primeiros a tratar a questão da fragmentação do homem moderno com dignidade, como um problema de implicações estéticas, psicológicas e políticas (cf. SHARPE, 1991, p. 156). Aqui encontramos sua principal contribuição para a filosofia moderna.

Resumamos a formulação exposta acima nos seguintes termos: a principal característica do homem moderno é sua fragmentação, que pode ser entendida como o fato de alguém não gozar do uso integral de suas potencialidades. Tal fragmentação, por sua vez, resulta da falta de um programa educacional completo, que na opinião de Schiller, deveria se fundar sobretudo no treino da criatividade, não da racionalidade e memória. A arte promove o trabalho simultâneo com os conceitos racionais e impulsos sensoriais, treinando o indivíduo para lidarem com dados esparsos do mundo exterior e de sua experiência íntima testando suas possibilidades, experimentando com seus limites e coerência interna.³²⁵ Daí entra seu papel crucial no processo educacional, e a razão pela

³²³ Na tradição dramática do drama burguês, designações como *bárbaro*, *diabo*, *Satã* dizem sempre respeito aos jovens nobres sedutores de mocinhas ou desvirtuadores dos outros jovens: o príncipe na *Emilia Galotti* (1772) de Lessing foi talvez o primeiro a ganhar o título, assim como Wurm em *Kabale und Liebe* (1783) de Schiller. Sobre o uso do termo de Lessing a Schiller, ver Luserke-Jaqui, 2005, p. 416-7.

³²⁴ “The perfection of Greek civilization was [...] a regulative idea rather than a historical fact”.

³²⁵ Ver tratamento mais completo da questão em Martinson, 2005, p. 10-3; Janz, 1992, p. 1387 e Sharpe, 2005, p. 151-2. Voltaremos a ela posteriormente.

qual Schiller elege justamente as artes como o melhor meio disponível na época para permitir a superação do misto de barbárie e selvageria que identifica o século XVIII.

Não se trata de qualquer arte, como veremos, mas de uma arte que trabalha com o déficit de liberdade e imaginação do público daquele contexto. Schiller tampouco expressa a ideia romântica de que todo humano é potencialmente um artista. A arte é produtora e produto da imaginação, e por isso se não faz aqui uma distinção da fruição e da criação artística; nem há espaço no ensaio para longo tratamento dos benefícios de cada arte para o desenvolvimento dos indivíduos, como as estéticas da época faziam. A partir da carta 8, sua argumentação é estritamente epistemológica. Schiller falará de *Spieltrieb*, *Stofftrieb*, *Formtrieb*, dialogará com a estética kantiana entre as cartas 18 e 23, discutirá o efeito da beleza e do sublime sobre a mente, etc. Aqui se encontra a parte mais densa do texto, e que podemos deixar de lado uma vez que foge de nosso escopo. Uma vez que estamos encarando o texto de abertura de *Die Horen* como uma declaração do autor para seu público, é mais interessante ressaltarmos suas intenções para o Classicismo de Weimar do que propriamente seu sucesso na área da filosofia especulativa. Por fim, o aspecto de que mais se interessou Goethe no ensaio em questão se liga à dialética da história de seu colega. A partir do contato entre os dois notamos uma reorientação radical das *Revolutionsdichtungen*; falar da crise iniciada pela Revolução Francesa tornava-se então uma tarefa diferente, que geraria uma série de implicações práticas para a ficção histórica posterior.

Como as conclusões das cartas sobre a educação estética se traduziram em prática literária? Ao longo dos dez anos de parceria entre Goethe e Schiller, isso se deu de diversas formas. Aos poucos, as obras do Classicismo de Weimar ganharam aspectos estilísticos definidos que buscavam responder à exigência por uma obra de arte ideal, assim como houve um trabalho por parte dos dois autores de estudar a legalidade de gêneros literários específicos. No final de 1795 Schiller escreve sobre a sátira e o idílio; e juntos, os dois autores discutem por anos os limites do romance, assim como o funcionamento da ação na épica e no drama. Entraremos nessa questão somente no **tópico 5.4**. No momento do lançamento de *Die Horen*, contudo, as teorias de gênero do Classicismo de Weimar ainda eram muito incipientes. A reação imediata à primeira parte do ensaio de Schiller deixou de lado tais questões formais para voltar-se a três de seus temas centrais: a questão da liberdade, a crítica da razão iluminista e o poder emancipador

da arte. Tal reação se encontra na página 49 do fascículo inicial de *Die Horen*, sob o título *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Nem o ensaio de Schiller, nem este novo ciclo de novelas de Goethe traziam indicação de autoria, o que deixava em aberto que tipo de relação aquele texto sobre refugiados alemães tinha com a educação estética. Até que os leitores da revista avançassem algumas páginas texto adentro, também não ficava claro se ele era um relato histórico ou um texto de ficção. Trata-se de um ciclo de novelas que inaugurou uma nova fase das *Revolutionsdichtungen*.

5.3. *A esfera pública no exílio. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1795)*

O título *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* contém uma ambiguidade interessante, tratada no prefácio à sua tradução inglesa mais recente. Tratam-se de *Conversas* ou de *Entretenimentos de refugiados alemães*? Para o tradutor Mike Mitchell (in GOETHE, 2006b), tratam-se dos dois ao mesmo tempo. Goethe, supõe-se, explorou a polissemia de uma palavra comum para integrá-la à discussão mais abrangente sobre o exílio em massa de nobres no início da década de 1790.

O roteiro da obra é o seguinte: a Guerra das Coalizões está em curso e grupos de aristocratas são obrigados a passar para a margem direita do rio Reno, fugindo dos avanços do exército francês. A narrativa foca-se sobretudo na Baronesa von C., que junto a seus filhos Luise e Friedrich, seu sobrinho Karl, criados, um preceptor e um religioso, encontra refúgio em uma antiga propriedade herdada. As tentativas de o grupo expor juízos sobre a situação política fracassam; logo surgem violentas discussões e batalha entre egos feridos que apenas a intervenção de uma mulher forte como a baronesa é capaz de apaziguar. É ela quem propõe o corretivo que inicia o ciclo de narrativas de novelas: o grupo deveria se ocupar com conversas/entretimentos que evitassem os temas polêmicos da atualidade. Isso contribuiria para criar um estado mental diverso, servindo de ponto de partida para uma nova forma de sociabilidade. Sete historietas são contadas por três narradores diferentes (respectivamente duas histórias de fantasmas, duas eróticas, duas moralizantes, um conto de fadas), como mostra o diagrama a seguir:

Tabela 1. Divisão de temas e narradores em *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*

Ordem	Nome	Narrador
Dia 1, noite. Os temas surgem espontaneamente a partir do estado de espírito dos participantes naquele momento		
1	História da cantora Antonelli	Religioso
2	História da batida misteriosa	Friedrich
3	História de Bassompierre	Karl
4	História do véu, por Bassompierre	Karl
Dia 2, manhã. Exigência da Baronesa von C.: histórias sobre dilemas morais		
5	História do procurador	Religioso
6	História de Ferdinand e Ottilie	Religioso
Dia 2, noite. Pedido de Karl por um conto de fadas		
7	<i>Das Märchen</i>	Religioso

Há uma intertextualidade evidente entre o texto em questão e *Il Decamerone* (1351) de Giovanni Boccaccio, obra que Goethe conhecia desde a adolescência e usou como modelo. Nela, um grupo de dez jovens fugitivos da peste bubônica isola-se em um casarão nos arredores de Florença e, para afastar da mente o luto e temor pela vida de seus conhecidos, propõe que cada um se ocupe de narrar uma novela por dia, até que o período de dez dias se cumpra e o grupo possa deixar seu asilo. O ato de compartilhar histórias cumpre em Boccaccio um misto de função terapêutica e socialmente restauradora; a troca de experiências literárias possibilita um reavivamento dos ânimos em um momento de fragilidade da vida daqueles indivíduos. Das cem novelas que compõe o ciclo, uma parte é tirada de Dante, e outra ainda de uma coletânea francesa intitulada *Fableaux* (século XIII). O objetivo de Boccaccio era ressaltar o poder da literatura como força coesiva na sociedade; isso justificava sua apropriação de um repertório literário popular já conhecido por seus leitores.

Unterhaltungen... recupera a crença renascentista na função coesiva da arte na sociedade para o século XVIII, propondo-a como uma resposta às cartas sobre a educação estética. Nestas, Schiller mostrara que a crise da modernidade nos permitiu reconhecer que a grande questão da época, a reforma da sociedade, não podia ser discutida razoavelmente até que cada indivíduo trabalhasse em sua transformação pessoal. Em grande medida a proposta da Baronesa serve à educação estética (termos de Schiller) ou formação social (*gesellige Bildung*, termos de Goethe) do grupo. Uma dimensão semântica do termo *Unterhaltung*, assim, complementa a outra. Mais uma vez atentemos para o que foi antecipado quando discutíamos *Die Horen*. Recorrer aos ‘entretenimentos’ permite ao grupo desviar o foco das interpretações prontas dos últimos eventos políticos. Esse é um pré-requisito para que a ‘conversa’ objetiva se torne viável. E o que refugiados

têm a discutir? Certamente temas cruciais e incidentes em suas condições de sobrevivência no novo contexto; o exílio é a situação paradigmática de reconquista do lar e de integração social.

Unterhaltungen... tem uma história de recepção complexa. Nos estudos sobre Goethe, é constantemente tratada como obra secundária (cf. BLUHM, 2004; BAUSCHINGER, 2004, p. 242), enquanto para os estudos de gêneros, é eleita como a inauguradora da tradição novelística alemã, com a qual todos os grandes teóricos do gênero dialogaram nos séculos seguintes (cf. WIESE, 1976, p. 6 et seq, 46 et seq; TRUNZ in GOETHE-HA, Bd. 6, p. 602). E foi há poucas décadas que a fortuna crítica de Goethe reconsiderou seu peso na formação de sua estética madura. Pensá-la à luz de contexto de publicação nas primeiras páginas de *Die Horen* e logo após o ensaio de Schiller, possibilita-nos entendê-la antes de tudo como uma metarreflexão poética do recém-surgido Classicismo de Weimar.

É fácil entender o estranhamento que esse ciclo de novelas pode causar em leitores modernos. Das sete historietas que o compõem, apenas duas são originais; algumas são reapropriações de textos que circulavam em Weimar, ou adaptações de uma coleção de novelas da Renascença *Cent Nouvelles nouvelles* (anônimo, cerca de 1462). E a ideia por trás do ciclo era justamente essa: antes de ser original e apresentar ao público os últimos resultados de seu desenvolvimento como artista, Goethe usou seu espaço em *Die Horen* para discutir tanto os limites quanto as virtudes de diferentes formas narrativas. Para tal, foi preciso resgatar um repertório de histórias populares que ilustrassem diferentes modos de a literatura trabalhar com a realidade. Isso faz de *Unterhaltungen...* uma reflexão sobre os usos da ficção dentro de uma comunidade em crise, dramatizada a partir de um cenário onde cada um de seus membros toma seu turno para compartilhar o próprio repertório literário, para então ser imediatamente julgado. Às vezes, os narradores são censurados por contarem algo moralista demais, descabido demais, de forma que esse microcosmo de contadores de história reflete diretamente o que o *Die Horen* de Schiller estava tentando fazer: chegar a termos sobre o futuro da arte literária alemã. Há três momentos principais na jornada do grupo em busca de um registro textual adequado, e que tratarei nos tópicos 5.3.1 a 5.3.3.

Por ora tenhamos em mente como funciona essa dinâmica de veiculação de histórias. Como em uma reunião hipotética de interessados por literatura, era possível naquele cenário discutir quais temas deviam ser deixados de lado, justificar racionalmente as razões para tal, e chegar a uma conclusão acerca de quais temas mereceriam um tratamento especial naquele contexto. E de que contexto estamos falando? Justamente daquilo que os leitores de *Die Horen* haviam visto um punhado de páginas atrás; a situação de crise cultural que Schiller esperava ver corrigida por uma nova era das artes. O posicionamento do ciclo de novelas logo depois do ensaio sobre a educação estética é, portanto, estratégico. Aqui havia uma releitura —ou uma interpretação— desse conceito por meio do próprio objeto da estética, a arte literária (cf. REINHARDT, 2004, p. 2; MOMMSEN, 1962, p. 188-9; BLUHM, 2004, p. 18).

O importante não era o quê cada novela contava, mas como ela era contada. A forma como os narradores veicularam suas histórias, por sua vez, marcou a influência de Goethe sobre as próximas gerações de romancistas. O formato de suas novelas nesse primeiro momento e, mais tarde, em *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/9), levou à constituição da romanesca tipicamente alemã. O fato de os estudos literários na Alemanha ressaltarem as afinidades do gênero com o drama decorre, sobretudo, da influência de *Unterhaltungen...* sobre a produção literária em seu país, e não de uma característica de textos anteriores, como *As mil e uma noites* (anônimo, século IX) ou os da renascença italiana. Antes de Goethe, o gênero da novela era muito menos homogêneo do que formulações como a seguinte, de Theodor Storm (*apud* WIESE, 1978, p. 2-3), sugerem:

Como o drama, [a novela] trata dos problemas mais profundos da vida humana; como ele, ela exige para seu fechamento um conflito central, a partir do qual o todo se organiza. Daí sua forma fechada e exclusão de tudo aquilo que não for essencial [para a narrativa].³²⁶

Esse princípio de economia narrativa evocado por Storm reflete, por fim, sobre o modo de construção de personagens na novela tradicional goethiana, na qual cada caractere é moldado de forma a se adequar aos conflitos instaurados no texto, ou, nas palavras de Mundt, para servir como representante de uma “perspectiva sobre a vida” elogiada ou repudiada pelo narrador (*apud* WIESE, 1978, p. 18).

³²⁶ „Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen.“

Tendo isso em mente, introduzirei tensões iniciais de *Unterhaltungen...* a partir da exposição dos quadros dramáticos criados ao redor da família da Baronesa von C. O que foi sugerido, à primeira vista, como mera aproximação entre novela e drama faz jus ao texto de Goethe em um sentido profundo. Primeiramente, ele traçou o perfil de suas personagens de forma tão afim ao drama que em determinado momento abandona o formato narrativo tradicional —que diz: *então Karl disse para sua tia que ...*— para se expressar através de discurso direto — *KARL: ...*³²⁷ Adicionalmente, suas personagens gesticulam e movem-se pelos ambientes como que perante uma plateia; é como se as partes descritivas do texto funcionassem tal qual as direções de palco pontuadas por um dramaturgo.

Em segundo lugar, como é evidente neste momento do trabalho, *Unterhaltungen...* foi a primeira *Revolutionsdichtung* completa de Goethe não escrita para o teatro. Ela foi uma grande novidade nas letras alemãs, publicada em um periódico em seis partes, em que cada qual terminava, propositadamente, em um momento de tensão cuja resolução os leitores do jornal de Schiller só teriam chance de encontrar um mês mais tarde. Essa é uma estratégia que estudos de mídia chamam de *cliffhanger* ou gancho, abusado por telenovelas atuais. Este é primeiro caso de um texto de Goethe —justamente uma ficção histórica— ser produzido para o formato folhetinesco, que trabalha com as expectativas dos leitores de um modo inovador, e que se tornou usual a partir do século XIX.

Tabela 2. Divisão das seis partes de *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* nas edições de *Die Horen*

Parte	Edição de <i>Die Horen</i> , 1795 ³²⁸	Trechos/narrativas
1	Volume 1, p. 49-78	Introdução
2	Volume 2, p. 1-28	História da cantora Antonelli, história da batida misteriosa, história de Bassompierre, história do véu
3	Volume 4, p. 41-67	História do procurador
4	Volume 7, p. 50-76	História de Ferdinand e Ottilie
5	Volume 9, p. 45-52	História de Ferdinand e Ottilie, desfecho
6	Volume 10, p. 108-52	<i>Das Märchen</i>

Voltar-se para o registro prosaico conferiu a Goethe maior controle sobre o elemento factual da ficção histórica. Em breves parágrafos expõe-se a situação dos nobres exilados

³²⁷ Ver GOETHE-BA, Bd. 12, p. 292 et seq., edição usada a partir de agora em todas as citações do ciclo de novelas.

³²⁸ A paginação segue a edição facsímile de *Die Horen*, organizada por Paul Raabe (SCHILLER, 1959, Bd. 1-3).

alemães e o local para onde os fluxos migratórios convergiram: “A sorte voltara para o lado das forças armadas alemãs. Os franceses foram mais uma vez empurrados para a outra margem do Reno, Frankfurt liberta e Mainz cercada” (p. 285).³²⁹ Quem acompanhasse os jornais da época saberia que o período do cerco de Mainz ocorreu entre final de março e metade de abril de 1793 (cf. SEIBT, 2014, p. 66-7). Em seguida há menções dos detalhes do cenário da Guerra das Coalizões que o próprio autor pôde presenciar: “Infelizmente o deleite dessa região adorável era constantemente perturbado pelo ribombar distante dos canhões que, conforme o vento mudava seu curso, eram trazidos aos ouvidos ora com mais, ora com menos nitidez” (p. 287).³³⁰ São os mesmos canhões que assombram o cenário narrado décadas depois em depoimentos sobre a batalha de Mainz, e assomam às tensões vividas pela família da Baronesa von C. Em seguida a situação da família é descrita:

Naqueles dias desafortunados que trouxeram tanta miséria para a Alemanha, para a Europa e, de fato, para todo o mundo, quando o exército dos francos irrompeu em nossa nação pelas brechas de nossa defesa, uma família de nobres deixou sua propriedade local e cruzou o Reno, a fim de escapar das aflições às quais se viam ameaçados todos que tivessem alguma distinção (p. 281).³³¹

E então vêm as descrições individuais das personagens. A Baronesa von C. e seu amigo *der Geistliche* (o Religioso) funcionam como uma espécie de mentores bastante próximos ao Estrangeiro de *Reise der Söhne Megaprazons*; eles representam a voz da razão e são os mais aptos a promover a educação estética de seus pupilos naquela situação de desequilíbrio emocional. Tal desequilíbrio afeta primeiramente Luise, a filha da Baronesa, que é surpreendida pelas notícias da invasão francesa enquanto devaneava sobre o noivo. Sua primeira reação é confusa; como que em transe, Luise reúne as coisas mais inúteis que poderia para fazer suas malas. Quando um criado da casa vem buscá-la, ela o confunde com o noivo que não saía da mente. “A inabilidade de Luise assimilar as notícias,” observa Gailus (2006, p. 79), “de compreender o que está acontecendo, provoca

³²⁹ „Das Glück hatte sich wieder zu den deutschen Waffen gesellt, die Franzosen waren wieder über den Rhein hinübergedrängt, Frankfurt befreit und Mainz eingeschlossen“.

³³⁰ “Leider war der schöne Genuß dieser reizenden Gegend oft durch den Donner der Kanonen gestört, den man, je nachdem der Wind sich drehte, aus der Ferne deutlicher oder undeutlicher vernahm.”

³³¹ “In jenen unglücklichen Tagen, welche für Deutschland, für Europa, ja für die übrige Welt die traurigsten Folgen hatten, als das Heer der Franken durch eine übelverwahrte Lücke in unser Vaterland einbrach, verließ eine edle Familie ihre Besitzungen in jenen Gegenden und entfloß über den Rhein, um den Bedrängnissen zu entgehen, womit alle ausgezeichneten Personen bedrohet waren [...]”.

um surto de ansiedade que inunda seu aparato mental com quantidades imensas de estímulo, desencadeando uma série de colapsos”.³³²

Luise ganhará maior importância no decorrer da narrativa. A personagem central do início do texto é, sem dúvida, Karl, o sobrinho da Baronesa von C. Como o Barão em *Das Mädchen von Oberkirch*, ele é educado em filosofia ilustrada e, em espírito, afilia-se à causa revolucionária sem poder tomar parte nela. Deixar a cidade-natal custa-lhe mais do que a Luise, como lemos em um trecho da página 283 —

O primo Karl passou para a margem ulterior do Reno com relutância dobrada; não porque talvez deixasse para trás uma amada, como sua boa aparência e caráter passional podem nos fazer suspeitar. Em vez disso, ele havia sido seduzido pela beleza estonteante daquela que sob o nome Liberdade ganhou para si tantos admiradores devotados, primeiro em segredo e então em público. Não importa o quanto ela judiara de alguns desses admiradores; os demais continuavam a cortejá-la vivamente.³³³

Os dois indivíduos mais irascíveis da narrativa são aqueles a quem mais custa libertar-se do passado e aceitar a fatalidade do presente turbulento. Interessantemente o vocabulário utilizado remete a um problema de controle do desejo —a Revolução é como uma amante—, o que torna o caso de Karl é algo mais complexo do que o de sua prima. Por ser nobre, seu objeto de desejo lhe é negado de antemão. Este nem ao menos pode corporificar-se, como no caso do noivo efetivo de Luise; a massa de revoltados dentre a qual ele gostaria de estar não tem propriamente uma face neste ou em qualquer outro texto sério de Goethe. Como vimos até então, as massas revolucionárias são retratadas como um grupo movido por um turbilhão incontrolável de situações. A primeira grande tensão da narrativa deriva da implosão, digamos, do desejo do jovem nobre, e tem início com uma nota biográfica sobre a Baronesa: a ocasião do exílio a forçou a proteger-se em uma propriedade antiga da família à margem direita do rio Reno, onde reencontrou uma amiga de infância, então esposa do Conselheiro (*Geheimrat*) von S., com quem pode compartilhar todos os infortúnios recentes (p. 286). O narrador passa rápido pela relação das duas, e se foca no ponto que interessa: o Conselheiro von S. é um monarquista

³³² “Luise’s inability to assimilate the news, to make sense of what is happening, provokes a surge of anxiety that floods the mental apparatus with large amounts of stimulus and triggers a series of breakdowns”.

³³³ “Vetter Karl entfernte sich mit doppeltem Widerwillen von dem jenseitigen Rheinufer; nicht daß er etwa eine Geliebte daselbst zurückgelassen hätte, wie man nach seiner Jugend, seiner guten Gestalt und seiner leidenschaftlichen Natur hätte vermuten sollen; er hatte sich vielmehr von der blendenden Schönheit verführen lassen, die unter dem Namen Freiheit sich erst heimlich, dann öffentlich so viele Anbeter zu verschaffen wußte und, so übel sie auch die einen behandelte, von den andern mit großer Lebhaftigkeit verehrt wurde.”

convicto que não aceita o fato de que sua lealdade à coroa não fará mais sentido nos novos tempos. Para os fins dramáticos do quadro, ele é a contraimagem de Karl.

Nas poucas conversas que têm à mesa, os dois trocam farpas sobre a inconsistência da posição política do outro (p. 289). Mas a briga definitiva instala-se quando o Conselheiro traz à tona um tema preferido dos jornais daquela época. As campanhas recentes da Guerra das Coalizões permitiram a Speyer, Worms, Frankfurt am Main e, mais tarde, Mainz serem reconquistadas para o Sacro Império. Toda reconquista envolvia um julgamento em massa dos chamados clubistas — alemães que, uma vez que os franceses tomaram a cidade, aderiram ao clube dos jacobinos e auxiliaram na instauração do governo republicano provisório.³³⁴ E logo a discussão toma outras proporções: Karl e o Conselheiro, comovidos, intervêm com suas próprias razões sobre o que deveria ser feito se ainda houvesse justiça naquela nação; como leitores do jornalismo sensacionalista, eles dão vazão a suas paixões e abstraem sobre o tema como se estivesse em suas mãos julgar o destino daqueles homens e mulheres. Defender os clubistas se torna sinônimo de defender a legitimidade da Revolução, e vice-versa. Logo a conversa se reverte em uma troca de insultos:

O Conselheiro afirmou que essas pessoas certamente cairiam nas mãos [do exército] dos Aliados, e que esperava vê-las todas enforcadas. Karl não pode suportar uma tal ameaça e retrucou que esperava que a guilhotina ceifasse uma rica colheita na Alemanha, sem poupar uma única cabeça culpada (p. 290).³³⁵

³³⁴ Ver Wild, 1988, p. 1068. O destino reservado ao clubista era objeto de discussão de juristas da época. A situação era inédita e não estava prevista nos códigos legislativos: a rigor o clubista não era um prisioneiro de guerra; ele ainda era um cidadão do Sacro Império. Mas isso significava que ele devia ser julgado por alta traição? Nem as autoridades do Sacro Império sabiam ainda (SEIBT, 2014, p. 102-3). Até o momento da narrativa, o destino das famílias de clubistas que não haviam conseguido fugir para a França era incerto: mulheres cujos maridos haviam se salvado eram publicamente humilhadas e às vezes espancadas, ainda que não tivessem nenhuma ligação com a Revolução (ibidem, p. 12); e para as famílias que fugiram da primeira onda de violência dos antirrevolucionários, o chamado Terror Branco, haviam três possibilidades igualmente desagradáveis: **(1)** elas poderiam aguardar (trancadas em casa) até que uma deliberação certa do poder imperial viesse até a cidade e as protegesse do povo enfurecido; **(2)** elas poderiam fugir do exército que cercava a cidade e tentar cruzar o fronte francês, optando pela migração política (como fez Georg Forster, sem sua família); ou **(3)** elas entregar-se-iam para o exército prussiano como reféns, torcendo para serem trocadas por prisioneiros do lado da Coalizão e receberem bom tratamento (ver ibidem, p. 81, 96 e 100, além da carta de Goethe a Voigt de 27/7/1793 in GOETHE-WA IV, Bd. 10, p. 98 et seq.). Todas essas questões haviam sido discutidas no panfleto anônimo *An die Mainzer*, lançado pouco antes do lançamento de *Unterhaltungen...*, no início do verão de 1795 (cf. SEIBT, 2014, p. 73-4).

³³⁵ “[Der Geheimerat behauptete, daß] diese Leute gewiß in die Hände der Alliierten fallen [würden], und er hoffte sie alle gehangen zu sehen. / Diese Drohung hielt Karl nicht aus und rief vielmehr, er hoffe, daß die Guillotine auch in Deutschland eine gesegnete Ernte finden und kein schuldiges Haupt verfehlen werde”.

Da devoção pela monarquia ou pela república, restam dois símbolos: a força e a guilhotina. Notemos quão bem escolhidos são os termos: o narrador poderia elencar símbolos como a coroa real e a cocarda republicana, a corte e a festa cívica. Mas sua ênfase pesa sobre o aspecto destrutivo do partidarismo. A comunicação, em vez de levar à troca de ideias, termina com a expressão mútua de um desejo de eliminar a base material da própria interlocução; o melhor seria que o outro morresse (cf. GAILUS, 2006, p. 91). Como em *Reise der Söhne...*, uma forma de desacordo radical ronda a esfera pública: “de ambos os lados veio à baila tudo aquilo que separou tantas boas companhias” (p. 289).³³⁶ E é exatamente o que ocorre no grupo: o Conselheiro toma a esposa pelo braço e se retira da propriedade da Baronesa von C.

Karl reconhece o mal que causou à tia e tenta repará-lo (p. 291), mas é tarde demais. Considerando que o estrago já está feito, a Baronesa propõe que o grupo faça um balanço do momento atual. Como arbitadora da pequena comunidade, ela reconhece os limites de tentar educar seus pupilos por meio de lições morais; comunicar-se da mesma forma de sempre não mudaria nada. A problemática do resto do texto diz respeito a repensar como poderia ensinar algo útil para a filha e o sobrinho. A primeira medida prática da Baronesa é instaurar uma nova regra de convivência que remete, mais uma vez, ao anúncio introdutório em *Die Horen*: todo discurso sobre política e grandes eventos estava banido até que o bom tom da sociabilidade cortesã se restabelecesse (p. 294).

O paralelo entre os dois textos merece um tratamento mais detido. Voltemos às cartas sobre a educação estética por um instante e notemos como Schiller antecipou uma resposta para a objeção que, como era de se esperar naquela época, seria feita a seu absenteísmo político. Na carta 2 encontramos a pergunta retórica: não seria melhor falar da liberdade escolhendo um assunto melhor que as artes? (cf. SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 571). Estendamo-la à cena entre Karl e a Baronesa: não seria melhor reinstaurar o bom tom que a esfera pública havia perdido por conta de conflitos ideológicos tentando resolvê-los de uma vez? Em outras palavras, não seria mais correspondente ao espírito da época partir para o assunto que interessa, a construção de uma ordem política justa, para então pensar no convívio daquele grupo seletivo de exilados? Schiller (e a Baronesa, implicitamente) reconhecem que esse seria o resultado mais adequado, embora fosse inviável. Reiterar as formas tradicionais de argumentação, voltar aos assuntos de sempre,

³³⁶ “[...] es kam von beiden Seiten alles zur Sprache, was im Laufe dieser Jahre so manche gute Gesellschaft entzweit hatte”.

resultaria no mesmo desfecho, em mais divisão na sociedade. Aqui entra em questão o reconhecimento dos limites da voz autoral no discurso moral do Iluminismo. O proferimento de máximas se torna redundante uma vez que certas condições comunicativas básicas não se cumprem. Esse foi o caso ilustrado na cena da discussão entre Karl e o Conselheiro von S. Numa época em que a esfera pública está bipartida, uma ideia como a do sujeito de direito cartesiano —que retira suas máximas morais da razão universal— não é mais operativa. Ela precisa ser repensada pois cada um dos lados se julga detentor da razão universal. Sugestivamente, o perigo que ameaça o sistema de sociabilidade reside “não nas tropas estrangeiras que invadem de fora, mas no corpo estranho que brota de dentro”.³³⁷

Goethe está lidando com uma questão filosófica bastante densa aqui, e que remete à formulação de sua crítica ao modelo de subjetividade do *Sturm und Drang*. Retomemos os argumentos passo a passo: **(1)** o maior impedimento para a comunicação livre vem de dentro dos próprios indivíduos, de sua relação com certos afetos despertados naqueles tempos de turbulências. Isso significa que **(2)** o resultado do ato comunicativo será filtrado pela predisposição de cada um àquilo que deseja ouvir. O desejo ou inclinação partidária do interlocutor determina a recepção da mensagem, e não a coerência da mensagem em si. Consideremos o seguinte diálogo:

KARL: “Poupe-me [de mais], querida tia: já sinto com vivacidade o peso de minha falha. Não me faça encarar suas consequências tão de perto!”

BARONESA: “Pelo contrário, encare-as o mais de perto que puder! A questão não é se devo lhe poupar, mas se você é capaz de conscientizar-se. Não é a primeira vez que você comete esse erro, e não será a última” (p. 292).³³⁸

A reprimenda é severa — Karl e Luise representam um modelo de sujeito histórico que perdeu a capacidade de reagir a novidades (no caso dela) e retirar experiência de novas situações (no dele). A proibição de se falar em política e história, em *Die Horen* e em *Unterhaltungen...*, resulta como uma forma de resistência a atitudes que ameaçavam as bases de uma sociedade progressiva, capaz de se organizar contra a tirania — seja ela a tirania política, dos afetos, do senso comum, da opinião pública (cf. BUSCH, 1999, p. 27).

³³⁷ “[...] not in the foreign troops that invade from without but in the foreign body that erupts from within” (GAILUS, 2006, p. 94).

³³⁸ „KARL: »Schonen Sie mich, liebe Tante: ich fühle meinen Fehler schon lebhaft genug; lassen Sie mich die Folgen nicht so deutlich einsehen.« / BARONESSE: »Betrachte sie vielmehr so deutlich als möglich! Hier kann nicht von Schonen die Rede sein; es ist nur die Frage, ob du dich überzeugen kannst. Denn nicht das erste Mal begehest du diesen Fehler, und es wird das letzte Mal nicht sein“.

No trecho em questão já encontra-se um traço definitivo do Classicismo de Weimar. “O ponto de partida do pensamento ‘clássico’ foi a responsabilização plena do ser humano por sua condição humana”. O pressuposto antropológico dessa arte, portanto, é o de que “todo ser humano está munido de predisposições naturais para sua determinação ética”.³³⁹ Então surge a questão: como a Baronesa e o Religioso, que logo intervêm na conversa, pretendem promover uma mudança de atitudes? A resposta já foi mencionada, mas não deixa de ser surpreendente: eles propõem que o grupo se entretenha com narrativas ficcionais. O uso terapêutico da ficção supostamente restauraria os ânimos e serviria como substituto adequado para o discurso conversacional comum.

A arte literária é proposta como um sistema comunicativo diverso e mais autônomo que o discurso cotidiano. Tanto Schiller quanto os dois mentores de *Unterhaltungen...* guiam-se pela ideia de que o papel das artes em qualquer época foi de “elevar-se com apropriada ousadia acima das exigências da necessidade, uma vez que a arte é uma filha da liberdade e quer receber as suas prescrições da necessidade dos espíritos, não das deficiências da matéria” (carta 2 de *Sobre a Educação Estética...*).³⁴⁰ Para Schiller, encontrar o registro artístico mais autônomo possível, ainda que isso levasse séculos, era o alvo central — “o desenrolar dos eventos levou o gênio da época a um tal direcionamento que ameaça afastá-lo do ideal” (idem).³⁴¹ Para os mentores do texto de Goethe, em contrapartida, a questão era um pouco menos ambiciosa. O Religioso pede apenas historietas sobre casos desconhecidos, capazes de despertar o interesse espontâneo do grupo e pondo, por um instante, “sua imaginação em movimento”, seu entendimento em completo repouso (cf. p. 299; os termos utilizados são explicitamente kantianos, *Einbildungskraft* e *Verstand*). Como aconteceu em Boccaccio, o tema para o primeiro dia é proposto: os voluntários deveriam contar histórias sobre acontecimentos misteriosos, cujas origens nunca puderam ser explicadas. E o próprio Religioso conta a seguinte anedota.³⁴²

³³⁹ “Ausgangspunkt des ›klassischen‹ Denkens war die volle Selbstverantwortung des Menschen für sein Menschsein” [...] „jeder Mensch trägt die natürlichen Anlagen zur sittlichen Selbstbestimmung in sich“ (WIRSICH-IRWIN, 1998, p. 16; trecho ligeiramente reduzido; ver também JØRGENSEN, 1984, p. 189).

³⁴⁰ “[...] sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen” (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 572).

³⁴¹ “Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht” (idem).

³⁴² Segundo Bauschinger (2004, p. 236), a anedota é sobre a cantora Hippolyte Clairon, e foi retirada de uma carta da própria a Jacob-Henri Meister. Goethe fez as seguintes adaptações: mudou o cenário de Paris para Nápoles, trocou o nome da cantora para Antonelli e acrescentou a parte sobrenatural que

5.3.1. Dia 1. *Literatura trivial*

(1) A cantora Antonelli é uma mulher excepcionalmente bela e goza de uma fama considerável na cidade de Nápoles. Ela iniciara uma amizade com um comerciante de Gênova que lhe convinha por não lhe fazer exigências de um amante. Mas com o tempo ele se apaixona por Antonelli e ela acaba cedendo à insistência do amigo. Logo ele se torna temperamental e exigente, o que torna a reação dos dois fria. Ele adoece e recebe os cuidados da cantora, que passa a sustentá-lo. Por fim, pede que ela desista da carreira artística e passe a se dedicar exclusivamente à vida doméstica. Isso ofende o senso de integridade da mulher, que termina o relacionamento. O genovês vive ainda mais um ano de fundos pessoais e, no leito de morte, manda chamar a amada três vezes. Ela se nega a visitá-lo e, por um ano e meio, é perseguida por barulhos misteriosos. Muitas vezes os ruídos aterrorizam-na a ponto de fazê-la desmaiar. Mas com o tempo eles se tornam menos assustadores, para tornarem-se barulhos relativamente agradáveis e, por fim, desaparecerem por completo. O próprio Religioso, em uma visita a Gênova, informara-se das possíveis explicações para a história. De um conhecido, ouve que as últimas palavras do moribundo foram “mesmo depois de minha morte eu não a deixarei em paz” (p. 315).³⁴³

Andreas Gailus (2006, p. 99) interpreta os ruídos não como meros fenômenos físicos mas como tentativas falhadas de comunicação. O mistério inicia-se com os três chamados do homem em seu leito de morte. A mensagem que supostamente tinha para Antonelli e nunca encontrou seu receptor, passa a assombrá-la. Ela choca não pelo fato de suas origens terem algo de assustador (supostamente os ruídos são feitos por um admirador secreto, alguém sugere no decorrer da narrativa), mas por ser incompreensível. Seja devido à culpa ou ao luto, tudo o que a cantora capta dessa espécie de recado fantasmagórico são interferências entre o mundo dos vivos e dos mortos, entre dois

preenche a segunda metade da história. Ela é mencionada brevemente na carta de Goethe a Schiller de 5/12/1794.

³⁴³ „[...] auch nach meinem Tod soll sie vor mir keine Ruhe haben“.

interlocutores impossíveis. Muito fica sem explicar —um dos presentes solicita maiores informações sobre a causa da morte do namorado de Antonelli (p. 314), por exemplo; o porquê de o som desaparecer aos poucos é outro fator intrigante—, e logo a impossibilidade de os ouvintes do Religioso chegarem a conclusões razoáveis sobre o caso leva-os a aceitar que o mistério permanece irresoluto. Friedrich se esforça um pouco mais para elaborar perguntas, mas logo desiste, oferecendo-se para contar uma anedota ouvida de uma garota da região,³⁴⁴ igualmente “do tipo que não se pode esclarecer com exatidão” (p. 315).

(2) A garota em questão era uma órfã que, havia pouco, passara a morar com uma família abastada como enteada. Certo dia um rapaz faz-lhe uma proposta sexual; ela recusa e a partir de então passa a ouvir estranhas batidas no chão, como se alguém a perseguisse. Seu padrasto, achando que se tratava de uma brincadeira de mau gosto, deixa-se perturbar de tal maneira que promete-lhe uma punição violenta caso voltasse a ouvir aqueles passos. A partir dali, eles cessam.

As reações às anedotas (1) e (2): o fechamento do primeiro ciclo de histórias misteriosas dá-se somente após as reações que elas provocam em seus ouvintes são registradas. Era assim que Goethe fechava cada fascículo de seu ciclo de novelas em *Die Horen*, como a consulta das referências na **tabela 2** pode mostrar. Na página 317 lemos a tentativa de Luise se livrar do mistério por meio da interpretação sobrenatural; Friedrich então a interrompe e sugere a possibilidade de se tratar de algum artifício do pretendente da enteada; Karl, por fim, lamenta que um evento tão singular não tivesse sido investigado com rigor científico quando provas ainda se podiam encontrar na casa. As tentativas interpretativas em si não importam para nossa compreensão da anedota; muitas beiram o ridículo e só constam no texto para caracterizar o passo a passo da educação daquela comunidade de intérpretes. Um dado a ser ressaltado é que nenhum dos mentores interfere neste primeiro ciclo; a Baronesa está ausente, e o Religioso conta sua cota de histórias, mas permanece reticente. Foi sua ideia começar com uma história que atice a inclinação do público pelo spectral e maravilhoso, sugere Reinhard (2004, p. 23), e ele o faz com

³⁴⁴ Fontes da época afirmam que a anedota era contada na corte de Weimar. A primeira e única vez em que foi passada para o papel foi pela pena de Goethe.

um fim específico. O treino provido pelo repetido emprego da imaginação; o teste das possibilidades interpretativas; mesmo as falhas, as interpretações absurdas que são descartadas tão logo são expressas;— tudo isso permite que o grupo se acostume com a ideia de que não tem respostas para todos os fenômenos. O relato da novidade perde o efeito paralisante que exercera outrora, como no exemplo da primeira cena com Luise — e aqui é sugestivo que Goethe faça o grupo contar novelas (termo italiano que significa ‘breves relatos de novidades’).³⁴⁵ A paralisia frente ao desconhecido dá espaço para um desejo paciente de interpretação (cf. GAILUS, 2006, p. 98). Ao invés de gerar discussões que dividam aquela sociedade, o mistério serve para avivá-la.

Isso significa que o grupo passa por um processo de educação estética schilleriana? Aqui entra a ironia de Goethe que, para a maioria de seus intérpretes, funciona no texto como uma provocação ao idealismo estético de seu colega.³⁴⁶ Observemos a seguinte cena: logo depois do primeiro ciclo de histórias, ouve-se um estalido alto (como os barulhos misteriosos das histórias de fantasmas; p. 317). Friedrich vai em direção do som com uma vela e encontra o tampão de uma velha escrivaninha rachado. O móvel é descrito como “um dos melhores trabalhos de Röntchen”, um marceneiro renomado na época,³⁴⁷ e só deixa de ser foco da atenção quando o grupo avista, janela afora, um clarão repentino que rasga o céu noturno. De longe é possível identificar um incêndio. Friedrich consulta um mapa e calcula que muito provavelmente o fogo vinha de uma propriedade de sua tia. Novamente a sanha interpretativa do grupo põe-se em prática; é como se, após aprender algo com as anedotas tratadas acima, eles se deparassem, na vida real, com uma coincidência igualmente infável. E eis que suas reações provam quão pouco eles aprenderam, de fato. Voltam as mesmas teorias absurdas:

Vocês sabem que há muitos anos nossa mãe presenteou nossa tia com uma escrivaninha similar; de fato, poderíamos dizer, com uma idêntica. Ambas foram produzidas com esmero ao mesmo tempo, da mesma peça de madeira e pelo mesmo artesão; ambas serviram esplendidamente até agora. Eu poderia apostar que neste momento a outra escrivaninha está queimando na casa de nossa tia, e sua gêmea aqui sofre com isso (p. 319).³⁴⁸

³⁴⁵ E o autor parece considerar o significado etimológico da palavra; não se falava de novela como gênero literário em sua época. As primeiras narrativas do ciclo são, no fundo, anedotas.

³⁴⁶ As fontes são diversas, já que essa é a interpretação mais habitual. Reinhardt (2004) faz um balanço extensivo de como a crítica tratou a possível provocação a Schiller. Ver também Wild (1988, p. 1045).

³⁴⁷ A grafia correta é Roentgen (David Roentgen, 1743-1807).

³⁴⁸ “Ihr wißt, daß unsre Mutter schon vor mehreren Jahren einen ähnlichen, ja man möchte sagen, einen gleichen Schreibtisch an unsre Tante geschenkt hat. Beide waren zu *einer* Zeit aus *einem* Holze mit der

Karl então intervém com duas novas história repletas de mistério e erotismo.³⁴⁹

Podemos aceitar que o primeiro dia, *grosso modo*, rende ao grupo resultados mistos. Permanece a tendência de os jovens quererem explicar, por quais meios forem necessários, aquilo que talvez não tivesse explicação. Contudo, o projeto de terapêutica artística ideado pelo Religioso, em que narrativas levam ao apaziguamento dos ânimos e desvio do interesse do dia, funciona perfeitamente. “Com auxílio do misterioso, do ameaçador”, conclui Stefan Greif (2009, p. 243) “elas exercem uma função ‘acalentadora’ em relação ao mundo exterior incontrollável. Ao mesmo tempo distanciam-se simbolicamente do sensacionalismo e verborragia aos quais a esfera pública, em tempos de levantes colossais, reage com seu vozerio político que [no fundo] não diz nada”.³⁵⁰

Antes de passarmos para o segundo ciclo de narrativas, uma nota importante. Por que dar a este subtópico o título ‘literatura trivial’, e não ‘histórias de fantasma e eróticas’, como a fortuna crítica tende a fazer? Minha tese é que Goethe estava testando registros literários de sua época, explorando seus efeitos sobre seus ouvintes/leitores. ‘Histórias de fantasmas’ não é exatamente uma categoria rigorosa, nem um termo com que trabalhamos nos estudos literários: diversos gêneros e tradições se valem do tema do fantasmagórico, do erótico, e assim por diante. Fica, assim, a sugestão de que talvez as historietas de *Unterhaltungen...* não tenham sido aleatoriamente escolhidas. Muito menos elencadas

größten Sorgfalt von *einem* Meister gefertigt, beide haben sich bisher trefflich gehalten, und ich wollte wetten, daß in diesem Augenblicke mit dem Lusthause unsrer Tante der zweite Schreibtisch verbrennt und daß sein Zwillingbruder auch davon leidet“.

³⁴⁹ Não vou me deter nas duas novas anedotas pois elas não fazem mais que reforçar o mesmo ponto discutido acima. De qualquer maneira, é válido deixar aqui um resumo de seus roteiros:

(3) O marechal Bassompierre, um aventureiro do século XVII, seduz uma lojista de Paris e, após repetidas visitas à sua loja, recebe uma carta combinando um encontro noturno. Eles marcam de se encontrar em uma casa de má reputação e, como eram tempos de peste na cidade, levam o próprio colchão e roupa de cama para a ocasião. Após passarem uma noite memorável juntos, marcam um segundo encontro. Dessa vez a amante escolhe o local, alegando não querer voltar a uma casa de má reputação e se passar por uma meretriz. Dois dias depois o marechal vai ao encontro da mulher, mas encontra a casa ocupada pela polícia: provavelmente em decorrência da peste, os colchões da cama de casal estão sendo incinerados, e de longe ele avista dois cadáveres cobertos sobre uma mesa. Muito fica sem explicar: quem era o segundo corpo; como a lojista morreu; o que Bassompierre descobriu do caso.

(4) Karl narra ainda mais um episódio das memórias de Bassompierre, cujo antepassado, um homem casado, encontra-se semanalmente com uma amante em uma de suas casas de veraneio sob o pretexto de ter saído para caçar. Certa noite a esposa do homem encontra os amantes dormindo profundamente, e em vez de acordá-los, joga o véu que trazia à cabeça no pé da cama. Ao acordar, a amante reconhece o véu, toma-o para si e despede-se do homem, para nunca mais voltar a vê-lo. Conta-se que o véu foi passado para suas três filhas como lembrança, e sempre lhes trouxe sorte.

³⁵⁰ „Mit Hilfe des Mysteriösen, Bedrohlichen stellen sie eine ‚stillschweigenden‘ Bezug zur unüberschaubaren Außenwelt her. Gleichzeitig grenzen sie sich symbolisch von jener Sensationslust und Redseligkeit ab, mit der sich die Öffentlichkeit in den Tagen weltbewegender Umstürze mit einem nichtssagenden Politgeplapper gemein macht.“

para encher as páginas de *Die Horen*, cujas primeiras edições estavam repletas de textos filosóficos densos, com entretenimento literário ‘água com açúcar’.³⁵¹

Consideremos as fontes das quatro anedotas do primeiro ciclo. (1) foi retirado das cartas pessoais de uma cantora famosa, e cartas pessoais naquela época eram um tipo de leitura bastante visado, assim como biografias de celebridades hoje. (2) foi uma anedota que circulava em Weimar, tal qual uma lenda urbana. (3) e (4) foram retiradas das *Memoires* (1665) do marechal de Bassompierre, que renderam-no fama continental devido a seu conteúdo picante e revelações sobre os segredos de figuras públicas francesas. Bassompierre foi no século XVII o que Talleyrand foi no XVIII: um Don Juan com um cargo político de importância. Ou seja, o que liga os quatro textos é o gênero da *Trivialliteratur*. Goethe não desqualifica o gênero totalmente —afinal de contas, está valendo-se do registro—, embora naquele contexto de elocução, dentro da terapêutica orquestrada pelo Religioso, ele se prove insuficiente.

No dia 2, pela manhã, a Baronesa finalmente une-se ao grupo, e fica a impressão de que seus filhos e sobrinho não ousariam contar histórias como as do dia anterior em sua presença. O tom das conversas muda, e a nobre entra no jogo sugerindo um tipo distinto de narrativa:

se queres dar um exemplo de história, devo dizer-te qual não me agrada. Não gosto de narrativas como as Mil e Uma Noites, onde um acontecimento está incorporado ao outro; em que o narrador se vê na necessidade de estimular a curiosidade que é despertada em nós inconsequentemente, com interrupções. Eu acho censurável transformar histórias em adivinhações místicas, algo que corrompe o gosto ainda mais (p. 325).³⁵²

Sua estratégia não pode ser mais clara: ela quer ouvir algo diverso daquilo que foi contado no primeiro ciclo, e assim uma nova forma de afecção literária poderá se instaurar no grupo.

³⁵¹ Como sugeriram Charlotte von Stein (carta a Charlotte von Schiller de 19/2/1794) e A. W. Schlegel na resenha para o *Allgemeinen Literatur-Zeitung* de 6/1/1796 (ambos citados em BAUSCHINGER, 2004, p. 241).

³⁵² “[...] wenn Sie uns eine Geschichte zur Probe geben wollen, so muß ich Ihnen sagen, welche Art ich nicht liebe. Jene Erzählungen machen mir keine Freude, bei welchen nach Weise der ›Tausendundeinen Nacht‹ eine Begebenheit in die andere eingeschachtelt, ein Interesse durch das andere verdrängt wird, wo sich der Erzähler genötigt sieht, die Neugierde, die er auf eine leichtsinnige Weise erregt hat, durch Unterbrechung zu reizen [...] Ich tadle das Bestreben, aus Geschichten [...] rhapsodische Rätsel zu machen und den Geschmack immer tiefer zu verderben”.

5.3.2. Dia 2, manhã. Literatura moralizante e quadros familiares

Para o segundo ciclo, a Baronesa faz o pedido algo vago de querer ouvir aquilo que se reconhece como uma boa história em uma boa sociedade (p. 325). Conforme lemos seu longo discurso, notamos a presença de valores da cultura iluminista; há uma primazia por narrativas que deem um fechamento harmônico para as questões que levantaram inicialmente. Em vez de deixarem a imaginação vagar por especulações infrutíferas, suas narrativas preferidas são “recreativas enquanto duram, satisfatórias quando acabam, deixando em nós certo estímulo pacífico para refletir mais a respeito [*weiter nachzudenken*]” (p. 326).³⁵³ Para que tal efeito seja atingido, é preciso que o narrador trabalhe com uma forma rígida (cf. REINHARDT, 2004, p. 23). A Baronesa é bem específica no que toca à estrutura desse registro literário:

Para começar, dá-nos uma história com poucas personagens e eventos, imaginativa e bem construída, verdadeira e não trivial; com o tanto de ação que for essencial, e com tanto sentimento quanto for necessário. Que não seja estática ou se mova devagar demais, mas que também não se mova rápido demais. As personagens devem ser pessoas gentis das quais gostamos; não perfeitas, mas boas; não extraordinárias, mas interessantes e simpáticas (p. 325-6).³⁵⁴

Forma e efeito estão intimamente ligados. Algo da sua proposta corresponde ao que chamamos de ‘antinaturalismo’ do Classicismo de Weimar (cf. CHEVREL, 2002, p. 408-9), que significa dizer: a concepção de que a obra de arte deve ser forçosamente diferente da ordenação natural dos eventos na vida. Se a vida comum (ou, mais importante, a própria história) é por via de regra repleta de pontos obscuros e eventualidades, tudo na arte ideada pela Baronesa deve ser necessário. O narrador só abre uma questão para fechá-la, derivando uma conclusão ou propondo um dilema que fará seu ouvinte “*weiter nachdenken*” — não especular, portanto, mas ponderar. Por esse motivo a forma da narrativa tem primazia (e *Form* é um termo recorrente no vocabulário de Schiller e Goethe da época), pois só assim a arte resiste à vida comum, remetendo nossa mente a domínios

³⁵³ „[...] unterhaltend, solange wir sie hören, befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz, *weiter nachzudenken*“.

³⁵⁴ „Geben Sie uns zum Anfang eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, soviel Handlung als unentbehrlich und soviel Gesinnung als nötig; die nicht stillsteht, sich nicht auf einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen, wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und liebenswürdig“.

novos, a reflexões indisponíveis durante o período em que nos ocupam dos gestos cotidianos e do palavrório habitual.

Este ponto de *Unterhaltungen...* ilumina o primeiro ciclo de histórias misteriosas. Se observarmos bem as anedotas (1), (2) e (3), sobretudo, não há nelas nada de explicitamente sobrenatural. As interpretações fantasmagóricas surgem por conta da inclinação supersticiosa dos três ouvintes, Karl, Luise e Friedrich. O formato do segundo ciclo de narrativas nem ao menos dará abertura para tal inclinação.

A próxima narrativa, retirada da coletânea *Cent Nouvelles nouvelles* (1462), é contada pelo Religioso:

(5) Um rico mercador italiano se casa em idade bastante avançada. Logo após a cerimônia ele deixa a esposa, uma bela garota de dezesseis anos, e vai para o mar, rumo a Alexandria, a fim de concluir uma transação comercial importante. Antes de partir, ele diz entender a juventude da moça e a permite manter um amante enquanto estiver ausente, contanto que este fosse algum rapaz de valor. A moça considera a recomendação impertinente e nega todos os proponentes que vêm a seu encontro. Porém, certo dia um jovem jurista, esperto e virtuoso, entra em sua vida e eles se apaixonam. Ela se declara para o rapaz e este diz lamentar não poder unir-se a ela: há pouco tempo ele havia adoecido seriamente, e feito um voto de abdicar, por um ano completo, de todo prazer caso a saúde lhe fosse restituída. Tornando-se saudável, ele passa a comer pão e beber somente água, e abster-se de sexo. Assim, ele pede à proponente mais dois meses até que seu voto expire, para então unirem-se. A reação da moça é inesperada: ela mesma passa a viver de pão e água, a dormir sobre um colchão duro. Nas poucas visitas do procurador, chega a agradecê-lo por curá-la de sua paixão egoísta. “Fizeste-me sentir que há algo dentro de nós além de inclinações, que é possível mantê-las em equilíbrio e que, distanciando-nos de nossos desejos, somos capazes de renunciar em prol de cada bem que nos pertence” (p. 345).³⁵⁵

³⁵⁵ “Sie haben mich fühlen lassen, daß außer der Neigung noch etwas in uns ist, das ihr das Gleichgewicht halten kann, daß wir fähig sind, jedem gewohnten Gut zu entsagen und selbst unsre heißesten Wünsche von uns zu entfernen”.

E então a edição 4 de *Die Horen* termina. Somente em julho de 1795, três meses depois, os leitores do periódico conhecem a reação do grupo à história do procurador. É como se o autor propositalmente desse tempo para eles próprios “weiter nachdenken”, como sugeri acima. Continuando a narrativa, a baronesa diz querer ouvir mais coisas do tipo e dá-lhe o título honroso de “história moral[izante]”, algo que parece corresponder às expectativas do Religioso. Por história moralizante entende-se uma “que demonstra como o homem carrega em si o poder de agir contra suas inclinações, por meio da convicção daquilo que é melhor” (p. 346).³⁵⁶ É como se Immanuel Kant estivesse definindo o gênero: “Apenas a superação do que originalmente era uma inclinação pode ser vivenciada e descrito como qualidade moral”.³⁵⁷

E então começa a discussão. Luise se incomoda com o rigorismo dessa proposta, questionando por quais motivos as inclinações pessoais são necessariamente ruins.

O VELHO: [...] ‘É o que ensina essa história, e nenhum conto moral pode ensinar algo diverso’.

LUISE: ‘Então para agir moralmente eu devo agir contra minhas inclinações?’

O VELHO: ‘Sim.’

LUISE: ‘Mesmo quando elas são boas?’

O VELHO: ‘Nenhuma inclinação é em si boa, mas somente enquanto resultar em algum bem’ (p. 346).³⁵⁸

Para provar seu ponto, ele parte para uma história paralela capaz de ilustrar como uma inclinação boa (neste caso, o amor por outra pessoa) pode levar a ações criminosas. Luise interfere impondo uma única condição. Até aquele momento quase tudo o que foi narrado se passava em terras estrangeiras e distantes da realidade do grupo, “como se as coisas interessantes só acontecessem longe daqui”. Por isso, ela gostaria que a nova história seguisse o gênero popular da época *Familiengemälde* — quadros familiares como os das peças de Lessing e Diderot, ou os romances de Sophie von la Roche, que giram em torno de cenas e caracteres semelhantes a uma moça como ela. “Então enxergar-nos-emos neles de pronto e, quando eles parecerem acertados [i.e. fieis à realidade], nossos corações

³⁵⁶ “[Nur diejenige Erzählung verdient moralisch genannt zu werden,] die uns zeigt, daß der Mensch in sich eine Kraft habe, aus Überzeugung eines Bessern, selbst gegen seine Neigung, zu handeln”.

³⁵⁷ “Nur in [...] der Überwindung einer ursprünglichen »Neigung« [...] sei moralische Qualität zu erfahren und darzustellen” (cf. MÜLLER, 2003, p. 25).

³⁵⁸ „DER ALTE: [...] Dieses lehrt uns diese Geschichte, und keine moralische Geschichte kann etwas anderes lehren.« / LUISE: »Und ich muß also, um moralisch zu handeln, gegen meine Neigung handeln?« / DER ALTE: »Ja.« / LUISE: »Auch wenn sie gut ist?« / DER ALTE: »Keine Neigung ist an sich gut, sondern nur insofern sie etwas Gutes wirkt.«“

baterão muito mais enternecidos” (ver p. 347-8).³⁵⁹ Esta é a primeira novela da série inventada pelo próprio Goethe.

(6) Ferdinand, o filho de um mercador, apaixona-se por uma jovem rica e belíssima chamada Ottilie. Ele decide desviar o dinheiro que o pai guardava em um cofre para poder presenteá-la e frequentar os mesmos ambientes sociais onde a encontraria. Sem conhecimento de ambas as famílias os dois se tornam noivos, mas Ottilie precisa logo em seguida ausentar-se da cidade. Sentindo-se culpado, Ferdinand tenta recuperar o dinheiro a todo custo; a medida que encontra é propor-se a ajudar o pai saindo a uma viagem de negócios, durante a qual se força a viver frugalmente até juntar toda a quantia desviada para então, chegando em casa, restituí-la ao cofre. Mas antes de seu retorno, o pai dá falta do dinheiro e ameaça todos os criados da casa se a quantia não for imediatamente restituída. Sua esposa, que por meios não indicados ficou sabendo do noivado, liga os fatos e pede que o filho recém-chegado se explique. O mal entendido é resolvido, Ferdinand é perdoado, acerta suas contas e aguarda pela volta da noiva.

Mais uma vez o texto acaba, e apenas na edição 9 de *Die Horen* conhecemos a reação de Luise, que se entusiasma com a história e espera que o Religioso cumpra com a condição do ciclo do dia, dando-lhe um desfecho apropriado. Luise, uma leitora de obras sentimentalistas, espera um final feliz inexistente na história: o narrador sente informar-lhe, mas Ottilie rompe o noivado pouco depois. Ferdinand termina por casar-se com “[um]a garota bondosa e franca”³⁶⁰ que conhecera em sua viagem, e não “uma garota bela” como Ottilie (p. 368). O Religioso conta que o conheceu pessoalmente já como um pai satisfeito de uma família numerosa. “O princípio educacional geral de Ferdinand guiou, por assim dizer, seus filhos a serem capazes de renunciar algo, ainda que espontaneamente” (p. 369).³⁶¹

³⁵⁹ “[...] und wir werden uns desto eher darin erkennen und, wenn wir uns getroffen fühlen, desto gerührter an unser Herz schlagen”.

³⁶⁰ „[...] das gute, natürliche Mädchen”.

³⁶¹ „[Ferdinands] ganze Erziehung bestand gewissermaßen darin, daß seine Kinder sich gleichsam aus dem Stegreife etwas mußten versagen können”.

A novela final é suficiente para convencer Luise da teoria moral proposta pelo Religioso. Ela a aprecia por mostrar o amor problemático não como uma força violenta externa, mas uma que emerge de dentro dos próprios indivíduos (cf. MÜLLER, 2003, p. 26) — Ferdinand se torna um criminoso não porque Ottilie, o elemento externo, força-o a sê-lo, mas deliberadamente. Dessa maneira, as duas novelas se relacionam com o quadro dramático inicial de *Unterhaltungen...*, o da problemática do desejo incontrollável. Renúncia, portanto, é resultado de uma educação social (*gesellige Bildung*, um conceito chave aqui). Se as duas novelas são coerentes, a renúncia do desejo irracional traz certas recompensas que beneficiam tanto o indivíduo quanto a comunidade.

As reações dos participantes, sobretudo a de Luise, a tal ensinamento são importantes. Se no primeiro ciclo eles se satisfizeram com a própria interpretação dos causos, no segundo os dilemas morais apresentados são resolvidos de maneira conciliatória. A comunicação de assuntos sérios torna-se mais uma vez possível; agora é possível expor teorias (no fundo densas) sobre um conceito como o de renúncia e convencer o interlocutor. A Karl, mesmo que aceite as conclusões da prima e do velho, esse fato da vida é um pouco desagradável. Sua reclamação, em resumo, diz que o melhor seria se nunca conhecêssemos as coisas às quais seremos forçados a renunciar.

Todas essas reflexões densas são abruptamente interrompidas com um evento que conclui o quadro dramático de *Unterhaltungen...* Luise ouve o irmão adentrar o pátio, deixa o grupo e vai até a janela. Friedrich, ofegante, relata que passou a manhã na propriedade da tia para investigar o caso da escrivainha rachada. O narrador ironiza um fato: Friedrich foi à propriedade apenas para se certificar de que suas especulações sobrenaturais estavam certas (em vez, por exemplo, de questionar o motivo do incêndio). Este complementa:

‘No exato momento,’ ele disse, ‘que o fogo avançava para a sala, o caseiro salvou um relógio que se encontrava sobre a mesa. Enquanto ele deslocava a peça, algo em seu mecanismo deve ter saído do lugar, e [seu marcador] ficou parado nas onze e meia’ (p. 369-70).³⁶²

O que por sua vez foi o horário em que a outra escrivainha rachou. A Baronesa simplesmente ri e não comenta mais nada; para reforçar o teor cômico do final do ciclo, um criado logo chega com boas notícias sobre o noivo de Luise, que passa bem e

³⁶² “In eben dem Augenblicke», sagte er, »als der Brand sich schon dem Zimmer näherte, rettete der Verwalter noch eine Uhr, die auf eben diesem Schreibtische stand. Im Hinaustragen mochte sich etwas am Werke verrücken, und sie blieb auf halb zwölf stehen”.

supostamente saiu ileso da campanha militar.³⁶³ Os receios da noiva podem ser esquecidos; seu casamento está garantido.

Mais de um crítico identificou o desfecho como ironia das pretensões iluministas de moralizar seus leitores via literatura — Reiner Wild (1988, p. 1047-8) sugere, com razão, que não faria sentido Goethe concluir as narrativas do ciclo 2, propondo que a última palavra ficasse para uma estética pedagógico-iluminista. Goethe não a desqualifica por completo, mesmo que tenha questionado sua eficácia durante toda sua carreira literária. A proposta de *Unterhaltungen...* é antes que a literatura, em diversos registros, é um meio de conhecimento e distração saudável, ela é “graciosa, racional, recreativa e instrutiva” (p. 345).³⁶⁴ Mas não funciona como um meio adequado de doutrinação. E não deveria. A literatura trabalha com a autonomia da imaginação e afetos dos leitores, por meio de proposições e estímulos, não de convencimento. Friedrich, por exemplo, não perde sua inclinação pelo sobrenatural, algo que no fundo não importa para a problemática do texto: a coesão daquela pequena comunidade foi reinstaurada.

A última palavra fica para Karl, o mais descontente com a ideia de renúncia e com o segundo ciclo. “‘Não podes’, disse Karl ao velho, ‘contar-nos um conto de fadas? [...] a imaginação deve produzir obras de arte que ressoem em nós como uma música, movendo-nos para nossa interioridade, de tal modo que nos esquecemos que uma coisa exterior gerou essa comoção’” (p. 370).³⁶⁵ O Religioso concorda que esse registro seria o mais vantajoso, uma vez que “é apropriado para o desfrute daquelas obras que fruímos sem demandas” (idem).³⁶⁶ Na noite do mesmo dia, ele próprio narra o conto de fadas requisitado.

5.3.3. Dia 2, noite. Das Märchen

um dia de manhã [...] pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais

³⁶³ Em 4 de abril de 1795, Prússia, Hessen-Kassel, Espanha e a França assinam a Paz de Basileia, terminando a primeira Guerra das Coalizões. O norte e centro alemães não voltarão a ser invadidos até 1804 — agora por Napoleão Bonaparte. Tudo leva a crer que o noivo de Luise lutou do lado prussiano, responsável pelo cerco de Mainz.

³⁶⁴ “[...] zierlich, vernünftig, unterhaltend und unterrichtend”.

³⁶⁵ “»Wissen Sie nicht«, sagte Karl zum Alten, »uns irgendein Märchen zu erzählen? [...] [die Einbildungskraft soll] Kunstwerke hervorbring[en], [die] nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen, und zwar so, daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt«”.

³⁶⁶ “[...] gehört zum Genuß an solchen Werken, daß wir ohne Forderungen genießen”.

arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te.

— J. M. Machado de ASSIS, “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881), capítulo II

Há uma tradução brasileira de *Märchen* por Roberto Ahmad Cattani (GOETHE, 2006b), seguida de dois posfácios nos quais analisam-se possíveis referências místicas e alquímicas do conto. Um deles, de Oswald Wirth, sugere-o como um texto cujos símbolos somente os iniciados no esoterismo teriam plena capacidade de discernir. Essa interpretação é um pouco engraçada pois é justamente a que Luise e Friedrich lhe dariam, e têm a grande desvantagem de ler *Märchen* fora do contexto de *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* e *Die Horen*.

Märchen não é apenas hermético, mas indecifrável. Cattani menciona como o autor se divertia com as tentativas de interpretação que via resenhada nos jornais, e prometia decifrar sua obra “quando noventa e nove tiverem falhado” (op. cit., p. 121).³⁶⁷ Isso nunca aconteceu, é claro, e até hoje essa é a obra com propostas interpretativas mais díspares de sua fortuna crítica. Isso tem muito a ver com o pedido de Karl dentro do ciclo de novelas —lembramos, ele pediu uma “obra de arte que ressoa em nós como uma canção”—, mas não nos impede de discutir o sentido dessa inefabilidade. O conto tem nada menos que dezoito personagens cuja importância varia dependendo de quem as interpreta, de forma que se seu roteiro fosse resumido como até então foi feito, seria preciso páginas e mais páginas. Seguem-se as partes que considero ilustrativas de como o conto flui, tendo em conta que selecioná-las já envolveu um exercício de interpretação:

(7) O cenário do conto é uma terra dividida em dois lados por um grande rio. Um barqueiro é o único capaz de transitar de um lado para o outro; ele faz o transporte sem deixar de alertar que quem vai para a outra margem do rio, não pode voltar. Certa noite, dois Fogos-fátuos requerem seu serviço. Na hora de pagar, eles se chacoalham, fazendo moedas de ouro saltarem de seus corpos luminosos. O barqueiro desespera-se, pedindo cautela. Toda vez que o rio entra em contato com ouro, surgem ondas terríveis capazes de virar o barco e afogar todos. O custo da

³⁶⁷ Ver carta ao príncipe August von Gotha de 21/12/1795 (in WILD, 1988, p. 1062) e a Schiller de 26/9/1795.

viagem, ademais, não deve ser pago em ouro, mas em frutos da terra: três couves, três alcachofras e três cebolas. Os Fogos-fátuos prometem voltar e pagá-lo devidamente. Finda a viagem, o ouro é recolhido cuidadosamente pelo homem, que sobe até uma região alta e o despeja abismo abaixo. A cena seguinte se passa no fundo do abismo, onde uma serpente verde reside. Descobrendo o ouro, ela começa a comer cada uma das moedas, e nota que de repente se tornou reluzente. Até aquele momento, a serpente guiara-se pela escuridão pelo tato. Agora que era produtora de luz própria, descobria uma infinidade de detalhes interessantes sobre seu lar. Ela sai do abismo seguindo qualquer foco de luz visível (pois de repente desenvolveu um apetite por ouro), e descobre os Fogos-fátuos. Eles notam o gigantismo da serpente, e propõem-se a alimentá-la com mais ouro caso sirva de ponte para o outro lado do rio no dia seguinte.

Posteriormente a narrativa muda de ambiente, a casa de uma mulher velha. Ela conta ao marido como dois Fogos-fátuos zombeteiros passaram por lá e lamberam todo o ouro das paredes; depois, começaram a se chacoalhar, espalhando moedas por todos os cantos. Os Fogos-fátuos pedem à mulher que arrume as três couves, alcachofras e cebolas para pagarem o barqueiro. Ela o espera na borda do rio, e o vê chegando junto a um jovem muito distinto. Ao barqueiro, diz não ter conseguido reunir levar todos os vegetais necessários, e apesar de tentar barganhar com o homem, ele não dá o braço a torcer. Ela então volta desanimada para casa ao lado do jovem, que conta precisar atravessar o rio para ver sua amada, a bela Lilie (...)

E assim por diante. Essas são apenas as primeiras páginas do conto, em que menos da metade de suas personagens se fazem presentes. Mais tarde, a velha, os Fogos-fátuos e o jovem usarão a cobra como ponte. Após certas complicações, o réptil precisará renunciar seu próprio corpo transformando-se em pedra, de forma que os dois territórios divididos sejam religados e o reino torne-se mais uma vez glorioso.

Como o trecho descrito deixa claro, a simbologia de *Märchen* é de tal forma levada *ad absurdum* que pede uma relação diversa com o texto literário. O texto é, no sentido das considerações estéticas de Schiller e Kant, um produto livre da imaginação.³⁶⁸ Seus

³⁶⁸ Cf. Wild, 1988, p. 1049 e carta de Goethe a Carlyle de 6/6/1830.

símbolos relacionam-se apenas vagamente aos elementos discutidos nos dois últimos dias que se seguem à fuga do grupo para o outro lado do Reno. A serpente, por exemplo, sacrifica-se para o bem comunitário e permite a religação de dois territórios divididos. Há diversas atribuições possíveis a partir daí; os dois territórios podem se tratar deste e daquele lado do próprio Reno, se pensarmos na importância da questão do exílio no ciclo de novelas. Ou do Antigo Regime e do futuro pós-Revolução. Ou ainda, Goethe poderia estar dando continuidade às problemáticas do desejo incontrolável e da *gesellige Bildung*. Todas essas versões já foram propostas pela crítica, embora nenhuma seja definitiva.³⁶⁹

Certamente as interpretações que consideraram *Märchen* no contexto de *Unterhaltungen...* foram minimamente coerentes; o conto em si precisa de um ponto de referência exterior para fazer algum sentido. Caso isso não aconteça, as interpretações mais deslumbrantes serão possíveis. Por si própria, a obra é autônoma, no sentido conferido por Kant (ver *Crítica da Faculdade de Julgar*, §49) e pela estética do Classicismo de Weimar. A esse respeito Gailus (2006, p. 105) escreve: “*Märchen* exemplifica a indecifrável do verdadeiro símbolo, infinitamente interpretável e inexaustivamente significativo. O símbolo é tomado como uma revelação momentânea da impossibilidade de expressarmos o que é a liberdade humana”.³⁷⁰ Com ela dando o desfecho de todo o ciclo de novelas, o desregramento do desejo transforma-se nas múltiplas possibilidades de interpretação (cf. *ibidem*, p. 106).

A inefabilidade da obra em questão não interrompe o desenvolvimento das reflexões sobre a Revolução Francesa de nenhuma maneira. Com *Märchen* a família da Baronesa é novamente remetida ao misterioso. A grande diferença aqui é que a lacuna não reside mais no objeto narrado, mas antes na narração em si (parafraseando WILD, 1988, p. 1050). O fato de o ciclo de novelas fechar sem registrar as reações de seus ouvintes indica que seu efeito deve ser observado na reação de seus leitores históricos, ou seja, na nossa.

³⁶⁹ André Renis fez um levantamento de 71 interpretações distintas do conto, de 1795 a 1997, disponível no site Goethe-Mythos.de < <http://goethe-mythos.de/main/wp-content/images/synopse.pdf> > . Último acesso: 27/10/2015.

³⁷⁰ “*Märchen* exemplifies the indecipherability of the true symbol, [...] infinitely interpretable and inexhaustibly meaningful [...] the symbol [...] is taken to be a momentary revelation of the inexpressibility of human freedom” (ligeiramente alterado).

Um breve balanço se faz necessário aqui. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* retrata a Revolução Francesa deixando de lado as antigas tentativas de polemizar com algo que já era fato, para pensá-la como ocasião de reconsiderar os problemas da sociedade civil, da esfera pública dividida e, acima de tudo, a tarefa da literatura contemporânea. A construção do ciclo deixa-se compreender à luz do ensaio de Schiller e da publicação de *Die Horen*. Por isso o ciclo de novelas pode ser visto como um divisor de águas nas *Revolutionsdichtungen*; havia um novo modo de produzir obra literária que permitia a interferência de ideias alheias de forma a resultar em uma práxis literária renovada. De algumas ideias presentes no ensaio de Schiller (autonomia, educação estética, imaginação) surge um novo conceito poético cuja forma encontra-se em *Märchen*. Esta não se reduz a uma obra puramente imaginativa; ela tem um contexto específico e incorpora, ainda que de maneira indireta, os temas da formação social e do controle dos impulsos que foram preparados nas seis narrativas anteriores. Ao incorporá-las no ciclo, por fim, Goethe **(1)** passou por uma revisão de modos literários populares na virada do século XVIII para então concluir que **(2)** forma e efeito na ficção são inseparáveis. Se a nova arte literária aspirada por Schiller de fato for criada, ela dependerá de um estudo das legalidades dos gêneros, das formas de narrar e representar temas. Esse é o ponto de partida para várias discussões poetológicas travadas entre ambos os autores nos anos seguintes. E é o início da alta fase do Classicismo de Weimar.

5.4. O Classicismo de Weimar como paradigma estilístico

Evocar o termo ‘classicismo’ traz à mente a orientação dogmática por normas artísticas preestabelecidas. E o modelo máximo de todo neoclassicismo se encontra, sobretudo, nas artes grega e romana. Isso parece contradizer algo dito acima sobre *Educação estética do homem*: se Schiller negava a possibilidade de volta à paideia e aos ideais da civilização grega, como explicamos o neoclassicismo de Weimar de 1794-1805? Aqui há uma boa ocasião para demarcarmos o que existe de tão diferente entre a cena literária em questão e os neoclassicismos anteriores, e nos perguntarmos: quão clássico de fato foi o Classicismo de Weimar?

A primeira objeção ao termo poderia advir de uma nota sociológica. Há condições necessárias para o surgimento de um classicismo que, antes de tudo, fogem das boas

intenções de um punhado de artistas. No século XX, Jean Paul Sartre formulou: “pode-se falar de classicismo quando uma sociedade assumiu uma forma significativamente estável e está impregnada pelo mito de sua própria permanência. Nesse caso, os escritores não têm de decidir, a cada obra que compõem, qual seria o significado e valor da literatura, já que essas coisas estão fixadas pela tradição” (*apud* REED, 1980, p. 15).³⁷¹ Era esse o caso do que acontecia em Weimar, uma província praticamente anônima no mapa cultural europeu de 1790? Dificilmente. Mas consideremos que quando Schiller e Goethe louvaram a grandiosidade da arte grega, criando quadros idealizados que supunham a harmonia social das cidades-estados áticas, sempre complementaram suas exposições com um detalhe importante: tal harmonia não pode ser resgatada. “Nosso mundo não é mais o homérico, em que cada membro da sociedade atingiu mais ou menos o mesmo nível de sentimento e crença”,³⁷² escreve Schiller em um artigo de 1791, antecipando a convicção de que não cabia a um novo movimento artístico querer retomar diretamente a grandiosidade artística do passado. Em *Literarischer Sänsculottismus* (1795) Goethe afirma algo semelhante: não há e não haveria arte clássica alemã a não ser que o Sacro Império atingisse um estado de coesão cultural, tivesse uma vida cultural fervilhante que partisse de um centro urbano e se interligasse dinamicamente às províncias (ver GOETHE-BA, Bd. 17, p. 322 e comentários em BRANDT, 1984, p. 31-2).

Goethe parecia ter em mente dois casos recentes de neoclassicismo europeu, o inglês e o francês. Na década de 1710 a Inglaterra teve Londres como centro cultural, onde Pope, Addison e Steele exerciam o papel de autoridades intelectuais. A França de Luís XIV, por sua vez, teve o circuito Paris/Versalhes, além de figuras como Boileau, Molière, Racine e Corneille. A condição básica para o tipo de neoclassicismo disponível nesses contextos era ou certa interferência de um mecenato apoderado, ou a possibilidade dos escritores viverem de seu próprio trabalho. Além disso, era necessário um espaço onde um conglomerado de intelectuais pudesse trabalhar para a cultura nacional. E o Sacro Império Romano Germânico não contava com isso.

Tampouco a questão era de recriar ali as condições sociais dos Estados vizinhos. As estéticas normativas dos neoclassicismos já haviam sido refutadas pela filosofia alemã. Pope e Boileau trabalhavam com uma estética ultrapassada, à qual alguém que fez parte

³⁷¹ “[...] one can speak of classicism when a society has assumed a fairly stable form and is imbued with the myth of its own permanence [...] [In this case] writers do not have to decide with every work they write what is the meaning and value of literature, since these things are fixed by tradition”.

³⁷² “Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr *dieselbe* Stufe einnahmen” (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 973).

do *Sturm und Drang* jamais poderia tomar parte. Pensemos em Pope por um momento; sua doutrina clássica se propunha como um antídoto para a imaginação desregrada, vulgaridade e falta de gosto literário dos ingleses — inclusive de Shakespeare! Seu equivalente alemão é, como vimos no **capítulo 1**, Gottsched. Para Pope, recorrer aos autores da Antiguidade significava restaurar simplicidade, moderação e bom senso necessário para criar uma arte esclarecida (cf. PUGH, 2005, p. 47). Os objetivos de tal renovação da arte literária, por sua vez, restringiam-se ao aperfeiçoamento moral do público leitor. As regras de bom senso, o autor postula, são eternas, e podem ser deduzidas mediante a observação racional da natureza. Em um primeiro momento, ele declara que o homem iluminista não podia aspirar pelo conhecimento total das coisas, como se o olhar do filósofo equivallesse ao do Deus onisciente:

Conhece a ti mesmo, não presuma sondar Deus;
O estudo apropriado para a humanidade é o próprio homem
Colocado neste istmo de estado intermediário,
Um ser obscuramente sábio, e grosseiramente grandioso (POPE, 1734, p. 5;
epístola II, 1)³⁷³

Por outro lado, Pope e outros neoclassicistas contavam com uma concepção de mundo que pressupunha a ordenação racional das coisas, preestabelecida pela divindade. A natureza estaria posta para o ser humano tirar as provas necessárias para reproduzir aquilo que é belo (nas artes), bom (na moral) e verdadeiro (na filosofia). Este é justamente o caminho oposto das teorias de Schiller. As cartas sobre a educação estética, ao promoverem uma historização das manifestações artísticas, negam a ideia de que haja um paradigma para a beleza que possa ser racionalmente abarcado e livremente aplicado para todos os povos e épocas. Se por um lado Schiller especula sobre uma era de ouro da humanidade —em que a humanidade vivia em “uma perpétua primavera de juventude, dança e amor livre” (PUGH, 2005, p. 54)—,³⁷⁴ é para concluir em seguida: isso tudo pertence a um passado irredimível. O curso da história humana recente se caracteriza não como um aperfeiçoamento das faculdades expressivas do homem, mas por altos e baixos. Schiller trata a cultura europeia contemporânea como causadora da cisão do homem com alguns elementos essenciais de sua experiência, que outrora o fizeram se sentir em casa em toda parte: ele fala da cisão entre homem e natureza, entre homem e sua sensualidade

³⁷³ “Know then, thyself, presume not God to scan; / The proper study of mankind is man [na primeira versão há uma variante aqui: *The only Science of Mankind is Man*] / Placed on this isthmus of a middle state, / A being darkly wise, and rudely great”.

³⁷⁴ “[...] a perpetual springtime of youth, dance, and free love.”

espontânea, entre homem e seu trabalho. O preço da cultura e da racionalidade era uma certa forma de degeneração que precisava ser remediada — na França de 1792, por exemplo, ela havia sido a causa de uma recaída no caos social.

A filosofia da história schilleriana vai além de uma constatação fatalista de que tudo o que surgir em nosso mundo moderno será inevitavelmente degradante. Em vez disso, “seu escopo completo revela-se em duas afirmações posteriores que se esclarecem reciprocamente”, formula Pugh (2005, p. 55).³⁷⁵ Na carta sobre a educação estética de número 6 lemos que todos os povos “sem distinção tiveram de abandonar a natureza através da sofisticação, antes de poderem retornar a ela pela razão” (SCHILLER, 2002, p. 35).³⁷⁶ Mais tarde, em *Über naive und sentimentalische Dichtung*, o autor complementa: “A natureza põe o homem de acordo consigo; a arte o divide e desconcerta; e pelo ideal ele retoma sua unidade” (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 718).³⁷⁷ Aqui podemos ver a estratégia argumentativa de sua filosofia. Ela começava com um panorama da era de ouro, para descrever uma era de decadência, e só então chegar a conclusões sobre qual seria a tarefa dos artistas de meados de 1800 interessados em uma restauração cultural. Ainda estava por vir uma cultura racional completa, capaz de equilibrar, por um lado, as tendências antagônicas de uma cultura oficial que ainda apostava na concepção racionalista da humanidade e sua história, e, por outro, uma cultura em formação que alçava a imaginação anárquica e subjetivismo radical. O “terceiro caminho” (CONRADY, 1988, p. 1-42) por vir é proposto sob o conceito de educação estética, que vimos anteriormente. E uma educação estética efetiva é possibilitada pela criação de uma arte ideal.

Entre o primeiro volume de *Die Horen* até a virada do século, a ideia de um classicismo alemão desdobrou-se, ganhou algumas características estilísticas, mas elas não chegaram a se constituir como normas. Em 1795 Schiller terminou a última carta sobre a educação estética esperando que:

Da mesma forma que a um bom Estado não pode faltar uma constituição, podemos exigir uma ao estético [e.g. à estética]. Ainda não conheço nada do tipo, mas devo esperar que uma primeira tentativa [de criá-la], algo a que

³⁷⁵ “[...] its full scope is revealed in two further statements that illuminate each other”.

³⁷⁶ Original em Schiller-SW, Bd. 5, p. 581: “alle [Völker] ohne Unterschied durch Vernünfteli von der Natur abfallen müssen, ehe sie durch Vernunft zu ihr zurückkehren können”.

³⁷⁷ “Die Natur macht ihn [den Menschen] mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück”.

designo esta revista, registre-se oportunamente (SCHILLER, 1959, Bd. 2, p. 124).³⁷⁸

Na reedição das cartas no volume de suas obras completas (1801; *Kleinere prosaische Schriften*), este trecho foi excluído.³⁷⁹ A longo prazo, a concepção de classicismo terminou por se ater à discussão dos assuntos tratados por cada obra literária; criou-se um consenso entre Goethe e Schiller de que os modernos não sabiam mais escolher objetos para sua literatura.³⁸⁰ Busch (1999, p. 41) resume o ponto de partida da seguinte forma:

A arte moderna, uma vez que não construiu uma tipologia de formas e é incapaz de fazê-lo no presente, estrutura-se simplesmente a uma redução simplista [de formas] orientada por [modelos da] Antiguidade [...] Os modernos teriam violado consistentemente tal consequência, mantendo um relacionamento conturbado com os objetos e refugiando-se no fantasticamente poético ou teatral, ou ainda na tentativa de restaurar os contornos sensíveis das abstrações filosóficas. Eles recorrem a toda sorte de ingenuidades, preferindo atrelar-se a uma sentimentalidade excêntrica. Além disso, não lhes é mais possível chegar à unidade do todo, às partes do quadro, e, por apeço à beleza em si mesma, eles entram em conflito com a figuração geral.³⁸¹

Nesse sentido uma revisão geral das formas poéticas do passado foi importante para o desenvolvimento de Goethe e Schiller a partir de 1794. Mas encaremos um fato elementar sobre essa revisão: se reunirmos todos os escritos teóricos do Classicismo de Weimar em busca de receitas para a obra de arte ideal, sairemos de mãos vazias. A literatura do Classicismo de Weimar foi algo experimental – Goethe e Schiller testaram vários formatos literários relegados pela tradição, e não se ativeram dogmaticamente a nenhum deles. “Os elementos conceituais de Goethe e Schiller, apesar de sua formulação genérica,

³⁷⁸ “Da, es einem guten Staat an einer Konstitution nicht fehlen darf, so kann man sie auch von dem ästhetischen fordern. Noch kenne ich keine dergleichen, und ich darf also hoffen, dass ein erster Versuch derselben, den ich dieser Zeitschrift bestimmt habe, mit Nachsicht werde aufgenommen werden”.

³⁷⁹ Antje Büssgen (2006, p. 210-1, 211, nota 567) é uma das poucas a atentar para o fato. A própria *Nationalsausgabe* das obras de Schiller se baseia na edição de 1801 e desconsidera a pequena correção; mas pensemos como a exclusão de um trecho tão importante nos ajuda a pensar no desdobramento não-linear do Classicismo de Weimar. Aqui temos um importante passo em falso na trajetória de Schiller, um atestado de que sua esperança de deduzir uma estética normativa no contexto da arte moderna se provou inviável. O trecho falta também nas traduções brasileiras e portuguesas do ensaio.

³⁸⁰ O tema foi tratado nos ensaios *Über Bürgers Gedicht* (1791) de Schiller, e *Literarischer Sansculottismus* (1795), *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789) de Goethe. Ver comentário em Busch, 1999, p. 21.

³⁸¹ “Da die neuere Kunst keine Typologie der Gestalten ausgebildet habe und dazu in der Gegenwart auch nicht mehr befähigt sei, bleibe nur die an der Antike orientierte Reduktion auf einfach strukturierte, in einer schönen Figuration sich niederschlagende Handlungsmuster. Die Modernen hätten durchgängig gegen diese Konsequenz verstoßen. Sie hätten ein gestörtes Verhältnis zu den Gegenständen, flüchteten sich ins phantastisch Poetische oder Theatralische oder gar in den Versuch, philosophische Abstraktionen wieder zu versinnlichen, ihnen gehe jegliche Naivität ab, sie würden sich vielmehr [...] zu einer sonderbaren gedachten Sentimentalität hinaufschrauben, zudem sei es ihnen nicht mehr möglich, zur Einheit des Ganzen zu gelangen, die Teile des Bildes, und mochten sie für sich auch schön sein, gerieten in Konflikt mit der Gesamtfiguration.”

não são ‘regras’ cuja aplicação pode garantir o êxito; eles são na maioria das vezes demasiadamente gerais para tal utilização, e *orientam-se pelas legalidades do gênero*, não por sua aplicação singular”.³⁸²

Dessa forma, passou-se a estudar cada gênero literário como uma tradição com historicidade própria que, tal qual uma forma orgânica, deve ser observada, mapeada e desvendada. Isso teve importância enorme para a práxis literária a partir de 1795. Em *Braut von Messina* (1803), Schiller reintroduziu o coro da tragédia grega, não sem escrever um longo prólogo justificando tal escolha.³⁸³ O gesto de retomar tradições do passado visava recuperar (e assim reativar) modos de abordagem relegados pela tradição literária do humanismo. Em outras palavras, a criação do novo ocasionar-se-ia por meio da retomada do velho. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* foi um caso de volta às convenções da novelística italiana. A próxima apropriação de Goethe será algo mais ambiciosa: será a vez de simular Homero em *Herrmann und Dorothea*, uma epopeia de nove cantos.

5.4.1. A ideia de poesia objetiva

O interesse renovado pelo gênero épico remonta aos anos 1770. Epopeias voltaram a ser foco de atenção desde o *Sturm und Drang* como consequência direta de seu embate com o neoclassicismo francês; aquela geração de escritores não promoveu um retorno a qualquer modelo de épica, mas ao homérico, em detrimento do modelo vergiliano (cf. VOSSKAMP, 2001, p. 300). Muitos leitores do século XVIII ainda se afiliavam à opinião renascentista de que Vergílio corrigiu a rudez de Homero com um estilo grandioso e mais adequado às civilizações polidas (cf. ROBERTSON, 2009, p. 200-3). Agora pensemos em como tais ideias foram recebidas por uma geração educada sob os preceitos do *Sturm und Drang*: Homero era, como Shakespeare, um poeta original, espontâneo e descompromissado com regras previamente estabelecidas. Vergílio, o patrono dos

³⁸² “[...] las precisiones conceptuales de Goethe y Schiller, a pesar de su formulación genérica, no son ‘regras’ cuya aplicación pueda garantizar el éxito; son por lo común demasiado generales para esa utilización, y *se orientan por las legalidades del género*, no a lo singular” (LUKÁCS, 1968, p. 13; meu grifo).

³⁸³ Ver *Poética* de Aristóteles, 1449a. Segundo Aristóteles e Horácio, o coro formava a parte principal da tragédia em seu formato primitivo. Acompanhar o desenvolvimento do gênero de Ésquilo a Eurípides nos permite ver a perda de sua importância e crescente ênfase na cenografia e tramas entre personagens da peça. A volta de Schiller ao coro proveria um caminho inverso.

neoclassicistas franceses, representava tudo que os alemães pretendiam suplantam com sua nova poesia: era um simulador dos gregos, um poeta de corte domesticado e subserviente aos ditames de um imperador. Como via de regra, a literatura latina foi tomada pelos alemães de 1770 a 1790 como “decoração cultural de um império tirânico”. A pergunta a ser respondida era: “será que a poesia de Vergílio e Horácio valeram as torrentes de sangue que jorraram para que elas fossem possíveis?” Em contrapartida, “os chefes de tribo de Homero habitavam um mundo de liberdade primitiva e sinceridade rústica” (ROBERTSON, 2009, p. 201).³⁸⁴ Assim, tornou-se emblemático na época o fato que Werther, após um encontro desastroso com nobres, refugia-se na leitura da cena de Homero em que Odisseu é recebido com hospitalidade pelo criador de porcos Eumeu (*Odisseia*, canto XIV, v. 56-66). Aliava-se Homero não meramente a um heroísmo bélico, como também a um senso harmônico de comunidade presentes desde os textos do *Sturm und Drang* até o retrato da Grécia antiga pelo Schiller clássico.

Além disso, a *Odisseia* e a *Iliada* haviam sido recentemente traduzidas em hexâmetros datílicos por J. H. Voß, respectivamente em 1781 e 1793. Tais traduções, e, depois, a tentativa do próprio Voß de criar uma épica sobre a vida provinciana alemã, *Luise* (1783/85), logo tornaram-se fenômenos de vendas. Goethe não apenas leu e discutiu as ditas publicações com um círculo de amigos no inverno de 1794-5 (cf. ROBERTSON, 2009, p. 204), como apropriou-se das técnicas originais de versificação nelas empregadas.

*Herrmann und Dorothea*³⁸⁵, lançado em 1797, foi um de seus grandes sucessos editoriais. Desde a adolescência, o autor não lançara uma única obra de grande repercussão, capaz de atrair tanto o público quanto a crítica. Igualmente, pela primeira vez uma de suas obras sobre a Revolução foi recebida com verdadeiro entusiasmo. Do século XIX a 1945, o texto foi leitura escolar obrigatória na Alemanha e parte do repertório cultural popular. As personagens que vinham em mente ao mencionarmos Goethe eram, além de Fausto e Werther, Herrmann e sua noiva Dorothea.

O motivo central por trás desse sucesso editorial reside na escolha do gênero. Tanto românticos quanto neoclassicistas apostavam na restauração de narrativas longas,

³⁸⁴ “[...] cultural decoration of a tyrannical empire: was the poetry of Virgil and Horace really worth the streams of blood that had flowed to make it possible? [...] Homer’s chieftains inhabited a world of primitive freedom and rough sincerity”. Schiller parece ter sido um dos poucos entusiastas de Vergílio na época; entre 1780 e 1792, ele traduziu trechos da *Eneida*.

³⁸⁵ A grafia com uma erre (*Herrmann und Dorothea*) surgiu apenas no século XIX. Utilizarei a original, citada a partir de GOETHE-DKV, Bd. 11, p. 807-83.

por meio do romance moderno ou de epopeias ao estilo de Homero/Voß. Certamente associar epopeias e romances parece hoje um erro grosseiro, mas tanto um quanto outro foi foco de atenção dos teóricos em meados de 1790, e repetidamente analisados como manifestações históricas da mesma categoria de “poesia objetiva”. Romances, novelas, epopeias e mesmo baladas se encaixavam no grupo, de forma que a tal objetividade não se define como uma distinção de gênero, mas antes um diferencial da ficção narrativa, uma atitude perante o texto que implica distanciamento estético, reflexão do narrador sobre a matéria narrada e, para Goethe, classicismo.³⁸⁶

Muitas ideias que temos hoje sobre o gênero épico foram desenvolvidas nesse contexto; em 1799, Wilhelm von Humboldt lança um importante ensaio, *Über Göthes Herrmann und Dorothea*, que simultaneamente conta como o primeiro estudo literário detido sobre uma obra de Goethe. Mais tarde, as preleções de A. W. Schlegel em Berlim são publicadas³⁸⁷; também nas cartas entre Goethe e Schiller de 1796 a 1797 encontram-se uma tipologia empregada até o século XX para analisar obras do gênero.³⁸⁸ Todas essas reflexões partem de um interesse de encontrar formas elementares de como organizar uma narrativa. Interessantemente, não há grandes considerações sobre a lírica na teoria literária da época; os esforços dos classicistas de Weimar culmina numa reflexão sobre formas de criar tensão e desenrolar a ação no texto literário (cf. LÄMMERT, 1955, p. 19-20). O modo épico é tratado como um paradigma da narrativa em si, uma “forma natural da poesia”. Gailus (2006, p. 84) resume dois aspectos centrais da teoria da épica em questão:

(1) A épica possui uma temporalidade singular. “O mundo épico é um mundo de estase temporal, banhado na luz de sua completude”.³⁸⁹ Goethe falava do “efeito retardador” da narrativa dos rapsodos, que consiste na capacidade de seu narrador congelar os eventos e dissecá-los. Isso lhe permite intervir na mente de suas personagens e explicar detalhes que somente ele, como conhecedor absoluto da narrativa, julga importantes para a compreensão do quadro proposto. Como organizador do texto, o

³⁸⁶ Parafraseando Wellek, 1967, p. 47. Ver também Wild, 1988, p. 1076; Gailus, 2006, p. 84. Voltarei à questão posteriormente.

³⁸⁷ Ver, sobretudo, SCHLEGEL, A. W. *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Hrsg. von Jakob Minor. Erster Teil (1801 – 1802): Die Kunstlehre. Heilbronn: Henninger, 1884, p. 357.

³⁸⁸ Compare, por exemplo, Lämmert (1955) e Staiger (1977 [1946]).

³⁸⁹ “[...] the world of the epic is a world of temporal stasis, bathed in the light of its completion”.

rapsodo já posicionou cada evento particular em relação a todos os outros, integrados num contexto narrativo coerente e, no caso das epopeias da Antiguidade, já conhecido pelos espectadores. James Redfield escreveu o seguinte acerca da *Iliada*:

A audiência não pede por notícias da queda de Troia, mas por uma canção a seu respeito. Esta precisa ter um valor próprio, e os homens a requisitam não porque querem saber algo, senão para gozar do prazer de ouvi-la. O que acontece é uma inversão; parece que o evento ocorreu para que uma canção sobre ele pudesse ser composta (*apud* GAILUS, 2006, p. 83).³⁹⁰

Quem ouve a épica tradicional não espera novidades ou desenlace de complicações dramáticas.³⁹¹ Em vez de ser acometido por tensão, o espectador é apaziguado pela disposição agradável de eventos que ele sabe ser parte do passado absoluto de seu povo. Daí dizermos que a épica é formada por eventos não-fortuitos (*uneventful events*).

(2) O narrador épico detém uma autoridade diversa sobre a matéria narrada:

este aspecto deriva do primeiro, e reflete a proeminência do próprio poeta épico nas culturas antigas. O rapsodo possui controle total sobre a matéria narrada, sobretudo, por ser detentor dos conhecimentos sobre a mitologia de seu povo e eventos históricos. Daí sua imagem de “mestre absoluto de universo simbólico, um ‘homem sábio’ que ‘já conhece o começo, meio e fim’” (GAILUS, 2006, p. 83),³⁹² que, assim, pode se transportar pelo passado como uma entidade onisciente. Nas palavras de Goethe e Schiller: “no que diz respeito à ação como um todo, o rapsodo, por veicular algo que reside num passado absoluto, aparece como um homem sábio, contemplando os acontecimentos com uma tranquilidade comedida”.³⁹³

³⁹⁰ “The audience does not ask for news of the fall of Troy but for one of the songs about it. The song acquires a value of its own, and men ask for it, not because they want to know something, but in order to enjoy the pleasure of song. A reversal then takes place. It seems that the event took place in order that a song could be made of it”.

³⁹¹ Ver carta de Goethe a Schiller de 22/04/1797, e resposta do dia 25 (SCHILLER & GOETHE, 1905, Bd. 1, p. 350-6). Além disso, em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, livro 5 capítulo 7 (GOETHE-HA, Bd. 7, p. 307-9), há uma discussão semelhante: “O retardamento épico libera a mente do leitor de complicações dramáticas, permitindo-lhe seguir o fluxo do imaginário poético [...]; o roteiro épico não se apressa para as conclusões” (PAYNE, 2012, p. 96). Em *Wilhelm Meister*, o drama é associado ao efeito do destino sobre a vida das personagens (*Schicksal*), enquanto a épica trabalha com o desdobramento de suas disposições (*Gesinnungen*). Este seria o alvo, digamos, da épica em sua forma mais pura no tocante ao tratamento da matéria poética.

³⁹² “[...] as absolute master of his symbolic universe, as ‘a wise man’ who ‘knows already in the beginning middle and end’”.

³⁹³ „Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht [...]“ (SCHILLER-SW, Bd. 5, p. 791).

É fácil deduzir a impossibilidade da epopeia ‘pura’ em uma época como o final do século XVIII, em que escritores competiam pela atenção de um público leitor e se preocupavam em defender os direitos autorais de suas produções. Teóricos de Blanckenburg a Hegel lidaram, por vezes, com a ingenuidade fingida das épicas de Voß, chegando mesmo a associar sua insuficiência à do discurso do romance nas sociedades modernas. Como poesia objetiva, o romance substituiu a epopeia historicamente sem que uma condição central do discurso épico pudesse ser resgatada. Nenhum romancista, fosse movido pelo desejo de produzir textos sentimentais para adolescentes ou textos capazes de moralizar a esfera pública, tinha o poder de influência de um rapsodo sobre sua comunidade. Por esse motivo, o gênero do romance sempre carregou consigo uma consciência pesada, uma necessidade de justificar seu valor dentro da tradição (cf. BONOMO, 2012, p. 21). Quando alguns teóricos do idealismo alemão o definiram como “epopeia burguesa” (*bürgerliche Epopöe*, cf. ibidem, p. 66, nota 71), foi com o fim de apontar tanto para seu mérito quanto para suas imperfeições. Por um lado, associar o novo gênero do romance à epopeia era uma forma de legitimá-lo na tradição literária ‘séria’ que remontava aos povos antigos, como adiantei acima. Ainda assim, algo da força expressiva dos grandes rapsodos se perdia com a passagem do tempo. Tratava-se de literatura para uma era desencantada, sem a possibilidade de uma ética única compartilhada por leitor e autor (por exemplo, os valores bélicos e nacionalistas da pólis grega). Em outras palavras, se as comunidades tradicionais caracterizaram-se por uma ética única que lhes dava coesão, na era do romance cada um, inclusive leitor e autor, tem uma compreensão parcial e subjetiva de mundo. Os valores sociais estão equacionados por classes e interesses pessoais — e o grande tema do romance moderno é o embate de valores dentro de grupos que perderam sua coesão.

É crucial levar em conta que Goethe passa a se ocupar de uma epopeia ao estilo antigo logo após completar um dos grandes romances do século, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/6, embora sua concepção remonte a 1777). Georg Lukács (2000, p. 146 et seq) fez uma famosa leitura de Meister, tratando-o como consequência direta das cartas sobre a educação estética de Schiller: os problemas da vida moderna deitam por terra toda pretensão de caracterizar um protagonista romanesco como herói, ao menos da mesma forma que Aquiles é um herói. As condições da vida burguesa —ou, para dialogarmos com Schiller, a separação de interesses individuais dos objetivos do corpo comunitário—

levaram Goethe a explorar as colisões da vida comum, frustrações de indivíduos mais parecidos conosco do que um filho de deuses. Os leitores de *Wilhelm Meister*, assim, são levados a interessar-se pelas imperfeições de caráter e pela história de erros vivida por seu protagonista; tais elementos remetem-nos à vida real e às pessoas de carne e osso que nos circundam.

O romance de Goethe é inovador por atuar tal qual um estudo de caso das sociedades modernas, por fim, mostrando a possibilidade de crescimento moral de uma personagem em um ambiente que resiste à sua integração, mesmo que suas ambições sejam incompatíveis com a realidade. Meister, por exemplo, nutre desde cedo um desejo de revolucionar o teatro alemão e tornar-se um artista famoso, embora lhe faltem referenciais concretos capazes de guiar sua trajetória (algo esperável no mundo assombrado por deuses de Homero). Daí sua importância na literatura moderna; nele, a estilização das grandes figuras é sacrificada em prol de uma análise respeitosa da vida comum. Na cultura do romance, a arte ornamentada das culturas aristocráticas foi substituída por um retrato mais cru da realidade, é certo, mas tudo isso deu-se de forma autoconsciente. É como se o grande romance do século XVIII, ao evitar idealizar suas personagens, articulasse uma resistência implícita a um estado de crise do mundo, que impede que jovens idealistas como Meister ou alguns artistas talentosos que o acompanham atinjam os grandes objetivos do teatro iluminista. Para Lukács, as bases da literatura do realismo, que retrata os problemas sociais em estágio congelado, já estão presentes no romance do Classicismo de Weimar.

Um ano depois desse romance surgiu a epopeia em hexâmetros datílicos *Herrmann und Dorothea*, fato que parece nos levar a uma contradição. Mesmo sendo uma obra criada no auge das discussões sobre a fragmentação das relações sociais (Schiller chegou a propor um espaço para ela em *Die Horen*), foi construída com base em um cenário ficcional idealizado, sugestivamente atemporal. Esse estranho desvio levou muitos teóricos a encararem o interesse de Goethe por formas arcaicas como um retrocesso em sua carreira, como se ele aprendesse uma lição histórica escrevendo um importante precursor do romance oitocentista, para então voltar atrás com pretensões de atuar como um rapsodo sobre o público alemão (Cf. LUKÁCS, 1968, p. 158; BÜRGER, 1984; EISLER in WILD, 1988, p. 1095 et seq). No tópico seguinte argumentarei como a mescla de interesse pelo radicalmente moderno (romance) e forçosamente arcaico (epopeia) é um dado não somente sobre Goethe, mas sobre sua época. Da mesma forma

que Schiller iniciou a teoria do Classicismo de Weimar postulando a impossibilidade de um classicismo na Modernidade, a consciência do colapso do discurso épico surge ao mesmo tempo que teorias capazes de decifrar os elementos constitutivos do gênero — oferecendo assim matéria bruta para o nascimento de um tipo singular de epopeia na Alemanha.³⁹⁴

5.5. Herrmann und Dorothea (1797) entre epopeia e idílio

No tocante ao espírito peculiar que anima este poema, acreditei reconhecer, com intensidade singular, uma certa relação dual: por um lado, [nele temos impresso] o caráter natural dos poetas e artistas em geral, e, por outro, a marca característica de seu autor.

— Wilhelm von HUMBOLDT em *Über Göthes Herrmann und Dorothea*, 1963 [1799], p. 124-5).³⁹⁵

Esta foi a forma de Humboldt dizer que a epopeia de Goethe era diferente de qualquer outra produzida na Antiguidade, embora isso não fosse um sinal de imperfeição. Humboldt escreveu um ensaio longuíssimo (231 páginas na edição citada) que misturava análise literária com teoria estética para louvar o lançamento da obra, sugerindo que, com ela, uma nova fase da literatura alemã começava. Vários termos empregados por Schiller e Goethe em seus textos teóricos e cartas voltam a aparecer no ensaio — fala-se de ‘arte ideal’, de ‘ingênuo’ e ‘sentimental’, de ‘imaginação/*Einbildungskraft*’ e, por fim, põe-se grande ênfase no conceito de objetividade. *Herrmann und Dorothea* é “perfeitamente objetiva” (p. 158) por tratar de seu tema sem deixar interferir as opiniões subjetivas do poeta.

O verdadeiro poeta atua unicamente na imaginação; ele a determina livremente e de acordo com regras, de forma que seu objeto se deixa delinear a si mesmo. [O poeta] coloca algumas formas perante a imaginação e por meio delas aparece o mundo e a humanidade em suas articulações finais e mais amplas. É isso justamente aquilo com que se depara o leitor de *Herrmann und Dorothea* (ibidem, p. 157).³⁹⁶

³⁹⁴ O fenômeno não foi exclusivamente alemão. O romantismo inglês deixou poemas épicos brilhantes e igualmente modernizados: Wordsworth escreveu diversas versões de uma epopeia sobre a própria vida (*The Recluse*, reformulado como *The Prelude*, 1798-1850), e Byron, um dos melhores poetas da época segundo Goethe, deixou uma sátira épica, *Don Juan* (1819-24).

³⁹⁵ „[...] in dem eigenthümlichen Geiste, der diese Dichtung beseelt, glaubte ich in vorzüglich sichtbarer Stärke die doppelte Verwandtschaft zu erkennen, in welcher derselbe auf der einen Seite mit der allgemeinen Dichter- und Künstlernatur überhaupt, auf der andern mit der besondern Eigenthümlichkeit ihres Verfassers steht.“

³⁹⁶ “Der ächte Dichter [...] wirkt allein auf die Einbildungskraft; er bestimmt sie, frei und gesetzmässig einen Gegenstand aus sich selbst zu erzeugen; er stellt einzelne Gestalten vor ihr auf und zeigt ihr in ihnen

Humboldt, que não foi um grande admirador das *Revolutionsdichtungen* anteriores, parece apoiar a mudança de trajeto de seu amigo Goethe a partir de 1797. Há diversas tentativas de explicar o conceito de poesia objetiva, divididas no texto em “três graus de objetividade”.³⁹⁷ A primeira e principal é aquela reproduzida acima: o artista genial faz um trabalho de sugestão, e entende que não deve deixar suas opiniões interferir em seu trabalho. A poesia clássica/objetiva, na concepção de Humboldt, é essencialmente não-apologética.³⁹⁸ Como lemos acima sobre Meister, ela funciona como um estudo de caso e promove o tratamento de temas humanos relevantes de um ponto de vista distanciado, mais focado.

Em *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Goethe propunha uma saída para a cacofonia de vozes discordantes que, a seu entender, definia a esfera pública alemã, imaginando um cenário em que cada indivíduo tinha sua chance de expressar-se, não através de opiniões, mas de pequenos contos. A solução ali era promover uma polifonia, portanto. Em *Herrmann und Dorothea*, a discussão com a Revolução Francesa vai um nível além. O roteiro é controlado por uma só voz absoluta, a do rapsodo, que finge uma posição de pura objetividade com o fim de sugerir um quadro realista a seus leitores.

O cuidadoso realismo físico com que Goethe retrata a vida burguesa semirural antecipa muito da prosa do século XIX. [O retrato] é histórica e geograficamente bem específico. Seu foco é marcadamente a Alemanha na metade da década de 1790, não somente por meio de referências a Frankfurt, Estrasburgo e Mannheim, assim como à invasão francesa de 1796, mas também pelo posicionamento do cenário em uma paisagem que combina milharais, vinhas e pomares, ao mesmo tempo em que distingue nitidamente o vilarejo (para onde os cidadãos dirigem-se em suas excursões) e a cidade em si, com suas muralhas e praça do mercado (BOYLE, 2000, p. 523).³⁹⁹

die Welt und die Menschheit in ihren letzten und grössesten Verbindungen. Gerade dasselbe erfährt auch der Leser Herrmanns und Dorotheens“.

³⁹⁷ Ver capítulos XIII, XIV e XX; *ibidem*, p. 157-9, 159-61, 175-8.

³⁹⁸ O termo ‘poesia objetiva’ foi usado por Goethe e Humboldt como antônimo de ‘poesia romântica’ na virada do século. Humboldt, ao dar preferência a um texto literário que se foca sobre um só quadro imagético, evitando que a imaginação de seus leitores flua livre e anarquicamente (p. 175, “terceiro grau de objetividade”), está contestando explicitamente a ideia de multiplicação imagética promovida pela poesia romântica (compare com o conceito de *romantisieren* em Novalis).

³⁹⁹ “The careful physical realism in the depiction of semi-rural middle-class life [...] foreshadows much in nineteenth-century prose [...] It is historically and geographically completely specific. Its subject is identified as Germany in the mid-1790s, not just by references to Frankfurt, Strasbourg, and Mannheim and to the French invasion of 1796, but by its setting in a landscape which combines cornfields, vineyards, and fruit trees, but distinguishes clearly between the village to which the townspeople walk out for an excursion and the town itself with its walls and market-place”.

Humboldt chegou a comparar esse cuidadoso trabalho com descrições de objetos e cenários com o ofício de um artista plástico (cf. p. 159 et seq), defendendo *Herrmann und Dorothea* também como um próximo passo na tradição da poesia descritiva.

Voltarei a tratar a importância de objetivos corriqueiros nos motivos condutores do texto (um roupão, o poço da cidade), mas, por ora, nos detenhamos em seu tratamento da Revolução Francesa. Aqui, a experiência alemã com o evento atinge um significado geral. O turbilhão revolucionário aparece como um fato cujas consequências afetam irreversivelmente as relações sociais e a própria ordem de uma cidade interiorana anônima. Não se trata mais de explorar colisões entre partidários e não-partidários, como em todos os textos anteriores, já que de 1796 em diante os alemães reaprendiam uma verdade tão antiga quanto a guerra de Troia: que a grande maioria está não do lado dos que realizam os feitos históricos, mas de suas vítimas (cf. BOYLE, 2000, p. 526).

Ora, as epopeias antigas são narrativas de grandes feitos de guerra, e aceitam de antemão a ideia de que toda a destruição e perda humana decorrente das batalhas são males necessários na marcha da história. A primeira manobra que permitiu a Goethe redefinir a ação honrosa da épica na nova era de guerras ideológicas foi transferir a heroicidade do campo físico para o moral. Das antigas epopeias ficou algo da vivacidade das descrições de Homero, assim como a capacidade de representar personagens em sua determinação, firmeza e coragem (cf. ROBERTSON, 2009, p. 198). Contudo, há algo irônico nos detalhes de *Herrmann und Dorothea*, que virtualmente todos os críticos do século XIX deixaram passar. Ao mesmo tempo em que são descritas em hexâmetros datílicos e a partir de epítetos homéricos,⁴⁰⁰ suas personagens estão longe de serem elevadas. Uma delas lamenta a perda de um roupão fino de tecido indiano (canto I, versos 28-35), e o próprio protagonista, Herrmann, vai para o meio do mato para chorar devido a problemas de relacionamento com o pai (IV, 67 et seq). Todas elas são personagens estranhamente aliadas ao universo trivial do romance; o próprio protagonista está próximo de Wilhelm Meister.⁴⁰¹

Há algo de sarcástico no retrato desse universo épico singular, ainda que o poema de modo algum caia num tom ridicularizador. Ao invés de destruir Troia ou regressar ao lar após uma viagem de aventuras, Herrmann e Dorothea redescobrem o sentido da

⁴⁰⁰ Por exemplo, "die kluge, verständige Hausfrau" (I, 21), "der treffliche Pfarrherr" (I, 185), "der wohlgebildete Sohn" (II, 1), "der alte würdige Richter" (VI, 89).

⁴⁰¹ Cf. Payne, 2012, p. 96. Schiller foi o primeiro a notá-lo; ver carta a Goethe de 20/10/1797 (SCHILLER & GOETHE, 1905, p. 470).

heroicidade construindo um relacionamento afetivo sobre as ruínas de um mundo cujos laços sociais mais elementares foram destruídos. A ironia de seu narrador absoluto termina por recair sobre as personagens mais velhas — sobretudo sobre o dono da hospedaria e pai de Herrmann, o farmacêutico solitário e o religioso que fala de tudo, menos de religião. O jovem casal, em contrapartida, soergue-se sobre a vida egoísta para a qual foram educados, e o fazem na medida em que superam os preconceitos dos pais e negam os valores introjetados de suas classes sociais. Assim, Herrmann e Dorothea recriam um modelo de vínculo ético que os permite, por um lado, agirem construtivamente durante aqueles tempos de guerra e, por outro, serem transfigurados pela experiência com a Revolução.

O texto começa *in medias res*, em meados de agosto de 1796,⁴⁰² com a conversa entre o dono da hospedaria Leão Dourado e sua esposa. Mais tarde, dois amigos, um farmacêutico e um religioso, juntam-se à conversa. O grupo observa como a praça do mercado, antes o coração da cidade, perdeu sua antiga vivacidade. No momento, nada além de caravanas de fugitivos das invasões francesas são vistas ali. Cria-se um quadro desolador do movimento lento de massas famintas que deixaram tudo para trás, e rumam abaixo de sol e poeira a um local de refúgio desconhecido. O fenômeno, pontua o rapsodo, provoca um misto de compaixão e inquietude nos locais. Enquanto o dono da hospedaria, como já mencionado, lamenta ter perdido um roupão fino feito de calicô no meio das doações feitas pela família aos refugiados, seu filho Herrmann recolhe ainda mais roupas e comida, monta no cavalo e sai em uma segunda viagem, em busca de alguma família refugiada passando necessidade. A mãe louva a espontaneidade do filho; o pai concorda que o garoto tem fibra moral, embora não compartilhe de suas atitudes em nenhum momento e chegue a criticá-lo por ser sentimental demais. Sua pretensão é casar o filho assim que a paz se restabeleça — de preferência com um partido rico e com status na cidade (cf. II, 169-170). Esse será um dos temas centrais da obra.

Herrmann fará o caminho inverso do esperado. Superar a passividade que o pai enxerga em suas atitudes significará violar a hierarquia social observada por sua família. O apego dos pais à ideia de Antigo Regime, que setores sociais não devem se misturar (II, 171-186), levou o jovem a se submeter a um episódio vergonhoso na casa das vizinhas.

⁴⁰² Ver carta de Goethe a Johann Heinrich Meyer de 5/12/1796 (in GOETHE-WA-IV, Bd. 11, p. 273).

Em II, 189-237, ele lembra com certo pesar a última ocasião em que aceitou a sugestão de noiva dada pelo pai. A história segue como um conto de amor tradicional: o dono da hospedaria pressiona o filho a fazer corte às duas filhas de um vizinho mercador. O filho, porém, logo descobre ser impossível se juntar àquele tipo de gente. Ainda que as moças tenham sido criadas junto a si, conforme o tempo passou, elas receberam uma educação da alta burguesia e se transformaram em frutos de sua classe.

Eu era sempre obrigado a aguentar suas frequentes censuras: / ora meu casaco era longo demais, ora o pano e a cor / eram muito ordinários; então, era meu cabelo que não estava bem cortado e, como era de se esperar, frisado. / Finalmente decidi arrumar-me como aqueles / garotos-caixeiros que ali se encontram aos domingos, / trajando roupas, mesmo em pleno verão, com abas de meia de seda dependuradas / Mas foi logo que percebi que elas estavam me fazendo de tonto. (II, 207-213).⁴⁰³

Isto é, Herrmann passa a vestir-se de modo que nunca fizera até então, portar-se como alguém que não é e, em certo serão de Páscoa, vivencia um episódio vergonhoso o suficiente para desencorajar-lhe de se mesclar àquele universo cultural estranho. Ele, o vizinho e as duas pretendentes estão à frente do piano. A mais jovem delas, a pequena Minna, toca e canta um trecho do grande sucesso musical da época, a *Flauta Mágica* de Mozart. Herrmann, que não conhecia a peça, comete o erro que o tornará objeto de ridículo.

A pequena Minna estava sentada em frente ao piano; o pai estava presente / ouvindo suas filhas cantar e cheio de deleite e bom humor. / Não pude entender muito do que era dito na cantoria / Mas ouvi constantemente algo sobre uma ‘Pamina’, algo sobre um ‘Tamino’. / E, além disso, eu não podia ficar ali mudo!; portanto, logo que ela terminou, / perguntei algo sobre o texto [da ópera], mais algo sobre as duas personagens. / Nisso, todos se calaram e sorriram; mas o pai / replicou: ‘Não ouviste falar, meu amigo, de ninguém que não seja Adão e Eva?’ / Ninguém se aguentou, e as garotas riram alto, / os rapazes [também] puseram-se a rir, e o velho abraçou a própria barriga [de tanto gargalhar] (II, 221-230).⁴⁰⁴

⁴⁰³ “[...] sie tadelten stets an mir, das muß ich ertragen: / Gar zu lang war mein Rock, zu grob das Tuch, und die Farbe / Gar zu gemein, und die Haare nicht recht gestutzt und gekräuselt. / Endlich hatt’ ich im Sinne, mich auch zu putzen, wie jene / Handelsbübchen, die stets am Sonntag drüben sich zeigen, / Und um die, halbseiden, im Sommer das Läppchen herumhängt. / Aber noch früh genug merkt’ ich, sie hatten mich immer zum besten [...]”

⁴⁰⁴ “Minchen saß am Klavier; es war der Vater zugegen, / Hörte die Töchterchen singen und war entzückt und in Laune. / Manches verstand ich nicht, was in den Liedern gesagt war; / Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino, / Und ich wollte doch auch nicht stumm sein! Sobald sie geendet, / Fragt ich dem Texte nach und nach den beiden Personen. / Alle schwiegen darauf und lächelten; aber der Vater / Sagte: ›Nicht wahr, mein Freund, Er kennt nur Adam und Eva?‹ / Niemand hielt sich alsdann, und laut auf lachten die Mädchen, / Laut auf lachten die Knaben, es hielt den Bauch sich der Alte”.

A partir daí Herrmann nunca mais pisou naquela casa; seu casaco da moda foi pendurado e, apesar do esforço recente para ser esquecido pelas vizinhas, passou a ser chamado de ‘Tamino’ na região. Sua resignação irrita o pai profundamente, e desse conflito pode-se deduzir a profunda diferença de visões de mundo naquela família. Herrmann busca a empatia de uma mulher para viver uma vida tranquila da província. O pai, para quem o casamento é o caminho mais eficaz para a ascensão social (II, 188-190), lamenta sua falta de iniciativa; seus interesses —tratar dos cavalos, trabalhar no campo— são mais apropriados a um criado, não a um homem de sociedade (II, 246-249, 261-264). Herrmann não é exatamente um jovem fora de época, ainda que tenha traços próprios de um modelo antigo de subjetividade. Seu nome remete ao guerreiro que defendeu a Germânia dos opressores romanos na batalha de Teutoburgo em 9 d.C, Hermann der Cherusker (cf. PAYNE, 2012, p. 91; WILD, 1988, p. 1156), ainda que, na caracterização de Goethe, ele esteja longe de equivaler a um herói de armas antigo. O Herrmann moderno oscila entre um jovem burguês sentimental e uma figura antiquada.

‘Oscilação’ é uma palavra adequada para explicarmos um movimento constante no texto.⁴⁰⁵ Vimos como seu protagonista não é completamente pertencente ao mundo moderno, nem completamente portador das virtudes dos heróis homéricos. Da mesma feita, a província onde habita é invadida pelas tropas de Napoleão —o grande figurão político da época— ainda que em nenhum momento seja descrita como uma cidade moderna; a exemplo da descrição que abre o canto IV, o rapsodo restringe-se a mencionar os belos campos recobertos por vinhas, plantações e construções deixadas por antepassados (IV, 21). O cenário sugere o universo atemporal das epopeias. Além disso, a combinação de antigo e moderno, urbano e rural, doa àquela comunidade uma autossuficiência econômica e política que nos leva mais uma vez de volta ao mundo idílico imaginado por Schiller: “isso significa também que a hiperespecialização, descrita e lamentada nas contemporâneas *Cartas sobre a Educação Estética* de Schiller como uma característica central da sociedade moderna, ainda não se estabeleceu por completo” (BOYLE, 2000 p. 523).⁴⁰⁶ Não há, por fim, uma única personagem francesa, tampouco algum aristocrata que marque divisão de castas próprias do mundo europeu do século XVIII, ou, ainda, sugira a interferência do poder instituído na crise contemporânea dos refugiados que está por trás da epopeia. O destino dos necessitados que migram da

⁴⁰⁵ O caráter oscilante da narrativa foi inicialmente identificado pela duquesa Louise von Sachsen-Weimar und Eisenach, e confirmada por Goethe na carta de 13/06/1797 (GOETHE-WA-IV, Bd. 12, p. 158).

⁴⁰⁶ „[...] it also means that the overspecialization, described and deplored as the cardinal feature of modern society in Schiller’s contemporaneous *Aesthetic Letters*, has not yet taken over”.

margem esquerda do Reno depende exclusivamente da atitude coletiva da pequena província alemã habitada por Herrmann, seus familiares e vizinhos.

Que atitude podemos atribuir às personagens perante o problema da migração em massa? Resumamos alguns dados espalhados pelos cantos I e II:

O **pai de Herrmann**, a exemplo do que já foi mencionado, age com relativa indiferença. Sua preocupação restringe-se à ascensão social da família. Embora dono de uma hospedaria, não há nenhuma menção de que ele atue dando teto aos necessitados; este dado é importante levando em conta a importância singular dada nas obras tardias de Goethe ao modo como o indivíduo faz uso de sua profissão em prol da comunidade. Se essa característica já é marcante, como vimos em *Das Mädchen von Oberkirch*, será um dos temas centrais de *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. O grande ensinamento de Meister é que suas pretensões por sucesso não serviriam de nada se seu papel no mundo não foi benéfico para aqueles que dependem de si;

O **farmacêutico** solteirão que acompanha o grupo (ou seja, alguém que administra curas) é um caso ainda mais interessante. Não apenas ele nega sua ajuda aos necessitados, como ao ver uma família numerosa passando em um comboio embaixo de sol, tem a infelicidade de expressar: “Feliz o homem que, nestes tempos / de emigração e desordem, mora sozinho em uma casa, / sem o estorvo de uma esposa e de filhos que o rodeiam temerosos! / Agora dou conta de minha sorte” (II, 83-86).⁴⁰⁷ Herrmann é o primeiro a rebater a declaração infeliz do vizinho: “Acaso cabe bem a um homem respeitável nos dias de infortúnio, / pensar somente em si mesmo e não desejar compartilhar de suas alegrias ou pesares / com nenhum de seus semelhantes, nem entender o que é ter o coração movido por isso?” (II, 98-100).⁴⁰⁸ Suas conversas ocupam grande parte do canto III, de título *Die Bürger*, e partem do seguinte princípio: “a todo instante busco / aquilo em meu redor capaz de melhorar minha situação, contanto que a novidade não seja demasiado custosa” (III, 68-69).⁴⁰⁹ Sobre a crise atual, afirma:

Quantas coisas eu teria feito; mas como não se deixar intimidar pelos gastos / sobretudo nestes tempos perigosos! / [...] [E] quem pode competir com o

⁴⁰⁷ „[...] o glücklich, wer in den Tagen / Dieser Flucht und Verwirrung in seinem Haus nur allein lebt, / Wem nicht Frau und Kinder zur Seite bange sich schmiegen! / Glückliche fühl' ich mich jetzt [...]“

⁴⁰⁸ „Ist wohl der ein würdiger Mann, der, im Glück und im Unglück, / Sich nur allein bedenkt, und Leiden und Freuden zu teilen / Nicht versteht, und nicht dazu von Herzen bewegt wird?“

⁴⁰⁹ „[...] [ich sehe] immer / Selbst nach dem Besseren um, wofern es nicht teuer doch neu ist;“

comerciante que tem conhecimento / dos caminhos onde pode-se encontrar o melhor do melhor? (III, 75-76, 79-80).⁴¹⁰

A crise dos refugiados é um infortúnio por não permitir que ele enriqueça mais; como comerciante de uma cidade de província, o farmacêutico expressa certa inveja do fato de as grandes novidades comerciais chegarem sempre mais tarde para si. O que foi dito sobre o pai de Herrmann vale aqui: é possível vermos a mesquinhez da mentalidade provinciana nessa velha geração, e observar essas personagens secundárias auxilia-nos a imaginar o ambiente limitado em que o protagonista da epopeia foi criado.

Guardemos em mente por ora o conceito de *Bürger* que serve de título ao mesmo capítulo em que a mentalidade do hospedeiro e do farmacêutico é explorada. No século XVIII, *Bürger* não se deixava traduzir por ‘burguês’ no sentido sociológico do termo, mas por cidadão, membro de província. Duas personagens farão contraponto aos *Bürger* mesquinhos do canto II: Herrmann, o representante da nova geração, e um juiz que aparecerá somente no canto IV, sugestivamente intitulado *Der Weltbürger* (o cosmopolita).

Atentemos para Herrmann por um instante. Ele usa a situação de crise na cidade para superar a indiferença moral da velha geração. A seu ver, os refugiados não são motivo de retrocesso econômico da cidade, mas alvos em potencial de seu crescimento pessoal; isso se expressa na prontidão que o jovem mostra em I, 16 para pegar seu cavalo e doar bens da família a desconhecidos. Já em sua primeira excursão pelo campo de refugiados, ele avista um carro de boi aproximar-se. Na caçamba há uma mulher e um recém-nascido. A descrição da cena é a seguinte:

A seu lado caminhava, com passo firme, uma jovem / assim que me viu, aproximou-se de meus cavalos / e disse-me resoluta: / “Nossa situação nem sempre foi tão deplorável como é hoje, / tampouco tenho costume de pedir esmolas a um estranho, / mas a necessidade me obriga a abordá-lo. (II, 24-32).⁴¹¹

A jovem, por ter socorrido a parturiente, ficou para trás do fluxo de migrantes. Herrmann doa as roupas que traz ao recém-nascido (incluindo a camisa de calicô de seu pai), assim como todos os mantimentos trazidos de casa. Mais tarde a tal moça será revelada como

⁴¹⁰ „Manches hätt’ ich getan; allein wer scheut nicht die Kosten / Solcher Veränderung, besonders in diesen gefährlichen Zeiten! / [...] Aber wer tut dem Kaufmann es nach, der bei seinem Vermögen / Auch die Wege noch kennt, auf welchen das Beste zu haben.“

⁴¹¹ „Neben her [...] ging, mit starken Schritten, ein Mädchen, / [...] Als mich das Mädchen erblickte, so trat sie den Pferden gelassen / Näher und sagte zu mir: nicht immer war es mit uns so / Jammervoll, als ihr uns heut’ auf diesen Wegen erblicket. / Noch nicht bin ich gewohnt, vom Fremden die Gabe zu heischen, / [...] Aber mich dringet die Not zu reden.“

Dorothea (nome derivado de $\delta\omega\rho\upsilon\nu + \theta\epsilon\omicron\varsigma$, a ‘enviada dos deuses’). Já neste primeiro encontro é possível antecipar muito de seu caráter. Dorothea também foi transformada pela experiência da crise, não unicamente por ser uma vítima direta dos eventos, mas por ter se valido da ocasião para se tornar um membro produtivo de sua comunidade. Ela se verteu em uma ajudadora, em vez de vítima.⁴¹² No canto V, o religioso faz uma excursão pelo acampamento dos refugiados com o fim de recolher maiores informações daquela moça que, de imediato, apaixona Herrmann e se torna seu único assunto. O caráter heroico que se espera das personagens épicas se concretiza nela: dentre as várias anedotas que lemos dessa espécie de guerreira dos tempos modernos, uma retrata Dorothea lutando de faca com soldados franceses para proteger um grupo de mulheres de serem estupradas (VI, 104-118). Ela crescera em sua terra natal como uma moça burguesa recatada, embora, tendo perdido toda a família e o noivo para a Revolução, transforme-se em uma nova pessoa. Ela será o grande modelo para o amadurecimento de Herrmann.

Wilhelm von Humboldt (1964, p. 202) foi o primeiro a sugerir uma certa falha do poeta na criação de Dorothea. Ela é heroica demais para ser uma mulher de carne e osso, pois “o heroísmo feminino é raro em si, sobretudo em nosso tempo. Talvez fosse possível retratar, mesmo agora, personagens amazonas cuja feminilidade fosse conservada em sua forma pura; mas Dorothea não tem nada a ver com elas” (ibidem, p. 203).⁴¹³ Humboldt tem em vista a imagem da moça como futura esposa domesticada, e para justificar seus traços “quase divinos” no início do poema, recorre a uma longa e tortuosa argumentação: Dorothea é ela mesma apenas no final da epopeia, sendo carregada nos braços de Herrmann e provando-se como mulher direita para a família do dono da hospedaria. Enquanto luta contra os franceses de faca e salva os necessitados, ela representa um ideal. Aqui temos o pior de Humboldt que, apesar de seus méritos, deixa passar um traço importante acerca da construção de personagens na epopeia de Goethe: nela as personagens não são tipificadas. Herrmann não precisa ser um guerreiro, nem Dorothea agir como Penélope, a esposa diligente; essas são personagens afins ao mundo do

⁴¹² A figura da amazona modernizada, a mulher mais forte e decidida do que qualquer homem ao redor, é uma constante em Goethe. Já vimos a condessa de *Das Mädchen von Oberkirch* e *Die Aufgeregten*, a Baronesa von C. em *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, e poderíamos ainda mencionar Mme. de Retti, Natalie e Makarie no ciclo de romances de Wilhelm Meister. Há um paralelo gritante entre essas figuras e as heroínas românticas do século seguinte, sobretudo as de Nathaniel Hawthorne (Hester Prynne de *The Scarlet Letter*, Priscilla e Zenobia de *The Blithedale Romance*). Ver demais referências em Wiethölter, 1994, p. 1208.

⁴¹³ “[...] [d]er weibliche Heroismus ist überhaupt und besonders in unserer Zeit schwer [...] Zwar wäre es vielleicht möglich, auch noch jetzt eigentliche Amazonencharaktere mit dennoch rein bewahrter Weiblichkeit zu zeichnen; aber zu diesen gehört Dorothea nicht”.

romance, que se desenvolvem moralmente e, antes de tudo, constituem-se como casal, como unidade, na medida em que se complementam. Assim, o heroísmo de Dorothea é o remédio para a passividade de Herrmann; a bondade de Herrmann, o corretivo para o orgulho que Dorothea mostra, por exemplo, no episódio de IX, 55 em diante (ver, sobretudo, 88-97).

Imagem 9. Dorothea enfrenta soldados franceses. Por J. Felix Elßner, cartão postal (série 3751, número 132, cerca de 1910-20).

Já na cena do carro de bois do canto I vemos uma antecipação clara da complementaridade dos caracteres – o reencontro e a conquista de Dorothea guiará o restante da narrativa e se fundirá magistralmente ao motivo do conflito de geração entre o dono da hospedaria e seu herdeiro. Esposar Dorothea o força a confrontar os valores da família e, por extensão, da mentalidade provinciana.⁴¹⁴ Herrmann é como Telêmaco na *Odisseia*; mas não um Telêmaco que encontra, na tradição e na memória do pai, os valores pelos quais vale a pena lutar. A chave para sua passagem para a maioridade é justamente contestar a autoridade paterna junto com o código social que a sustenta — se o pai de Herrmann é egoísta, o filho encontrará seu espaço no mundo pós-revolucionário por meio de caridade e do casamento com uma moça sem dote, mas valorosa. Assim, a união com Dorothea representa muito mais do que uma simples trama amorosa; ela é uma saída simbólica para o conflito travado entre duas gerações e duas visões de mundo, a pré e a pós-revolucionária, a provinciana e a cosmopolita, e dessa forma fornece uma resposta do Classicismo de Weimar para a crise histórica que perfaz o cenário épico.

Dorothea também tem seu contraponto. Em diversos trechos o rapsodo descreve a atitude egoísta de outras vítimas da Revolução. No canto V, o religioso e o farmacêutico chegam a um lugar onde os refugiados disputam os poucos mantimentos restantes

Ali, uns homens, ao redor de uns comboios, / brigavam; as mulheres se misturavam a eles / e gritavam. Então um ancião venerável aproximou-se [...] / Ao restabelecer a paz e ameaçá-los por meio de sua seriedade paternal, disse: / Não basta a desgraça que nos oprime / para fazer-nos compreender que devemos suportar uns aos outros; / de nos portar bem, ainda que nem todos meçam [as consequências de] suas ações? (V, 193-200).⁴¹⁵

A situação de exílio e fome generalizada desperta o pior nos refugiados; perde-se o senso moral facilmente quando se luta pela sobrevivência. Ou seja, nem todas as vítimas da história aprendem algo com ela. Escolher determinados lados da batalha, igualmente, levam à destruição gratuita, independentemente da pureza dos ideais de quem luta por uma ou outra causa. A esse respeito, em IX, 273-7 descobrimos um dado importante sobre o passado de Dorothea. Seu primeiro noivo aliou-se à causa revolucionária e morreu

⁴¹⁴ Ver, por exemplo, a conversa entre a mãe e pai de Herrmann em III, 47-50. A mãe diz: “Não podemos moldar nossos filhos à nossa vontade; / tal como Deus os dá, assim devemos aceitar e amá-los, / educando-os da melhor forma [...] / pois se este tem um talento, aquele terá outro”. A concepção orgânica de desenvolvimento, presente também em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, é explícita aqui.

⁴¹⁵ „Da war um die Wagen / Streit der drohenden Männer, worein sich mischten die Weiber, / Schreiend. Da nahte sich schnell mit würdigen Schritten ein Alter, [...] / Als es Ruhe gebot und väterlich ernst sie bedrohte. / Hat uns, rief er, noch nicht das Unglück also gebändigt, / Daß wir endlich verstehn, uns unter einander zu dulden / Uns zu vertragen, wenn auch nicht jeder die Handlungen abmißt?“

guilhotinado assim que os jogos de poder surgiram na Assembleia Nacional Constituinte a partir de 1791. Herrmann, o burguês que se eleva para além dos preconceitos de classe, é substituto simbólico do entusiasta revolucionário que põe tudo a perder por seus ideais. Goethe explorara a possibilidade de prática do ideal de renúncia dos dois lados do cenário desde *Der Groß-Cophtha*, embora em *Herrmann und Dorothea* o tenha feito com maior refinamento. Aqui, cada personagem espelha uma atitude possível perante a Revolução, ao mesmo tempo que, de alguma forma, é sua vítima. Trata-se, portanto, de uma escrita da história de baixo. Não se trata de reconstruir a história no momento em que ela foi ‘feita’ (i.e. nos grandes feitos singulares que mudam seu curso), mas de buscar os conflitos e tensões que formam os grandes momentos de virada (cf. WIETHÖLTER, 1994, p. 1154).

Lembremos do diagnóstico deixado pelo autor desde 1791: a ocasião da Revolução Francesa fez com que as massas substituíssem a antiga reverência pelas autoridades não por um espírito republicano, mas por mesquinhez e interesse próprio. “De pronto o céu se obscureceu; e munida do privilégio do governo, / uma raça perversa surgiu. / Seus homens assassinaram uns aos outros e oprimiram os povos vizinhos / e, dos seus chefes aos menores dos menores, saquearam-nos em massa, / cada um mostrava-se ligado por um só temor: esquecer-se de saquear algo para amanhã”,⁴¹⁶ lemos no canto intitulado *Das Zeitalter* (VI, 40-46). Essa interpretação tornou-se comum a partir da Revolução de 1848; o argumento era que a Revolução Francesa não antecipou uma época de virtude e esclarecimento, mas a era da mídia sensacionalista, da *Bildungsbürgertum* meritocrática e da fantasmagoria do dinheiro (vide *Faust II*). Esta é a má consequência com que os iluministas não contavam.

Assim, por meio do vínculo afetivo entre Herrmann e Dorothea, Goethe narra uma saída simbólica que remedia os efeitos destrutivos da Revolução na ordem estabelecida. Essa saída, no entanto, está sujeita a sérias limitações: ela só é possível na esfera privada. Na vida pública, a problemática da ordem social e do poder não é ao menos considerada. Na epopeia moderna, a sociedade é reduzida ao núcleo familiar. Não se trata de qualquer configuração de família, já que Herrmann supera a estreiteza do pai e Dorothea é menos passiva e quebrantável do que se esperava de uma mulher da época; mas não podemos

⁴¹⁶ „[...] der Himmel trübte sich bald. Um den Vorteil der Herrschaft / Stritt ein verderbtes Geschlecht, [...] Sie ermordeten sich und unterdrückten die neuen Nachbarn [...] und es praßten bei uns die Obern, und raubten im Großen, / Und es raubten und praßten bis zu dem Kleinsten die Kleinen; / Jeder schien nur besorgt, es bleibe was übrig für morgen.“

ignorar o fato. Para criar uma imagem do futuro promissor que os alemães deveriam perseguir, Goethe apostou nas melhores consequências da Revolução para um jovem casal, e daí vêm os traços idílicos de seu desfecho. Repetidamente chamou-se *Herrmann und Dorothea* uma epopeia idílica: ela sugere uma saída simbólica e altamente idealizada para a crise dos anos 1790.

Uma nota se faz necessária aqui: a poesia idílica ou pastoral teve uma presença marcante no gosto literário dos alemães durante todo o século XVIII. Os livros mais famosos da época não foram apenas os grandes romances do Iluminismo tardio, como poemas pastorais de Gessner e Voß.⁴¹⁷ Schiller, o grande teorizador da crise cultural do final do século XVIII, descreveu mais tarde o idílio como um modo literário singular, cujo maior mérito é deleitar a imaginação com quadros da humanidade vivendo em um estado de inocência perdida.⁴¹⁸ O segredo do entusiasmo daquela época por cenários idealizados de deleite e inocência, diz Schiller, residia em uma necessidade de cada nação entreter-se com o mito de sua Era de Ouro — uma cultura o faz com uma ânsia secreta de redescobrir algo importante sobre si perdido com o tempo (cf. ROBERTSON, 2009, p. 210). Antes de ser produto do alheamento dos poetas dos problemas da vida comum, a pastoral é autoconscientemente idealizada. Ao evocar um estado de harmonia que existe no mundo real, no melhor dos casos, de forma diluída, ela promove um estranhamento construtivo em seus leitores. Para deleitar-se com a leitura de um estado de inocência da humanidade, é preciso estar consciente da corrupção de seu estado presente. Assim, o modo idílico de representação da realidade não provê uma imagem, mas uma contraimagem da civilização; ela trata daquilo que ela poderia ser (cf. SENGLE apud ROBERTSON, 2009, p. 212).

Esta é uma das chaves de leitura para *Herrmann und Dorothea*. Ainda que a obra termine com tons idílicos, isso não significa que a vida provinciana alemã pode continuar como antigamente. “A Revolução Francesa mudou tudo, e *Herrmann und Dorothea* é o

⁴¹⁷ O jovem Goethe escreveu uma longa resenha sobre os idílios de Gessner no *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (ver GOETHE, 1998, Bd. 2, p. 402-5). Nela encontra-se já a categoria do *mahlender Dichter* (o poeta que ‘pinta’ quadros por meio de suas descrições acuradas de paisagens e personagens; cf. p. 403), retomada trinta anos mais tarde por Humboldt para descrever o mérito de *Herrmann und Dorothea*. Traços do idílio, é claro, estão presentes em toda sua lírica de juventude, no *Werther* (1774) e em *Briefe aus der Schweiz* (1779).

⁴¹⁸ Ver *Über naïve und sentimentalische Dichtung* em Schiller-SW, Bd. 5, p. 709, 744 et seq. A concepção de idílio em Schiller não é original; ela retoma ideias de, pelo menos, meio século atrás (ver as *Cartas Persas*, de Montesquieu, sobretudo a carta 137).

testemunho mais impressionante de sua força devastadora” (ROBERTSON, 2009, p. 219).⁴¹⁹ Daí deriva um segundo aspecto importante da obra no que diz respeito a seu papel nas teorias de gênero do Classicismo de Weimar. A possibilidade de retomar o gênero épico na Era das Revoluções necessariamente levou o poeta a oscilar entre o ingênuo e o sentimental, o antigo e o moderno. Como resume Reiner Wild (1988, p. 1078).

Hermann und Dorothea é também um jogo literário, o produto de um poeta moderno que se refere ao modelo clássico de forma altamente reflexiva, de modo a exprimir a totalidade atribuída à épica na ordem prosaica do mundo moderno.⁴²⁰

A poesia da alta fase do Classicismo de Weimar aposta na saída humanista. A concepção de história do Goethe maduro combina com a de Humboldt em seus traços mais gerais (cf. IGGERS, 1984, p. 59); segundo eles, a história em si descreve um encadeamento irracional de eventos, gerados por interesses de grupos e figuras transitórios. O Classicismo de Weimar entendeu-se como uma “*Aufklärung der Aufklärung*” (um esclarecimento do Esclarecimento; cf. GREIF, 2008, p. 12), e o fez no seguinte sentido: cabia a uma cultura progressiva, consciente de sua missão, corrigir a irracionalidade inerente às turbulências da história humana.⁴²¹

Daí deriva certa esperança perante o futuro dos alemães que encontramos nas páginas finais de *Herrmann und Dorothea*, e gerou tanto elogios (Humboldt) quanto invectivas violentas contra o Goethe clássico. O misto de otimismo e pretensão à universalidade que inicia com os grandes experimentos em Weimar, mas termina na literatura menos expressiva do Biedermeier no século XIX, será criticado como o pior traço da *Bildungsbürgertum* alemã. O que começa como proposta de uma cultura progressiva termina como uma cultura do comodismo e apolitismo inconsequente. A história da recepção da epopeia de Goethe permite-nos acompanhar esse processo nitidamente; “no curso do século XIX, os alemães convenceram-se de forma cada vez mais intensa de que Goethe lhes havia cantado a verdadeira ‘Canção de Herrmann [, o querusco]’, a legítima epopeia nacional alemã, na qual um suposto conhecimento

⁴¹⁹ “The French Revolution has changed everything, and *Herrmann und Dorothea* is [...] [the] most impressive testimony to its devastating force.”

⁴²⁰ “*Herrmann und Dorothea* [ist] auch ein literarisches Spiel, das Kunstprodukt eines modernen Dichters, der in höchst reflektierter Weise das antike Vorbild zitiert, um so die dem Epos zugesprochene Totalität auch in der prosaischen Ordnung des modernen Weltzustandes poetisch zur Darstellung zu bringen.”

⁴²¹ Conrady (1988, p. 1-42), na mesma chave, fala de uma *terceira via* do Classicismo de Weimar, capaz de equilibrar as tendências antagônicas de uma cultura oficial que ainda apostava na concepção racionalista do homem e sua história (iluminismo), e outra cultura em formação que alçava a imaginação anárquica e subjetivismo radical (romantismos, literatura do jacobinismo).

universal sobre o caráter da nação fora alcançado. Passagens esparsas dos textos de Goethe e Schiller logo tornaram-se sabedoria popular, e, interessantemente, essa tendência vazou também para o meio acadêmico. Uma monografia de 1893 chegou a declarar o seguinte: “*Herrmann und Dorothea* é a epopeia da virtude burguesa, da família e da propriedade privada, essas substâncias do espírito alemão” (citada em WIETHÖLTER, 1994, p. 1152).⁴²² Mesmo as frases do farmacêutico e do dono da hospedaria passam a ser citadas como máximas de sabedoria doméstica (por exemplo, as conversas do canto III), como se essas personagens não fossem contraexemplos para a educação social dos protagonistas. *Herrmann und Dorothea*, junto com textos selecionados de Goethe e Schiller, foi lida como um vade-mécum do exercício do papel social do burguês educado, tornando-se leitura obrigatória nas escolas alemãs até o final do regime nazista.

Quase tão antiga quanto o próprio texto, foi sua interpretação nacionalista. Wilhelm von Humboldt ajudou a propagar a ideia de que *Herrmann und Dorothea* traçava o caminho da volta da cultura alemã à sua glória original. “Segundo a convicção de Humboldt, ‘a humanidade pode progredir’ sem mais delongas ‘somente quando o espírito alemão for inoculado pelo grego’” (VOSSKAMP, 2001, p. 300).⁴²³ Como os gregos foram a cultura dominante outrora, após a derrota de Napoleão seria a vez do grande império alemão. Em *Geschichte des Verfalls und Unterganges der griechischen Freistaaten* (1807), Humboldt volta a tentar provar afinidades entre a experiência alemã e a grega. “Ambos os países tinham línguas flexionadas. Ambos eram constituídos por um punhado de pequenos estados, e ambos —supunha Humboldt— foram vítimas altamente civilizadas de conquistadores bárbaros, dos romanos em um caso, da França sob Napoleão no outro” (ROBERTSON, 2009, 198-9).⁴²⁴ O mito da simbiose greco-alemã, assim, serviu à instrumentalização das obras de Goethe e Schiller para fins nacionalistas que, originalmente, nada tinham a ver com elas ou seus autores. E esse não foi um fenômeno do longínquo século XIX; em março de 1940, uma rádio oficial do *Reich* transmitiu uma adaptação de *Herrmann und Dorothea* para os soldados nazistas comparando a

⁴²² „[...] man war im Fortgang des 19. Jahrhunderts zunehmend überzeugt, Goethe habe den Deutschen das ‚wahre Hermannslied‘ gesungen“[...] „*Herrmann und Dorothea* ist das Epos von der deutschen Bürgertugend, das Epos von der Familie und dem Privatbesitz, dieser Substanz des deutschen Geistes.“

⁴²³ „Nach Wilhelm von Humboldts Überzeugung kann erst ‚Griechischer Geist auf Deutschen geimpft‘ das ergeben, ‚worin die Menschheit, ohne Stillstand, vorschreiten kann‘“. A citação é da carta de Humboldt a J. G. Schwieghäuser de 4/11/1807.

⁴²⁴ “Both had inflected languages. Both consisted of a large number of small states; and both—Humboldt implied—were highly civilized victims of cruse barbaric conquerors, the Romans in one case, the French under Napoleon on the other”.

experiência da crise dos refugiados de 1796 com os avanços das tropas aliadas à oeste (ibidem, p. 199).

Imagem 10. *Hermann und Dorothea*, por Wolfgang Lettl (1981) (Surrealismus im Haus der Wirtschaft, Lindau). Um dos casais alemães mais emblemáticos sob a ótica surrealista

Este é um dos muitos indícios dos descaminhos da história de recepção da cena literária de Weimar; quando algumas de suas obras deixaram de ser vistas como fruto de um trabalho com a realidade contemporânea, elas passaram a auxiliar a criação do mito de permanência da cultura germânica. No século XX, Goethe e Schiller se tornaram padroeiros do passado glorioso de sua nação; para tal, os subordinados de Hitler tiveram que adaptar algumas de suas obras a fim de apagar quaisquer tendências ditas degeneradas ou cosmopolitas dos dois poetas. Por ironia do destino, a literatura de Weimar estabelecia-se finalmente como um neoclassicismo, e no pior sentido do termo: ela se tornava ornamento para um império tirânico.

5.6. Die natürliche Tochter (1803) como balanço do projeto

À parte das distorções sofridas com o passar do tempo, o cânone do Classicismo de Weimar não perdeu sua relevância. Seria desastroso render-se aos erros de gerações passadas, deixando-se limitar por apropriações reconhecidas hoje como falsas, sobretudo quando se tem em mãos meios de explicitá-las.

Desse cânone, *Die natürliche Tochter* é um caso particularmente interessante; é uma obra central por dar um desfecho coerente para o projeto das *Revolutionsdichtungen*, retomando diversos temas das obras anteriores e inovações estilísticas experimentadas desde 1791. Foi, nas palavras do autor, "um recipiente onde busquei colocar tudo aquilo que, por muitos anos, escrevi e refleti sobre a Revolução Francesa e suas consequências" (GOETHE-BA, Bd. 16, p. 61).⁴²⁵ A concepção histórico-filosófica do Goethe maduro, que até então resgatamos a partir de seus textos menores, encontra-se propriamente articulada nessa tragédia. No presente tópico buscarei mostrar que o texto vale como uma das grandes contribuições do autor para a história das ideias.

“*Die natürliche Tochter* como um apanhado de juízos sobre a Revolução Francesa”. Essa atribuição chega a surpreender quando nos damos conta de quão pouca informação histórica de fato há no texto. Nele faltam cenários e figuras célebres contemporâneas das sátiras revolucionárias, e mesmo compartilhando o tema da intriga cortesã tão bem desenvolvido em *Der Groß-Cophta*, fica vago se as desventuras da protagonista Eugenie se passam de fato na França. Nada evidencia esse dado. O denso simbolismo empregado pelo autor, é certo, contribui para a falta de clareza, e conta como o aspecto mais criticado na peça.

Apenas abstrações; rei, duque, secretário e tal. Nenhuma categoria de tempo e espaço [...]. Um olhar profundo sobre as grandes condições da vida, sobre governantes, relações cívicas e domésticas, tudo muito comovente! [...] Agora, aquele monte de informação suspensa, cintilante e indeterminada no roteiro! [...] não, aquilo é difícil de aguentar, e funciona como um balde de água fria mesmo sobre a chama de admiração mais pura (carta de K. A. Böttiger a J. F. Rochlitz, 04/04/1803; citada em BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 1138-9).⁴²⁶

⁴²⁵ "[...] ein Gefäß, worin ich alles, was ich so manches Jahr über die Französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht [...] niederzulegen hoffte" (GOETHE-BA, Bd. 16, p. 61)

⁴²⁶ "Lauter Abstraktionen, König, Herzog, Sekretär usw. Ohne Kategorie von Zeit und Raum [...] Tiefblick in die großen Verhältnisse des Lebens, über Regenten, bürgerliche, häusliche Verhältnisse, wie ergreifend! [...] Aber nun das Schwebende, Flirrende, Unbestimmte der ganzen Handlung! [...] Nein, dies ist wieder nicht auszuhalten und gießt eiskaltes Wasser auf die Flamme der reinsten Bewunderung."

A reação de muitos outros espectadores de 1803 segue o mesmo tom.⁴²⁷ Naquela altura, o estilo do Romantismo e do Classicismo de Weimar já tinham traços bem definidos, o que contribuiu para uma divisão entre dois grandes blocos do público. Tanto o relato de Böttiger quanto uma carta de Caroline Herder a Jean Paul⁴²⁸ expressam uma crescente irritação contra a grandiloquência das “tragédias bombásticas” de Schiller e a nova ficção histórica do velho Goethe, tão carregada de abstrações que seu conteúdo político parecia receder, e suas referências ao passado perder o peso devido (cf. SIMPSON, 1979, p. 101).

Mas atentemos para o seguinte: tudo o que Böttiger e companhia identificaram com tanto desgosto foram elementos já experimentados por Goethe desde as sátiras de 1791. Estilisticamente, *Die natürliche Tochter* é a obra que extrapola o estilo simbólico caracterizador de sua fase madura. Os mesmos aspectos foram vistos por Fichte e outras cabeças mais filosóficas como aquilo que havia de mais favorável e inovador na tragédia.⁴²⁹

Die natürliche Tochter tem grandes méritos e antecipa uma forma de construir cenários distópicos que será resgatada no século XX por Franz Kafka. Miguel Vedda foi um dos poucos a notar quão próxima a distopia criada nesta obra está dos cenários kafkianos; “a omissão deliberada de referências históricas, sociais e geográficas precisas; a proposição de poderes impessoais, inaccessíveis e invisíveis, cujas decisões oprimem as personagens particulares”,⁴³⁰ são todos elementos que contribuem para a construção de um desfecho tenebroso da obra definitiva de Goethe sobre a Revolução Francesa.

O grande problema dela é que sua compreensão fica prejudicada sem uma imersão prévia em seu contexto de produção. Originalmente criada como a primeira de uma série de três tragédias, apenas sua primeira parte foi finalizada, algo que contribuiu para o fato de que parte de seus conflitos tenha ficado sem desenlace (cf. BOYLE, 2000, p. 778-9). Por isso, acompanhar o desenvolvimento da ficção histórica de seu autor desde o início vale como ponto de partida vantajoso para apreciarmos a tragédia em questão; uma segunda dica é que se faça uma decodificação exata de suas referências simbólicas e

⁴²⁷ Ver Borchmeyer & Huber, 1993, p. 1139 et seq.

⁴²⁸ Datada a 12/4/1803 e reproduzida em Borchmeyer & Huber, 1993, p. 1140.

⁴²⁹ Ver carta de Fichte a Schiller de 18/08/1803; Ingenkamp, 2004, p. 297; Borchmeyer & Huber, 1993, p. 1144.

⁴³⁰ “[...] la deliberada omisión de referencias históricas, sociales y geográficas precisas; la postulación de poderes impersonales, inaccesibles e invisibles cuyas decisiones oprimen a los personajes particulares” (VEDDA, 2015, p. 127).

contextuais, começando pelo texto que lhe serviu de inspiração, as *Mémoires historiques de Stéphanie Louise de Bourbon-Conti, écrits par elle même* (1798).⁴³¹

O livro conta a história de vida de Stéphanie, a filha natural (i.e. ilegítima) de um príncipe francês com a duquesa de Mazarin. A autora tinha laços consanguíneos com o rei Luís XV e, uma vez que atingiu a maioridade, foi apresentada à corte em Versalhes a fim de ser nobilitada.⁴³² Embora criada longe daquele ambiente (ou justamente por isso), provou-se diligente, comedida e versada em diversas atividades: conta-se que Stéphanie era ótima hipista, esgrimista, violinista, escritora, etc (cf. DÜNTZER, 1859, p. 29). Nela misturavam-se talentos femininos com a excelência em atividades que, em famílias mais convencionais, eram de se esperar na educação dos meninos. O preceptor de Stéphanie foi ninguém menos que Jean-Jacques Rousseau, que após o lançamento de seu escandaloso *Emílio, ou Da educação* (1762) precisou se refugiar, encontrando um lugar adequado junto a uma jovem nobre reclusa no interior da França. Stéphanie teve a sorte de servir de cobaia das teorias pedagógicas experimentais de uma das melhores e menos convencionais mentes da época; daí se explica a amplitude de seus talentos (ibidem, p. 28-9).

Emílio era o livro que continuava algumas ideias tratadas aqui quando discutiu-se Herder e Schiller — se a vida na civilização decaiu na perversão daquilo que havia de melhor no ser humano, uma volta às virtudes da vida campestre e das comunidades simples permitiria tanto ao filósofo quanto a seu pupilo encontrar novos caminhos para o futuro. É justamente em tal cenário semi-idílico da educação de Emílio que a peça de Goethe se inicia. A cena inicial se passa em um campo aberto, onde o Rei e o Duque cavalgam sem rumo. Aquelas são paragens localizadas dentro dos limites de seu reino, embora o monarca as desconheça completamente. Há em suas falas um misto de deleite e perturbação. O primeiro sentimento deriva da ocasião única de afastamento da corte e possibilidade de contemplar a natureza; a perturbação parece advir do fato de o rei estar desorientado dentro dos próprios domínios.

Assim como te sentes de repente, isolado neste reduto da natureza, assim também eu me sinto, rei meu. Aqui vozes de descontentamento não nos chateiam; tampouco a mão de violência despudorada. [...] O mundo revolto,

⁴³¹ O livro foi reproduzido em fascículos no jornal *Frankreich* entre junho e dezembro do mesmo ano. Düntzer (1859, p. 22 et seq) conta a história detalhada da disseminação do texto (e fama) de Stéphanie nos círculos intelectuais alemães.

⁴³² O conceito de *liber naturalis* vem do direito romano. Filhos e filhas naturais dos nobres, apesar de não receberem diretamente o título de nobreza dos pais, podiam ser nobilitados via pedido formal ao rei (cf. comentários de BORCHMEYER & HUBER, 1993, p. 1160).

que sempre exige algo mas nunca estende uma mão amiga, não nos atingirá aqui (versos 21-5, 28-9)⁴³³

O duque é repreendido pela inconveniência de lembrar o monarca de suas dores. O que acontece na corte, ele protesta, não só ocupa sua mente o suficiente, como foi aquilo que o fez buscar asilo temporário no campo. “Aqui os casais podem vagar lado a lado e gozando do mais alto nível de alegria ao mirarem seus filhos graciosos” (v. 36-9),⁴³⁴ afirma o rei, remetendo a um quadro familiar idílico que já vimos em *Der Bürgergeneral* e *Herrmann und Dorothea*. Mas esta não é uma peça sobre a vida campesina; ela é um estudo etiológico da revolução, cujo foco inicial se concentra nos responsáveis pelo governo. O tema da família serve de gancho para um assunto que o Duque guardava há tempos e esperava uma ocasião adequada para revelar a seu benfeitor. Há anos ele escondia uma filha ilegítima naquela região, e devido à morte recente da mãe da jovem, decidira legitimá-la perante a corte (v. 85-90). Diversos dados presentes na autobiografia de Stéphanie de Bourbon-Conti podem ser reconhecidos no diálogo travado a partir daí; a moça, que na peça se chama Eugenie, é comparada a um “bem milagroso” (v. 68), uma esperança do duque de encontrar uma herdeira à altura de sua dignidade, já que seu filho legítimo provou-se um intrigante sem nenhuma virtude e laço afetivo com a família (v. 56-9).

Virtualmente toda a fortuna crítica interpreta o nome da personagem etimologicamente — em grego antigo Ευγένης significa ‘a bem nascida’, e denota a característica inerente à moça que até aquele momento da vida, gasto no anonimato, havia-lhe sido negada. O nome, ademais, carrega a motivação que guiará a tragédia a partir do ato II: Eugenie quer ver seu direito de nascimento publicamente reconhecido, e a insistência nesse caminho fará com que se torne a única concorrente do irmão, um vilão perverso com quem poucas personagens de Goethe podem ser comparadas (talvez Adelheid em *Götz* e o grande Cophta). A maldade do jovem duque é tão atuante no universo dramático em questão que ele nem ao menos precisa aparecer na peça; é como se ele exercesse o controle daquele reino decaído por trás dos bastidores, tal qual uma força fantasmagórica (cf. CONRADY, 1988, p. 264; VEDDA, 2015, p. 137). A vontade de livrar-se da irmã será posta em prática por meio de dois de seus subordinados, o Secretário

⁴³³ Esta e todas as citações posteriores tem base em Goethe-HA, Bd. 5. Somente os versos serão referidos. “Wie du auf einmal völlig abgeschieden / Hier hinter diesem Bollwerk der Natur, / Mein König, dich empfindest, fühl' ich mit. / Hier drängt sich der Unzufriednen Stimme, / Der Unverschämten offne Hand nicht nach. / [...] Die ungestüme Welt reicht nicht hierher, / Die immer fordert, nimmer leisten will”.

⁴³⁴ “Hier sollen Gatten aneinander wandeln, / Ihr Stufenglück in wohlgeratnen Kindern / Entzückt betrachten”.

e a própria aia de Eugenie (cf. II-1). Mas fiquemos por um instante na cena I, 1. O nome de Eugenie é repleto de simbolismo e antecipações de um tema de peso na obra. A questão do γένος em seus múltiplos sentidos —família, nascimento, prole— pautará aquilo que Goethe tem a dizer sobre a queda do Antigo Regime.

Há uma outra interpretação acerca do nome da protagonista que, se não é suficiente para refutar a primeira, ao menos amplia o caleidoscópio de significados que o termo encerra. Apenas Runhild Böhm (202, p. 28) sugere uma origem etimológica de raiz mista para o termo: “o único nome que consta é o da protagonista, Eugenie. Mesmo assim, nele converge também um sentido supraindividual: o bom espírito” (isto é, *Eu* do grego + *genius* do latim). Trata-se de um bom espírito no sentido de “uma imagem completa da beleza feminina e disposição aristocrática”, daquilo que vale a pena resgatar da tradição aristocrática para a nova era que se avizinha (ibidem, p. 16).⁴³⁵ O Rei, que foge de suas atividades e se sente ameaçado onde quer que vá, aceita reconhecer a moça perante a corte justamente porque seu poderio necessita de confirmação (cf. MEIER, 2011, p. 233). Ele precisa agir com mão de ferro e impor certas coisas para os aristocratas antes que eles próprios tomem as rédeas do reino para si. Um desses aristocratas é o mencionado filho do Duque e meio-irmão de Eugenie. Os elementos aqui presentes são **(1)** a fragilidade do poder monárquico, **(2)** a luta de Eugenie para tornar-se o que de fato é, i.e. uma nobre de sangue (I-5, v. 303-6), **(3)** a frustração do Duque em relação a seu filho desvirtuado, **(4)** a usurpação das forças políticas do reino por oportunistas; todos esses motivos correm juntos e se entrelaçam no ato I da tragédia de forma magistral. Esse amontoado de enredos antecipa muito do que acontecerá nos atos seguintes.

Outros temas se encontram encapsulados na seguinte fala do Duque, em que a descrição da filha coincide com muito do que encontramos na autobiografia de Stéphanie de Bourbon-Conti:

A natureza fez por ela muitas coisas que observo estupefato, e tudo aquilo que faz parte de meu elemento lhe foi provido desde a infância. Seus primeiros passos foram guiados por uma governanta habilidosa e por um sábio [...]. E enquanto seu espírito absorvia pacificamente os ensinamentos de nobres homens, desenvolvendo-se passo a passo, não faltaram exercícios de virtude cavalheiresca para o corpo bem-feito e firme (I-1, v. 112-7, 123-6).⁴³⁶

⁴³⁵ “Der einzige Name, der erscheint, ist der der Titelheldin, Eugenie, was jedoch wiederum auf eine überindividuelle Bedeutung hinausläuft: der gute Geist [...] ein vollendetes Bild weiblicher Schönheit und aristokratischer Gesinnung”.

⁴³⁶ “[...] manches hat Natur / Für sie getan, das ich entzückt betrachte, / Und alles, was in meinem Kreise webt, / Hab' ich um ihre Kindheit hergelagert. / Schon ihren ersten Weg geleiteten / Ein ausgebildet Weib, ein weiser Mann. / [...] Und wenn ihr Geist den Lehren edler Männer, / Sich stufenweis entwickelnd, friedlich horcht: / So mangelt Übung ritterlicher Tugend / Dem wohlgebauten, festen Körper nicht”.

Mas Eugenie é a única sobre quem temos informações precisas. As demais figuras são todas representantes do caráter geral de suas classes. A fraqueza e desorientação do rei, por exemplo, é sintomática da fraqueza da monarquia como um todo no final do século XVIII (cf. SCHULZ, 2004, p. 291). Antes que deixemos o ambiente natural das primeiras cenas e adentremos o grande mundo das cortes, onde as forças políticas decidem impiedosamente o destino de tudo e todos, algo importante ocorre. Antes de ter a chance de conhecer o Rei pessoalmente, Eugenie sofre uma queda do cavalo (I-2, v. 148-58). Uma multidão rodeia o local do acidente; seu pai observa a comoção e espera o pior. “Por que tremo? Se ela morre, não sobra nada que me segure a esta vida por mais tempo” (I-2, v. 160-1).⁴³⁷ Em outras palavras, aquele era um acidente envolvendo a pessoa em que Rei e Duque puseram toda a esperança. O pai vivencia de antemão o luto. Felizmente, o acidente é um alarme falso e Eugenie logo recobra a consciência. A ocasião, além disso, dá-lhe a chance de causar boa impressão no monarca fragilizado; Eugenie é aquela com fortitude suficiente para erguer-se de um acidente que derrubaria muitos. Isso confirma o antigo epíteto sobre seu caráter heroico; ela é ‘filha das amazonas’ (I-1, v. 129)

Em seguida fazem-se os preparativos para a nobilitação. O rei promete presentear a parenta com adornos à altura de uma mulher nobre (I-5, v. 337-8), e a partir daí Eugenie entra em um estado de espírito inédito. Finalmente um futuro promissor, longe do isolamento e do anonimato, se lhe insinua. Suas reações ocupam boa parte do diálogo com o pai no restante do ato. Pela primeira vez ela experimenta a sede pelo mundo das relações políticas (I-6, v. 501) e os prazeres do luxo. “Sou culpada de uma fraqueza pueril” (I-6, v. 526),⁴³⁸ ela diz, querendo dizer ser culpada de uma vaidade e estranho desejo de tornar-se objeto de inveja aos olhos das multidões. Este é um anseio que se espera de uma aspirante à nobreza. A questão que fica aberta e que devemos ter em mente é: por que Eugenie o intui como um ato condenável?

Tal resposta não será dada até II-2. Antes disso, vemos o Duque desvencilhar da crise de consciência da filha (que, no fundo, ele não parece entender), e entrega-lhe uma caixa de joias, ato que funciona na cena I-6 como uma espécie de provação de conto de fadas: “eu te deixo com um pequeno desafio, como prévia de vários outros que virão. Aqui está uma chave; tome conta dela e controle tua curiosidade! Não abra o baú até que

⁴³⁷ “Was zaudr’ ich? Ist sie tot, so bleibt mir nichts, / Was mich im Leben länger halten kann”.

⁴³⁸ “[ich bin] der mädchenhaften Schwachheit schuldig”.

eu volte a te ver” (I-6, v. 538-42).⁴³⁹ Faltam maiores explicações acerca do pedido; nem mesmo Eugenie entende a razão de ter que aguardar mais ainda para se apropriar de algo que, sugestivamente, é seu por direito. Neste ponto muitos espectadores contemporâneos de Goethe consideraram as tensões da tragédia banais —desde quando poder ou não abrir uma caixa é um dilema sério?—; mas se aceitarmos a tese de que o universo ficcional em questão é essencialmente simbólico, o dilema ganha um sentido maior. A caixa trancada, um símbolo recorrente na obra tardia de Goethe, simboliza a luta de Eugenie com suas novas pretensões, e antecipa tentações do mundo das cortes das quais ela só ouviu falar até o momento. Como é de se esperar, Eugenie fracassará em sua provação, abrindo o artefato na primeira oportunidade que tiver. Quando isso acontece, é como se os males do mundo tivessem sido liberados. A peça deixa de ser um idílio e transforma-se em tragédia.

No ato II somos transportados para seus aposentos, construído “em estilo gótico” (*im gotischen Stil*, o que é dizer, em estilo arcaico). Lá o Secretário do duque cochicha com a Aia, que logo se revelam como amantes, sobre seus planos de emancipação e fuga da vida serviçal. “Não queres uma casa na cidade, espaçosa e bonita, mobiliada com gosto? Caso sintas falta do campo, lá também haverá uma casa com jardim só para nós” (II-1, v. 670-1, 675-6).⁴⁴⁰ O preço da boa vida almejada pelos dois é o sacrifício da “felicidade da boa criatura” (v. 688-9) a quem a Aia se devotou por tantos anos. O Secretário, por sua vez, está sendo pago pelo irmão de Eugenie para assassiná-la. Para a Aia, a proposta vem como uma surpresa que põe à prova todas as suas inspirações íntimas (livrar-se da pobreza e dos deveres são as mais evidentes). Apesar disso, ela protesta:

Tu pareces caminhar em um mundo totalmente estranho para meu senso desde que tramas contra teu senhor, o nobre conde, e ao ir sorrateiramente para o partido de seu filho, só estás reservando-lhe dias de lamento (II-1, v. 711-5).⁴⁴¹

Nem isso, contudo, abala o amante. Por fim, os dois encontram um meio termo, decidindo que Eugenie não precisa ser imediatamente sacrificada. Tudo o que a Aia deve fazer é sequestrá-la, levá-la ao porto e embarcá-la em um navio “para as ilhas” (II-1, v. 808), referência às colônias ultramar da França. As ilhas foram utilizadas na Era dos Diretórios

⁴³⁹ “[Eine] leichte Prüfung leg ich dir dabei / Zum Vorbild mancher künftig schweren auf / Hier ist der Schlüssel! Den verwahre wohl! / Bezähme deine Neugier! Öffne nicht, / Eh ich dich wiedersehe, jenen Schatz.”

⁴⁴⁰ “Verlangst du Wohnung, mitten in der Stadt, / Geräumig, heiter, trefflich ausgestattet [?] / [...] Sehnst du im Frühling dich aufs Land[: auch dort / Ist uns ein Haus, ein Garten uns bestimmt, [...]”.

⁴⁴¹ “In völlig fremder Welt für mein Gefühl / Scheinst du zu wandeln, da du deinem Herrn, / Dem edlen Herzog, solche Jammertage / Verräterisch bereitest, zur Partei / Des Sohns dich fügest [...]”.

—os cinco anos que ligam o fim do governo jacobino e a ascensão de Napoleão Bonaparte— como um meio de punição capital, da mesma forma que ocorria no Antigo Regime. Em vez de guilhotinar seus inimigos políticos, os delegados do novo governo os despachavam para uma morte certa em terras tropicais sem infraestrutura e infestadas de doenças. Uma vez que não era mais segredo para ninguém que Ilhas eram sinônimo de morte, não muito diferente da *madame Guillotine* em seu efeito e crueldade, deu-se-lhes o apelido ‘guilhotina seca’.

Para o plano dar certo, duas pessoas precisam ser convencidas: Eugenie e o Duque. Dissuadir Eugenie de suas ambições é uma tarefa simples; basta que ela seja afastada de seu monarca e receba uma *lettre de cachet* forjada pelo Secretário, exigindo seu banimento imediato do reino (V-5, p. 2586 et seq). A perplexidade da protagonista será tema dos atos IV e V, mas atentemos por ora ao significado de seu exílio forçado justamente “para as ilhas”, “por ordem do monarca absoluto”. Esta é uma mistura intencionalmente anacrônica de dois instrumentos de tirania política, um retirado da Era dos Diretórios, outro do Antigo Regime.⁴⁴² Eugenie, como sua contraparte Stéphanie de Bourbon-Conti, é exemplar de como toda reviravolta histórica leva consigo vítimas inocentes ou desavisadas. Conta-se que Stéphanie lutou por sua nobilitação por anos a fio, fugindo das tentativas de sabotagem do irmão, exatamente como ocorre em *Die natürliche Tochter*. Quando chegou à altura de 1789 e Luís XVI foi destituído do poder absoluto, ela prestou suporte imediato a seu rei e parente. Consequentemente, ter prestado suporte a um monarca naquela época logo fez dela alvo de perseguição política (cf. BORCHMEYER & HUBER, 2005, p. 1127). A partir daí, Stéphanie transformou-se em fugitiva e migrou para Frankfurt am Main, onde tornou-se uma espécie de celebridade entre os alemães. O fim desse processo de fuga das vicissitudes do destino, digamos, foi ter uma tragédia de Goethe dedicada a sua memória.

Este não é um caso que nos deva levar a acusações de injustiça de um ou outro partido; ele é somente um dado sobre a violência devastadora das forças históricas. Por uma questão de péssima sorte, Stéphanie nem se tornou nobre na França monárquica, nem foi aceita como *citoyenne* na França republicana. Elegê-la como símbolo permitiu a Goethe deixar uma contribuição para a filosofia da história que, antes de tudo, nega qualquer sentido inerente para as transformações do mundo a partir dos programas

⁴⁴² Como mencionado atrás, somente reis expediam *lettres de cachet*, e uma das primeiras exigências reformistas da Revolução Francesa foi o fim desse tipo de ofício. O direito universal por *habeas corpus* foi o substituto histórico dessa forma de punição imediata. Ver nota de rodapé 198.

filosóficos do século XVIII. Lamentavelmente não temos a chance de saber como o autor representaria as reviravoltas vividas por Bourbon-Conti na segunda parte de sua trilogia,⁴⁴³ ou ainda como formularia sua refutação do progressismo iluminista aliando os mecanismos da tragédia à lógica dos processos históricos. O que temos em mãos é o poderoso símbolo da carta de banimento para as ilhas, esse misto de duas violências —a republicana e a monárquica— que nos lembra que mesmo as causas mais legítimas envolvem uma parcela de perdas humanas.

Esse é um ponto que retomaremos mais tarde; por ora temos de lidar com o que chegou a nós de *Die natürliche Tochter*. Mencionou-se acima que, para o filho do Duque malograr os planos de nobilitação da irmã, precisaria enganar duas pessoas. O segundo enganado é o próprio Duque. A melhor forma de fazer a moça perder o apoio desse grande benfeitor é convencê-lo de que ela está morta. Para tal, o Secretário suborna um Abade para visitar o nobre e contar a seguinte história: Eugenie supostamente voltara a se acidentar enquanto cavalgava, mas dessa vez não teve a mesma sorte de outrora. Sua queda foi tão violenta que o corpo não pode ser resgatado; supostamente ele tornou-se irreconhecível (III-1, v. 1160). Por todo um ato o Conde lamenta sua perda, recobrando o luto paterno já antecipado no ato I. Mais lamentável ainda é a impossibilidade de ter o corpo defunto da adolescente, não podê-lo transformar em uma “imagem divina” a partir da qual, tal qual uma alegoria dos valores ligados à bem-nascida, um significado constante pudesse imanar. Sua ideia para o rito fúnebre retoma estranhos costumes de inumação: “Ó venha e leve-me para lá! [...] livremos seu belo corpo da decomposição. Com especiarias seletas, preservaremos sua imagem inestimável. Assim, os átomos que outrora se uniam naquela figura incomparável não se dispersarão de volta para o elemento natural” (III-4, v. 1490, 1492-6).⁴⁴⁴ O Duque é, por insistência do Abade, dissuadido da ideia. Como Boyle (2000, p. 776) e Böhm (2002, p. 41) pontuam, a impossibilidade de transformar Eugenie em um monumento estático, através do qual as gerações futuras poderiam vislumbrar os bons valores da nobreza, vale como o fim das últimas esperanças compartilhadas pelo Rei e o Duque. O Antigo Regime, junto com sua cultura e símbolos, estariam fadados a desaparecer.

⁴⁴³ Sobraram fragmentos muito esparsos sobre os episódios previstos para a segunda parte. Eles estão reproduzidos em Borchmeyer & Huber (2005, p. 1130 et seq) e foram interpretados por Boyle (2000, p. 791 et seq) em detalhe.

⁴⁴⁴ “O komm und führe mich dahin! [...] Laß uns den schönen Körper der Verwesung / Entreißen, laß mit edlen Spezereien / Das unschätzbare Bild zusammenhalten! / Ja! Die Atomen alle, die sich einst / Zur köstlichen Gestalt versammelten, / Sie sollen nicht ins Element zurück”

É significativo que justo um abade introduza a ideia da transitoriedade dos símbolos e valores feudais. Os *abbés* do século XVIII eram indivíduos do clero de posição marginal, às vezes secularizados e desligados da camada rica do *milieu* eclesiástico. Muitas figuras propulsoras da Revolução foram abades, das quais se destaca Emmanuel Joseph Sieyès, o escritor do importantíssimo panfleto *O que é o Terceiro Estado?* (1789) e posterior crítico dos rumos tomados pela Revolução. Para nomear sua personagem Goethe optou pelo termo alemão *Weltgeistlicher* —ao pé da letra, ‘religioso mundano/secular’— em vez do termo francês *abbé* empregado nas obras anteriores. Seu abade mais famoso talvez seja o de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (ver livro VII, capítulos 1 e 9), homem que serve de conselheiro para as personagens do romance, e que entra em cena de forma tão inesperada quanto sai dela. Em todos os casos tratam-se de homens treinados no ambiente religioso e transfigurados pela vivência do mundo moderno. De suas funções eclesiásticas eles retêm a de aconselhar os aflitos —estamos falando de uma época anterior à da psicologia clínica—, e nada de doutrina propriamente cristã sai de suas bocas. Como figuras transicionais, eles pertencem tanto ao mundo encantado da religião quanto ao mundo secularizado; tanto ao espírito quanto ao mundo concreto. É significativo que justamente este *Welt-geistlicher* seja o consolador do Duque, homem relutante com o fato de que o mundo como ele conhece está próximo ao fim.

O Abade em *Die natürliche Tochter*, igualmente, está dividido entre a lealdade à causa da justiça social e os jogos de poder que definem a atuação do Secretário. No final do ato III-1 ele expressa certa inquietação em ajudar a espécie de pré-revolucionário que o último representa:

Quando considero como vos ergueis sorrateiramente nessa luta violenta de partidos para enterrar a pátria e o trono, [penso comigo:] quem poderá se salvar uma vez que tudo for abaixo? (v. 1255-6, 1261-2).⁴⁴⁵

Em outras palavras, ambos os homens estão conscientes de que ajudar os nobres em suas intrigas fará com que toda a classe dominante se autodestrua, dando espaço para uma nova era da política. A questão que daí decorre é: “o partido do Secretário, o novo poder, trará de fato mais liberdade para seus afiliados?”⁴⁴⁶ Essa é mais uma problemática cujo desenlace não temos chance de ler; Goethe previu tematizar a queda do Rei e subida do Terceiro Estado ao poder na segunda parte nunca escrita da trilogia. A importância da

⁴⁴⁵ “Wenn ich bedenke, wie verborgen ihr / Zu mächtiger Parteigewalt euch hebt / [...] So untergrabt ihr Vaterland und Thron; / Wer soll sich retten, wenn das Ganze stürzt?”.

⁴⁴⁶ “Bringt die Partei des Sekretärs, die neue Macht, mehr Freiheit für die Beteiligten?” (BÖHM, 2002, p. 38).

cena III-1 é inegável; em uma tragédia clássica, este é o lugar da catástase, momento em que todos os conflitos já estão armados e esperam pelo desfecho fatal. O medo expresso pelo religioso —de que junto com o Segundo Estado havia um risco de toda a nação ir abaixo— antecipa o objeto de sacrifício trágico. Não só Eugenie e tudo que o seu nome simboliza está prestes a ser imolado pelo movimento vertiginoso da história; também a ordem social que dá unidade a seu reino corre risco de desabar. E nenhum dos envolvidos, seja o Abade politicamente consciente ou a Aia arrivista, pode ou sabe fazer algo a respeito.

O ato IV abre com o quadro dramático mais elaborado do teatro de Goethe até *Faust II* aparecer. De um lado temos um palácio, de outro uma igreja, cortados por uma fileira de árvores que termina em um porto. Em companhia da Aia, Eugenie chega ali coberta por um véu, mirando o mar que a levará à morte certa nas ilhas. O cais está repleto de toda sorte de personagens —o povo local, o Governador, um séquito de freiras, um Secretário de Estado, um Monge— cada qual representando um setor da sociedade e com diferentes graus de lealdade aos poderes representados pelos dois prédios que subsistem imponentes no fundo da cena. Eugenie tenta convencer a Aia que a livre de entrar no navio, quem, por sua vez, afirma estar seguindo uma ordem direta das autoridades. Pouco é explicado dessa estranha ordem; Eugenie não consegue conceber o porquê de o rei repentinamente desistir de nobilitá-la. Demora para que ela entenda que a autoridade foi usurpada das mãos do monarca. Até que perceba a gravidade da situação (V-2, v. 2436-9), Eugenie aborda cada uma das figuras que passa por si e requiere alguma forma de salvação. As cenas que se seguem podem ser divididas em cinco grandes encontros:

(1) Eugenie apela para o povo (cena V-1) — A ideia de abordar indivíduos do Terceiro Estado vem da própria filha do duque; ela espera atrair para si apoio popular aos berros, apelando para a empatia da “multidão rude” na praça em frente ao porto (IV-4, v. 2350-1).⁴⁴⁷ Paradoxalmente ela se coloca ao lado das camadas oprimidas, o que a tornaria um membro bastante deslocado do grupo de revolucionários em formação nos bastidores da tragédia (cf. BÖHM, 2002, p. 45). Eis o porquê de seu deslocamento: Eugenie traz a resignação contra a injustiça de ser uma nobre de berço destituída de privilégios. Sua objeção às autoridades está longe de ser uma objeção contra a existência da sociedade estamental como tal. O segundo motivo de Eugenie desistir de encontrar apoio popular vem da indiferença das massas. De pronto ela é tomada por louca; os transeuntes

⁴⁴⁷ “Aus roher Menge kündet ein mächtiger Ruf mir meine Freiheit an”.

continuam a caminhar para suas ocupações corriqueiras. Esta é a única ocasião em que a Aia trata Eugenie com sarcasmo: “Já não pediste ajuda ao povo?” (V-1, v. 2396); “a multidão rude é algo que jamais conhecestes. Eles encaram, admiram-se e hesitam, mas deixam as coisas tomarem seu rumo; e mesmo quando mexem um dedo para ajudar, aquilo que começam por acaso, sem planejamento, nunca dá certo” (IV-4, v. 2352-5).⁴⁴⁸ Para efeitos dramáticos, o povo é uma personagem invisível, sem contornos definidos, programa coerente ou identidade de classe.

(2) Eugenie apela para o Governador (cena V-2) — o que é dizer; ela tenta encontrar no poder instituído um meio de remediar males causados pela classe dirigente. A tentativa é um fracasso carregado de efeitos cômicos; ao ouvir as reclamações de Eugenie e da Aia, o governador diz ter dificuldade de resolver um problema tão complexo quanto aquele. Por estar com pressa, ele pede às duas mulheres que marquem uma audiência no palácio e esperem pela vez de serem atendidas (v. 2479-80). Contraditoriamente, assim que recebe a *lettre de cachet* das mãos da Aia, seu próximo desejo é que as duas “façam boa viagem” (v. 2485-8). Ele claramente sabe que a lei não resolverá o problema de Eugenie uma vez que um documento oficial a condena. É indiferente se ela tem ou não razão.

(3) Eugenie ouve a Abadessa (cena V-4) — quando um séquito de freiras se aproxima, a protagonista aborda sua líder, implorando por salvação. O sentido de salvação que a mulher tem em mente, é claro, envolveria reclusão e devoção a uma religiosidade para a qual Eugenie não tem a mínima inclinação (v. 2554-7). Novamente a Aia estende a carta para a Abadessa, que se espanta com o que vê e lamenta não poder fazer nada se uma “mão superior” (v. 2568) interfere no destino da moça. Antes mesmo que Eugenie possa ingressar no convento, a religiosa retira sua oferta. A ironia da cena é que a “mão superior” que determina sua atitude não é a de Deus, mas de um assassino que despacha vítimas para a morte lenta no ultramar.

(4) Encontro com o Monge (cena V-7) — a aprendizagem de Eugenie se efetua conforme ela aceita a impossibilidade de se salvar sem que sacrifique algo importante. Quando conhece o Monge, inicia-se uma discussão acerca dos meios de transformar a resignação perante um infortúnio em algo produtivo — é impossível não se lembrar de

⁴⁴⁸ “Riefst du nicht das Volk zur Hülfe schon?”[...] „Die rohe Menge hast du nie gekannt, / Sie starrt und staunt und zaudert, läßt geschehn; / Und regt sie sich, so endet ohne Glück, / Was ohne Plan zufällig sie begonnen“.

toda a discussão em torno do conceito de renúncia em *Das Mädchen von Oberkirch e Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. A proposta do Monge é que, mesmo sem vocação religiosa, Eugenie aceite o exílio nas ilhas, e utilize-se da ocasião para fazer caridade para os doentes que lá padecem. Isto é, que cuide de outras vítimas de tirania do poder, com o fim de diminuir o sofrimento do mundo (V-7, v. 2750-7). Mesmo que ela viva pouco e se torne portadora da peste que assola a região, seu ato valeria como uma redenção simbólica e superação da injustiça do poder político.

Contudo, Eugenie faz o oposto do que o abade recomenda. A proposta dele não traria solução: aceitar o exílio naquela altura da luta seria como invalidar toda a resistência que só cabe a ela, na condição de heroína trágica, exercer contra a tirania do mundo. Fugir, seja para o exílio ou para o convento, seria como fugir da transfiguração pessoal que lhe espera nas partes seguintes da trilogia.⁴⁴⁹

(5) O casamento com o Conselheiro de Justiça (cena V-9, antecipada em IV-1) — O barco de Eugenie está prestes a sair quando um Conselheiro de Justiça (*Gerichtsrat*) oferece-lhe uma saída por meios semilegais. O homem é o único a se compadecer com a injustiça feita contra a moça e entender sua luta como uma questão de princípios. Como solução provisória, ele oferece dar a Eugenie abrigo temporário em uma propriedade que adquirira no interior. Para evitar estranhamento da população local, ele sugere que Eugenie abra mão de vez de seu título de nobreza e se case com ele, um burguês, levando em conta que nem por isso ela lhe deveria quaisquer obrigações matrimoniais; eles poderiam viver como irmãos (V-9, v. 2889-92). Seu interesse não é, portanto, sexual, mas de resistência contra o poder. No plano para a próxima parte da trilogia, o próprio Conselheiro de Justiça lideraria a revolução burguesa e a consequente usurpação do trono.

Os dois últimos encontros ajudam a filha natural a tornar-se consciente de sua situação histórica. É inútil que Eugenie se ocupe com a busca pela justiça pura e eterna; este não é o mundo regido por deuses das tragédias gregas, mas um universo desencantado onde se expressa um sentido verdadeiramente secular de destino. “Política é destino”, e aquilo que move as histórias de vida individuais, Bonaparte dirá em 1808 em frente de uma audiência alemã, com o intuito de livrá-la de uma vez por todas de suas crenças no progresso natural da espécie. E esta é uma convicção que *Die natürliche Tochter* expressou cinco anos antes (parafraseando BOYLE, 2000, p. 780). Há na peça uma

⁴⁴⁹ Parafraseando dois trechos de Böhm (2002, p. 51): “Diese Flucht wäre eine Flucht vor der Umwandlung.” [...] “Der Eintritt ins Kloster wäre auch eine Flucht gewesen, wie die Reise ins Exil.”

compreensão de que mesmo os poderes tidos como absolutos são suscetíveis à decadência; “a força superior não é onipotente” (IV-2, v. 2067).⁴⁵⁰ Por esse motivo, até o momento que toma consciência da fatalidade histórica e da incomensurabilidade das forças que determinam sua vida, a protagonista permanece paralisada. Se os cinco encontros do último ato lhe ensinam algo, é que nem as antigas instituições seculares nem as espirituais podem salvá-la dos problemas da vida moderna, como o Conselheiro de Justiça a alerta em uma importante fala do ato IV-2: “Queres ser salva e podes sê-lo, mas jamais restaurada à tua posição inicial. O que eras antes foi-se para sempre. A questão é: queres assumir aquilo em que podes vir a ser?” (v. 2051-3; ligeiramente alterado).⁴⁵¹

O que lhe resta fazer? Sua primeira tarefa é permitir que a consciência histórica recém-adquirida gere transformação pessoal. Eugenie confronta-se com erros antigos, sejam pessoais ou herdados da família. O pai, lemos no ato II-1, deixou-se seduzir pelo orgulho excessivo e não cuidou para esconder a filha de intriguistas até o momento da nobilitação (v. 740-1). Independentemente de ser ou não imoral, o ato gerou más consequências desnecessárias que alteraram o futuro de Eugenie. O segundo erro vem dela própria — retomemos a cena I-6, em que ela ostenta joias e um estilo de vida aristocrático fadado ao desaparecimento. Aqui é a ocasião de respondermos a questão: por que esse simples ato de orgulho foi um erro, e mais, vale como a *hybris* da tragédia?

Uma resposta breve soaria: porque a história transformou o ato em uma fraqueza. “A cada cinquenta anos as relações humanas ganham uma nova feição, de forma que uma instituição que era perfeita em 1800 talvez já possa ter se tornado um crime em 1850”, Goethe expressou mais tarde em sua mais completa asserção sobre a Revolução Francesa.⁴⁵² Esta é uma atualização da tragédia em termos modernos; Goethe se reapropria do gênero milenar negando qualquer ordenação divina do universo, ou mesmo um princípio de razão prática que torne possível determinar a essência da justiça social (algo ainda presente, por exemplo, nas tragédias de Schiller). O próprio movimento da história cria complicações trágicas, e o indivíduo moderno interessado na própria sobrevivência deveria se conscientizar disso, Goethe parece dizer. Eugenie, por exemplo, resiste à fatalidade e aceita casar-se com o Conselheiro de Justiça como manobra

⁴⁵⁰ “Allmächtig ist [die obre Macht] nicht.”

⁴⁵¹ “Gerettet willst du sein! Zu retten bist du, / Nicht herzustellen. Was du warst ist hin, / Und was du sein kannst, magst du’s übernehmen?”

⁴⁵² Conversa com Eckermann de 04/01/1824: “[...] die menschlichen Dinge haben alle fünfzig Jahre eine andere Gestalt, sodaß eine Einrichtung, die im Jahre 1800 eine Vollkommenheit war, schon im Jahre 1850 vielleicht ein Gebrechen ist (GOETHE-GESPR., Bd. 5, p. 13)”

estratégica que a permitiria reabilitar-se como indivíduo. Para tornar si própria novamente, é preciso que padeça e ressuscite aos olhos do mundo antigo; e para que isso ocorra, basta ser dada por desaparecida, já que este é um mundo movido por aparências.

A solução pelo casamento é uma saída dramática incomum, própria do universo da comédia. Até hoje gera controvérsias para estudiosos de Goethe, sobretudo por ser a cena que termina a primeira parte da trilogia. A interpretação mais comum a encara como uma aposta no ‘casamento’ entre burguesia educada e nobreza, que construiria a nova classe dominante europeia na época da Restauração.⁴⁵³ Aqui teríamos o clichê do Goethe Biedermeier, que apela para sua época balancear impulsos republicanos e pretensões aristocráticas em nome da manutenção da ordem social. A interpretação é surpreendentemente imprecisa, uma vez que nada indique que o autor deu um desfecho otimista para Eugenie. Basta lermos o subtítulo da obra —*Die natürliche Tochter. Tragédia*— para concluir que, embora um casamento feche a primeira parte da trilogia, ele não conta como um fim em si. Ele não é a medida potencialmente restauradora dos vínculos sociais, que funcionou tão bem em *Der Bürgergeneral* e fracassou por completo em *Das Mädchen von Oberkirch*.

Mesmo o modo de vida do burguês, afastado da grande política e satisfeito com a gerência dos próprios negócios, aparece na peça em perspectiva problemática (cf. UERLINGS, 1987, p. 110). Por um lado, a atividade do burguês é facilmente funcionalizada pelo poder instituído —ela é conivente com a ordem das coisas, como vimos na fala do Governador— e, por outro, é impotente perante a objetividade. E mais importante, ela não resolve os problemas de Eugenie de qualquer forma substancial, ao menos até que uma revolução coloque seu marido em posição de destaque do governo. Essa conclusão corresponde a um outro trecho importante do pensamento político do Classicismo de Weimar, o livro V de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, onde lemos: há uma limitação séria na ética utilitarista da burguesia europeia. Apesar de diligente, sua atuação no mundo não promove o necessário restabelecimento da harmonia entre interesses privados do indivíduo e a vida da comunidade (cf. *ibidem*, *idem*).⁴⁵⁴

Interpretações mais recentes leem a salvação de Eugenie na chave do conceito de renúncia; a protagonista abre mão de seus privilégios para abraçar a possibilidade única

⁴⁵³ Ver um tratamento detalhado dessa vertente da crítica em Uerling, 1987.

⁴⁵⁴ “Das entspricht Goethes ambivalenter Einschätzung der Möglichkeiten und Grenzen des Bürgertums. Er setzt auf bürgerliche Produktivität, traut dieser aber nicht die Herstellung einer Harmonie von individuellen Interessen und Allgemeininteresse zu”.

de sobreviver, e assim juntar forças para lutar por seus direitos no futuro (ver VEDDA, 2015, p. 134; BÖHM, 2002, p. 18; BOYLE, 2000, p. 784; CONRADY, 1988, p. 267). De fato o conceito aparece mais frequentemente nesta obra do que em qualquer outra de Goethe (cf. BOYLE, 2000, p. 794; PRANDI, 1993, p. 156), embora seja complicado assumir que, para Eugenie, optar pela negação das propensões pessoais e abraçar uma ética do desinteresse seja uma solução viável. Diversas formas de renunciar foram-lhe apresentadas no ato V, o que contradiz a ideia de que Goethe usou sua tragédia para propor uma ética rigorosa da renúncia. Eugenie poderia aceitar ser uma santa nas ilhas e cuidar dos doentes, como vimos, mas não o faz; poderia ainda aceitar um casamento legítimo com um burguês e ser anônima para o resto da vida (proposta que a Aia chega a fazer), mas novamente nega tal saída.

Assim, o conceito de renúncia deixa o plano da ética —ao qual pertencia em todas as obras até *Herrmann und Dorothea*— para se tornar um mecanismo de autodefesa. Vedda (2015, p. 134) compara a afiliação de Eugenie à burguesia com a cena de *Die Aufgeregten* onde a Condessa se afirma decidida a combater os abusos dos nobres mesmo se isso lhe conferir o “nome odioso” de democrata (e. g. republicana).⁴⁵⁵ Isto é, sacrifica-se algo da própria imagem social, arcando com as consequências disso, contanto que o gesto promova a causa da justiça. Em termos históricos, isso significaria a passagem de uma sociedade de privilégios dos nobres para uma de privilégios advindos do pressuposto mérito e virtude pessoal dos burgueses. Tanto a Condessa quanto Eugenie transfiguram-se em pessoas virtuosas na medida em que aceitam o que seria um rebaixamento social.

O maior problema desse argumento é que ele desconsidera a diferença entre *Die Aufgeregten* e *Die natürliche Tochter*, assumindo que as opiniões de Goethe sobre o papel do burguês não mudara no período de dez anos que liga essas obras. Entretanto, as *Revolutionsdichtungen* formam um projeto dialógico, de que cada momento expressa a reação a uma fase específica da Revolução. O momento de *Die natürliche Tochter* se estende do final da era dos Diretórios à Napoleônica, no qual o autor revisou suas opiniões sobre o futuro da Europa e tornou-se fundamentalmente cético perante a possibilidade de uma sociedade controlada pela burguesia. Durante os anos do Diretório ele teve a chance de testemunhar o que foi a França governada pelos grandes proprietários de terra, cuja agenda política se deixa resumir nos seguintes termos de Boissy d'Anglas:

⁴⁵⁵ O trecho exato diz “não quero calar-me ante nenhuma injustiça [...] mesmo que deva receber o nome odioso de democrata” e se encontra no início da cena III-1.

Devemos ser governados pelos melhores dentre nós; os melhores são os mais educados e aqueles com o maior interesse em preservar as leis. Salvo raras exceções você encontrará tais homens entre aqueles que, em função de possuir propriedades, são devotados às terras onde elas se situam (discurso perante a Convenção de 23 de junho de 1795, citado em MCPHEE, 2002, p. 160).⁴⁵⁶

A constituição proposta e aprovada pelos Diretórios, que restringia participação em assembleias eleitorais com base em idade, posses, educação e gênero, igualmente baniu todos os clubes, petições populares e criminalizava mesmo protestos desarmados.

Isso não significa que a França voltara a ser o mesmo reino de antes. Estado e igreja continuavam separados, o feudalismo era algo do passado, e muitas das instituições em vigor até os dias de hoje seriam criadas neste momento. Para a intelectualidade europeia, porém, tal desfecho da Revolução Francesa contrariava o espírito progressista do qual ela era herdeira, dando espaço para uma política pautada no princípio conformista de austeridade e na formação de uma nova elite política. O otimismo dos anos de 1789 e 1790 se foi junto com a crença de que, uma vez que a criatividade humana fosse libertada, todo homem e mulher poderiam aspirar ao exercício ativo e desimpedido de suas capacidades (parafraseando MCPHEE, 2002, p. 161).

Em 18-19 Brumário VIII (9-10 de novembro de 1799), Napoleão dissolveu o Diretório, declarou a Revolução finalizada e se tornou chefe de Estado absoluto (ibidem, p. 174-5). Algumas conquistas cruciais dos anos I e II foram revertidas, a exemplo da abolição dos escravos ordenada pelos jacobinos, que precisou esperar até 1848 para ser definitivamente contestada no país. Ao contrário do que afirmam alguns críticos recentes (SCHAMA, 1989, por exemplo), a Revolução não foi um holocausto de aristocratas. Aqueles que emigraram ou se alhearam da política mantiveram suas vidas e terras intactas, podendo retomar o antigo status século XIX adentro. Napoleão apontou 281 homens de confiança para administrar as províncias, 41% dos quais vinham de famílias nobres. Em 1830, 2/3 dos homens mais ricos da França eram nobres (MCPHEE, 2002, p. 184). Culturalmente, a França pós-revolucionária foi guiada pela nova classe dos *notables*, um misto de burguês e nobre que possuía as terras, administrava os negócios e ditava as regras de bom gosto para as artes e poesia (ibidem, p. 196). Por fim, um ano depois do lançamento de *Die natürliche Tochter*, passa a vigorar o Código Civil de 1804, que substitui a liberalidade da ordem republicana —em que teoricamente todo cidadão capaz

⁴⁵⁶ “We should be governed by the best among us; the best are the most highly educated, and those with the greatest interest in upholding the laws; save for the rarest exceptions, you will find such men among those who, by reason of their owning property, are devoted to the land in which it is situated”.

tem acesso ao poder— por um sistema de consórcios e favoritismos cujo resultado final é restrição do poder a uma ordem patriarcal, pautada na riqueza das famílias e nos contatos políticos. O ‘casamento’ entre antiga aristocracia e nova burguesia presente na cena final de *Die natürliche Tochter*, portanto, não gerou uma solução tão favorável para os problemas antigos; ele foi apenas o embrião do modelo republicano vigente até hoje.

Imagens 11 e 12. *Louis XVI de France*, por Antoine-François Callet (1774) e *Napoléon Ier sur le trône impérial*, por Jean Auguste Ingres (1806). A face da monarquia francesa antes e depois da Revolução.

Caso aceitemos o desafio de especular sobre a continuação de *Die natürliche Tochter*, o consórcio de Eugenie com o Conselheiro vale no máximo como um ato simbólico de projeção à combinação do pragmatismo burguês com a grandiosidade cultural aristocrática (cf. VEDDA, 2015, p. 134). Mas tal combinação não passa de uma ideia; não existe um setor organizado naquela sociedade que una as duas tradições em si. Eugenie é uma representante ideal desse consórcio, e vive em constante perseguição. A pergunta formulada por Uerlings (1987, p. 97) acerca do final da peça me parece relevante aqui:

Como qualificar os traços de descomunal ceticismo e pessimismo desse desfecho? Dúvidas de Goethe em relação à aristocracia reformada? Ou

Ambas as respostas estão corretas, e aqui encontram-se duas conclusões negativas que fecham o projeto das *Revolutionsdichtungen*. A primeira conclusão é de natureza histórico-filosófica: a marcha da história não é um projeto coletivo coordenado ou minimamente racional. Os resultados de grandes eventos serão sempre ambivalentes. Tanto em *Die Natürliche Tochter* quanto em textos do fim da vida, Goethe descreve o compasso do mundo moderno a partir de metáforas relacionadas a catástrofes naturais — história e política são como torrentes sem controle, como turbilhões impiedosos. “Em nosso pequeno mundo guiamo-nos rigidamente pelas leis. Mas a força que se move acima de nós, que dá ou tira a vida sem conselho ou veredito, continuará sendo um mistério, e talvez até mesmo calcule a partir de outros números [que desconhecemos]” (IV-2, v. 2010-6),⁴⁵⁸ diz o Conselheiro em certa ocasião.

Contudo, a dimensão da fatalidade, que segue suas próprias leis e varre tudo o que vê pela frente, não deve ser lida como uma resignação perante a vida. No diálogo com o Conselheiro citado acima, Eugenie reformula seus meios de atuar no mundo, agora munida da consciência de que não pode depender do paternalismo das autoridades, do progresso natural ou de uma interferência milagrosa do destino. O uso da razão e o senso de autonomia tornam-se seus grandes legisladores. Ela se torna o agente autônomo do Iluminismo, mas um que, como a criada de Oberkirch, duvida até mesmo dos porta-vozes dos ideais grandiloquentes desse movimento (lembremos que a criada de Oberkirch preferiu a morte a personificar a deusa Razão; cf. BÖHM, 2002, p. 53).

Nem por isso uma ou outra recai em um isolamento introvertido. A força subjetiva dessas duas vítimas trágicas da história moderna, ao contrário, as transforma em heroínas. Assim como no caso de Eugenie nem o exílio nas ilhas, nem a reclusão na vida burguesa eram saídas válidas, tampouco a nobilitação teria sido. Sua solução foi incorporar em si do próprio ideal de nobreza (e aqui estamos falando de nobreza simbólica) e energia criativa que permite o ser humano buscar justiça e expansão de suas faculdades. Eugenie é a forma final da figura prometeica e, ao mesmo tempo, apta a resignar suas pulsões

⁴⁵⁷ “Wie sind die unübersehbaren skeptischen, pessimistischen Züge des Schlusses zu bewerten? Skepsis Goethes gegenüber dem Reformadel? Oder Verzweiflung über ‘den sinnlosen Strudel des Geschichtsverlaufs’ [...]?”.

⁴⁵⁸ „In abgeschloßnen Kreisen lenken wir / Gesetzlich [...] / Was droben sich, in ungemessnen Räumen, / Gewaltig seltsam hin und her bewegt, / Belebt und tötet ohne Rat und Urtheil, / Das wird nach anderm Maß, nach andrer Zahl / Vielleicht berechnet, bleibt uns rätselhaft.“

inconvenientes em vista de um bem e justiça maiores, de uma forma que mesmo Fausto não consegue (cf. BÖHM, 2002, p. 49; PRANDI, 1993, p. 155).

Sua tarefa, portanto, é correlata à do Classicismo de Weimar, da mesma forma que a tragédia de sua vida é correlata à crise dos ideais artísticos do final do século. Em 9 de maio de 1805, a literatura alemã perde um de seus maiores dramaturgos, Friedrich Schiller, morto em decorrência de complicações pulmonares. Sua morte dá fim ao Classicismo de Weimar, e relega Goethe a uma posição de relativa reclusão em Weimar, na qual podia ler notícias de jornais sobre atos de espoliação ordenados pelo general Bonaparte, de um enorme corpo de arte milenar romana e egípcia. A maior parte dos artefatos saqueados foi destruída durante o transporte para Paris (cf. BOYLE, 2000, p. 781). Aquele era um péssimo prognóstico para o século XIX, e ele acabava de começar. Igualmente a literatura alemã se tornava algo muito diverso, ocupada ou em tecer mundos de fantasia, ou com a demência do mundo moderno, ou ainda com especulações filosóficas para as quais Goethe e sua geração de quinquagenários nunca tiveram muita paciência. Era como se a herança cultural que ia da Grécia Arcaica ao Humanismo renascentista, passando pelos pontos mais altos da perfectibilidade humana, estivesse morta, e sua imagem, cada vez mais apagada.

Após todos esses eventos, e talvez por causa deles, um grande comentarista dos processos revolucionários calou-se, voltando ao tema somente décadas mais tarde em seus escritos autobiográficos. Uma das grandes virtudes de suas obras de velhice é que nelas, apesar da falta de especificidade histórica, diversas lições aprendidas durante a Revolução Francesa retornam. O velho Wilhelm Meister e Felix, em seus anos de peregrinação, desbravam o mundo sob o signo da renúncia; e mesmo Fausto, nascido nos anos do *Sturm und Drang* como irmão espiritual de Götz e Werther, é levado ao grande mundo para lidar com a natureza incontrolável e devastadora da política. Esses heróis tardios compartilham com Eugenie e outros grandes personagens das *Revolutionsdichtungen* um inconformismo radical contra a mesquinhez dos interesses privados, contra a idolatria do *status quo*, e, principalmente, contra a falsa transcendência dos ideais vazios. Apesar de serem como todos os homens —condenados à mortalidade e ao desamparo transcendental— jamais o são à pequenez das ideias.

Como eles, Goethe não aceitou uma crença bastante comum de sua época que dizia: grandes períodos da humanidade constituem blocos fechados e imperscrutáveis do desenvolvimento do Espírito, de forma que a arte e literatura por eles relegados não

devem significar para nós mais que monumentos estéreis, dos quais nos servimos para reconhecer estágios passados de nossa própria evolução. Tal atitude é aquela que continuamente nos ameaça e nos condena a consumir a cultura do passado com displicência contemplativa, transformando as grandes obras do espírito em objetos de consolação.

Tendo este alerta vivo na mente, e na condição de produtor e leitor de ficção, Goethe relegou algumas obras cuja relevância busquei ressaltar durante esta pesquisa. Apesar de tratarem de um evento ocorrido há mais de duzentos anos, os problemas que expõem são espantosamente atuais: aquele foi o momento em que o pior e o melhor das pessoas aflorou, em que um povo virtualmente indiferente à política passou, da noite para o dia, a falar dela e só dela — e daí surgiram todos os fenômenos modernos que conhecemos bem: a cegueira das batalhas partidárias, a imbecilidade da mídia, os oportunismos, os idealismos, os radicalismos, etc.

A sensibilidade com que Goethe organizou esse turbilhão de fenômenos rendeu a suas obras de 1791-1803 um caráter que Mario Vargas Llosa (2009, p. 21-2) recentemente atribuiu à literatura relevante e merece ser repetido aqui: “Nós, leitores” dos grandes escritores, “nos sentimos membros da mesma espécie porque, nas obras que eles criaram, aprendemos aquilo que partilhamos como seres humanos, o que permanece em todos nós além do amplo leque de diferenças que nos separam”, e “esse sentimento de pertencimento à coletividade humana através do tempo e do espaço é o maior êxito da cultura [...]”.

Considerações finais

As REVOLUTIONSDICHTUNGEN COMO PROJETO

O termo *Revolutionsdichtungen* remete a mais uma dentre as várias categorias criadas pelos estudos literários para dar conta de entender a obra de Goethe. O autor em si nunca se valeu desse termo, nem ao menos se referiu às obras que vão de *Der Groß-Cophtha* (1791) a *Die Natürliche Tochter* (1803) como uma unidade. Apesar disso, uma asserção tardia sobre *Der Groß-Cophtha* justifica seu intento de escrever obras ficcionais relacionadas ao evento, e parece se aplicar a seus escritos da década de 1790 como um todo. Em um texto autobiográfico tardio lemos:

A antiga orientação de minha mente contra a Revolução Francesa estava ligada a essa contemplação de um pensamento e escrita 'objetivos' [i.e. da doutrina do Classicismo de Weimar], ao esforço irrestrito de domar poeticamente o mais terrível de todos os eventos, [por meio da exposição de] suas causas e consequências (*Bedeutende Förderniß durch ein einziges geistreiches Wort* (1823)).⁴⁵⁹

A asserção deixa de explicar como tal contra-ataque por meio da poesia de fato se deu. No caso de Goethe, a contrariedade à Revolução é menos simples do que parece; ela não pode ser aliada aos esforços contrarrevolucionários da época, por exemplo, que eram essencialmente monarquistas (cf. DAHNKE, 2004b, p. 316). Nem ela estava tão longe da postura dos alemães tratada no **capítulo 2** —Klopstock, Campe e companhia—, desconsolados com o fato de o movimento ter tomado, a partir de 1791, um caminho incorrespondente a seus ideais. O principal a retermos aqui é que houve uma razão especial pela qual Goethe optou por escrever obras ficcionais e não ensaios sobre a Revolução em um primeiro instante. Tratar dos problemas do presente estava aliado à necessidade de criar uma nova forma de expressão literária, de preferência uma que superasse problemas da poesia tardia do *Sturm und Drang*.

Entender a imagem construída por Goethe do maior evento de sua época foi o empreendimento de todo este trabalho; a tese a ser defendida no momento diz respeito à coerência dessa imagem. Ao contrário do que sugeriram autores já citados (Carpeaux, por exemplo), há motivos para considerarmos a reação de Goethe à Revolução como um projeto correspondente às emergências impostas tanto pela derrubada do Antigo Regime, quanto pela crise do Iluminismo. Nos subtópicos seguintes destaco três motivos que justificariam o isolamento destas obras como parte de uma fase singular na carreira

⁴⁵⁹ "An eben diese Betrachtung [des ›gegenständlichen‹ Denkens und Dichtens] schließt sich die vieljährige Richtung meines Geistes gegen die französische Revolution [...] die gränzenlose Bemühung, dieses schrecklichste aller Ereignisse in seinen Ursachen und Folgen dichterisch zu gewältigen" (GOETHE-BA, Bd. 16, p. 387; ver também GOETHE-WA I Bd. 35, p. 12 e 22; GOETHE-WA I Bd. 53, p. 381).

do autor: **(a)** elas possuem o mesmo eixo temático, **(b)** elas representam um novo momento de sua ficção histórica, **(c)** é possível identificar uma continuidade entre cada uma delas.

a. *O tema das Revolutionsdichtungen*

Em primeiro lugar, as *Revolutionsdichtungen* compartilham problemáticas derivadas do mesmo processo histórico e, interessante, de forma mais ou menos cronológica. Hans-Dietrich Dahnke (2004b, p. 313) propôs uma divisão deste grupo temático a partir de três modos distintos utilizados pelo autor para fazê-lo: ele lidou separadamente com as causas, manifestações e consequências da Revolução.

O estudo das causas foi sua ocupação imediata; ao passo que os mais otimistas insistiam na interpretação do evento como um desdobramento natural no processo de perfectibilidade da espécie, Goethe propunha uma leitura investigativa de suas origens, certamente menos envolta de metafísica. A ideia que permeia sua peça *Der Groß-Cophta* (1791) é que não haveria revolução sem contínuos escândalos nas cortes francesas e má administração dos negócios do reino. Revoluções são, em grande medida, culpa dos maus governantes, e não soluções para uma suposta crise da estrutura hierárquica do Antigo Regime. Há nesse ponto de vista certas nuances que contribuíram para a má recepção da peça na Alemanha até hoje; nela fica implícito de que não havia nada de errado com o Antigo Regime francês, apesar de todas as brechas para abusos e ineficiência que o colocava bem atrás de outros reinos como a Áustria, a Suécia e a Prússia, todos eles liderados por uma vanguarda educada a partir de preceitos iluministas. Seu argumento, por se focar exclusivamente na crise moral e cultural da França dos Bourbon, parece ser conivente com problemas estruturais evidentes do feudalismo, do absolutismo e mesmo do cristianismo sempre desprezado pelo autor. A peça está longe de ser a mais admirada a sair de sua pena, e não por acaso Goethe evitou daí em diante a cometer o erro crasso da época: o de reverter um exercício de suposição das origens de algo importante como a Revolução Francesa em entorno para obras literárias. A partir de 1791 seu enfoque se voltaria ao estudo das manifestações paralelas à Revolução em território alemão.

Tais manifestações são tema de *Der Bürgergeneral* (1793) e *Die Aufgeregten* (1793), peças que lidam com o período posterior à queda da Bastilha, e analisam a

influência da política jacobina no interior alemão. Na época, a Alemanha já havia passado pelo levante de estudantes da Universidade de Jena em 1792, além da experiência fracassada da república de Mainz; uma tentativa de desvincular essa cidade do Sacro Império e transformá-la em uma nação independente, encabeçada por algumas figuras célebres como Adam Lux e Georg Forster. O quadro da lógica revolucionária proposta aqui foi, novamente, provocativo e algo inconveniente: uma vez que a nobreza perde credibilidade, alguns membros mais oportunistas do Terceiro Estado logo vislumbram a possibilidade de subir ao poder, unicamente para gozar da posição de novos tiranos. Goethe não parecia ceder e aceitar o potencial autenticamente revolucionário nos homens de seu século, e terminou por reduzir todos, sem exceção, a meros oportunistas. Os usos do ideal de liberdade, um dos grandes temas desta fase, perdem toda a profundidade filosófica própria do discurso dos *philosophes* para se verter em uma questão de estratégia de propagandistas ansiosos para atingir suas ambições.

Por fim, a parte mais interessante das *Revolutionsdichtungen* reside nas obras que se detém nas consequências do evento. Será nelas que o autor formulará propostas reformistas mais coerentes, tendo em vista a crise de Iluminismo e sua transformação em barbárie. Aqui se encontram suas grandes contribuições relegadas à cultura humanista dos séculos posteriores. Goethe se vale dos movimentos migratórios de nobres para o interior da Alemanha como pano de fundo de *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), *Das Mädchen von Oberkirch* (1794/5), *Herrmann und Dorothea* (1797) e *Die natürliche Tochter* (1803). Nessas obras, nobres e burgueses repensam seu papel em um mundo virado do avesso; agora eles têm que provar seu valor para a comunidade a partir de princípios distintos daqueles em que criam. No contexto de exílio, valores como linhagem, títulos e riqueza perdem seu caráter absoluto, de forma que uma nova ética deve emergir da grande crise da civilização europeia espelhada nas personagens. O Goethe clássico apostará na ética da renúncia e formação como caminho a ser trilhado por homens e mulheres do futuro. Essas noções cruzam com princípios de outros autores da época (a ideia de educação estética de Schiller, parcialmente com a ideia de formação de Humboldt) e contribuíram para a formação do ideário do Classicismo de Weimar.

b. *As Revolutionsdichtungen como reformulação da ficção histórica do Sturm und Drang*

As *Revolutionsdichtungen*, além disso, constituem um segundo momento na ficção histórica do autor — um momento de reformulação daquilo que foi feito nas duas décadas anteriores. Esse grupo de obras reagiu sistematicamente às insuficiências dos ideais do Iluminismo tardio e à ressemantização do conceito de liberdade que outrora entusiasmou autores e leitores do *Sturm und Drang*. Assim, a compreensão delas é importante tanto para explicar a passagem da obra de juventude para o Classicismo de Weimar, quanto para o desenvolvimento da ficção histórica alemã do século XIX em diante. Antes de propor uma leitura da política francesa, Goethe se valeu do tema da Revolução para propor um quadro da história das ideias europeia na virada do século.

Podemos identificar várias mudanças estruturais na nova ficção de 1790. Antes de tudo, ela deixa de lado tanto o passado exótico quanto a história dos ideais para tratar do presente em crise, de forma muito mais objetiva. Há também nela uma completa ausência de grandes heróis. Se a maioria de suas obras de juventude é nomeada a partir de seus protagonistas, grande parte das personagens da nova fase nem ao menos possuem nomes próprios, mas antes se identificam por seu título ou ocupação. As personagens de *Der Groß-Cophta* são um cônego, um cavaleiro, um marquês e uma marquesa; em *Die Natürliche Tochter*, são um rei, um duque, uma aia, e assim por diante. A tipificação de figuras que representam setores da sociedade, e se confrontam com os desafios trazidos para sua classe pelo mundo pós-revolucionário, parece-me ser a característica mais evidente do conjunto de obras em questão, e aponta para a interferência de um modo renovado de compreensão social nas convenções próprias do drama. Aqui não se trata mais de obras interessadas em destinos individuais, mas de diagnósticos amplos de uma sociedade.

c. *A continuidade entre as Revolutionsdichtungen*

Há continuidade entre os diferentes momentos das *Revolutionsdichtungen* — e em poucas fases de sua carreira o autor variou tanto em seus experimentos literários. Para acessarmos esse conjunto de obras, é necessário que obliteremos por ora a imagem do Goethe que se

debruça sobre o Fausto e Wilhelm Meister por décadas e mais décadas, e consideremos que ele foi também um escritor de peças populares, efêmeras, voltadas à transmissão de uma mensagem direta para seu público — evidências dessa outra face de sua obra podem ser vistas em diversas de suas cartas a Schiller e Knebel da década de 1790. A história das peças do início da década está intimamente ligada com a história da administração do teatro de Weimar, de que se tornou diretor em 1791. Este momento de sua carreira é um momento de recuperação do contato com o público leitor do qual se encontrava afastado desde o fim do *Sturm und Drang*. Igualmente, a atuação de dramas mais afins ao gosto popular no teatro de Weimar aponta para o fato que, na época, a prioridade do autor residia no projeto de transformar a cidade de Weimar em um centro cultural.

Em 1794 iniciou-se o famoso consórcio que nos levou a reconhecer ‘Goethe e Schiller’ como praticamente uma única entidade do panteão literário europeu. Ainda há muito a se esclarecer sobre os limites e características do Classicismo de Weimar, e detive-me nos **capítulos 4 e 5** especificamente em uma leitura do processo histórico que lhe é contemporâneo: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, *Das Mädchen von Oberkirch*, *Herrmann und Dorothea* e *Die natürliche Tochter* foram todas obras em que a doutrina clássica se aliou aos requerimentos da representação histórica. Houve inúmeras alterações de formato (agora vemos o uso do ciclo de novelas, da tragédia e da epopeia) e, da perspectiva sociocultural, nesse momento o teatro perdeu muito de seu papel de intermediador entre público e poeta, sendo substituído sobretudo pelos periódicos oficiais do Classicismo de Weimar: *Die Horen* e *Propyläen*.

Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten parece ser a obra que melhor exemplifica a virada da ficção histórica do jovem Goethe, que assume poder decifrar o passado distante, para aquilo que os germanistas chamam *Zeitfiktion*, a ficção de eventos recentes. Não é casual que a obra tenha surgido no contexto do periódico *Die Horen*, junto com o ensaio de Schiller sobre a educação estética; tratam-se de textos declaradamente interessados em propor a seu público leitor uma nova visão de mundo. Pensemos quão pouco clássico o ciclo de novelas em questão é, afinal, caso assumamos que a literatura clássica pode ser definida por uma série de características estilísticas ou pela coesão com o ambiente cultural de onde surge. Diferente dos classicismos prévios, o de Weimar nunca teve a pretensão de louvar a grandiosidade de seu império ou de erigir monumentos em homenagem a seus governantes. Pelo contrário; seus órgãos de divulgação foram criados com o intuito de atuar polemicamente naquela sociedade.

“Vivemos em tempos da contenda, e ela —refiro-me a *Die Horen*— é uma verdadeira *ecclesia militans* [uma congregação de militantes]”, resume Schiller em uma espécie de profissão de fé do movimento.⁴⁶⁰

Por esse motivo, o início do clássico Weimar não tem tanto a ver com a postulação de regras genéricas, mas mais com uma tentativa de restaurar aquilo que vale a pena do passado cultural do ocidente, e usá-lo para remediar o presente em crise. Sua atitude é uma de crítica do que se tem, de resgate do que se perdeu; não de conservação e afirmação do *status quo*. Dessa forma, em particular de 1795 em diante, buscou-se uma literatura apta a questionar o senso comum, que pudesse agir como um veículo cultural autônomo, intocado pelas ideologias em voga. Para Schiller e Goethe a arte literária transformou-se em palco de representações capaz de oferecer soluções para as contradições contemporâneas por ser independente das ciências, religiões, cultura política e sabedoria popular. Uma vez que cindia radicalmente com a cultura do presente, essa nova arte preparava o surgimento de um ideal renovado de humanidade e de vida conjunta que a própria Revolução Francesa não pode concretizar.

A partir daí, naturalmente, Goethe e Schiller se esforçaram para pesquisar a legalidade dos gêneros literários tradicionais, discutiram muito sobre elementos próprios da épica e do drama, e assim por diante. Mas este é apenas um aspecto dentre muitos do Classicismo de Weimar. Houve muitas dificuldades no desenvolvimento da presente investigação neste sentido: uma vez que entabulamos as *Revolutionsdichtungen* na fase clássica de Goethe, somos obrigados a confrontar uma série de representações tradicionais atribuídas a tal fase da literatura alemã. Tanto a historicidade vaga, quanto a inclinação que os classicistas assumidamente tinham a modelos artísticos da Grécia antiga, são traços que não podem ser imputados explicitamente às várias obras compostas na mesma época tratadas desde o **capítulo 3**, muito mais orientadas à análise dos problemas contemporâneos.

Para lidar com esse descompasso, a pesquisa guiou-se pela ideia de que as obras de Goethe sobre a revolução podem nos oferecer uma faceta distinta de seu classicismo, e ajudar a repensar os limites deste importante período da história cultural alemã. É mais coerente pensarmos o Classicismo de Weimar como um projeto humanitário que apostou em uma terceira via progressiva para o mundo pós-revolucionário — i.e. uma via para

⁴⁶⁰ “Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde. Es ist eine wahre Ecclesia militans – die Horen meyne ich”. Carta de 01/11/1795 (cf. SCHILLER & GOETHE, 1905, Bd. 1, p. 124).

além dos movimentos de massa e da antiga política absolutista. Assim, para além da devoção dogmática e impulso imitador da arte greco-romana, podemos identificar no movimento uma centelha da esperança na ideia de educação estética da humanidade e no renascimento da cultura humanística progressiva. As *Revolutionsdichtungen*, por fim, trazem uma formulação coerente acerca do valor da literatura para a compreensão das crises históricas e da experiência humana através da história, e aí reside sua importante contribuição para a arte literária posterior.

Como todo experimento, as *Revolutionsdichtungen* tiveram seus momentos de sucessos e de fracassos; elas em si foram parte de um outro grande experimento do Classicismo de Weimar. Estudá-las cronologicamente nos permite contemplar o trabalho do autor com certos formatos literários, para então abandoná-los e substituí-los por meios de expressão mais adequados para sua matéria. Busquei, no quadro a seguir, uma divisão de suas fases principais:

Tabela 3. Quadro esquemático das *Revolutionsdichtungen*⁴⁶¹

Obra	Ano	Eventos retratados	Temas centrais	Gênero literário
Der Groß-Cophta	1791	Antigo Regime, Escândalo do Colar de 1785	Corrupção e frivolidade das cortes; charlatanismo	Comédia
Reise der Söhne Megaprazons (fragmento)	1792	Conflito entre três estados; embate entre girondinos e jacobinos	Partidarismo	Narrativa romanesca
Der Bürgergeneral	1793	Governo jacobino (1793)	Impacto da Revolução na Alemanha; tirania popular e tarefa da nobreza esclarecida	Comédia
Die Aufgeregten (fragmento)	1793	Primeiros anos da Revolução Francesa	Idem	Comédia
Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten	1795	Movimentos migratórios (cerca de 1793)	Migração, renúncia, partidarismo	Ciclo de novelas
Das Mädchen von Oberkirch (fragmento)	1794/ 1795	Movimentos migratórios; governo jacobino; <i>la fête de la Raison</i>	Tirania popular, exílio, renúncia	Tragédia
Herrmann und Dorothea	1797	Movimentos migratórios	Exílio, renúncia	Epopéia
Die Natürliche Tochter	1803	Quadro sinóptico da revolução	Renúncia	Tragédia

⁴⁶¹ Há outras propostas de divisão das *Revolutionsdichtungen*: Albert Bielschowsky (1916, vol. 2, p. 44-76) excluiu as obras posteriores a 1794 da lista, por supostamente fazerem parte de produções superiores do autor — ou seja, seu argumento é basicamente um derivado de seu gosto pessoal, e portanto não nos serve. Albert Meier (2011, p. 165-9) e Gustav Seibt (2014, p. 115-7) incluíram à lista *Reineke Fuchs*, obra que deixei de lado por ser praticamente uma edição alterada do poema médio-holandês *Reynke de vos* (1498), não tendo surgido nem uma produção original de Goethe, nem obra especificamente criada para tratar de um tema histórico (ver o testemunho do autor a respeito em GOETHE-WA I Bd. 35, p. 22). W. Daniel Wilson (2004) exclui *Die Natürliche Tochter* por ser uma obra menos objetiva em suas referências à Revolução Francesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a. Edição das obras de Goethe e Schiller (e siglas)

- GOETHE-BA *Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe*. Herausgegeben von Siegfried Seidel: Poetische Werke [Band 1–16]; Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen [Band 17–22], Berlin: Aufbau Verlag, 1960.
- GOETHE-DKV *Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987-2005.
- GOETHE-GESPR. *Goethes Gespräche*. Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Band 1-10, Leipzig 1889-1896.
- GOETHE-GESPR.II *Goethes Gespräche*. Biedermannsche Ausgabe in 5 Bänden. Herausgegeben von Wolfgang Herwig. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. (versão revisada e ampliada)
- GOETHE-HA *Goethe: Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn. Hg. von Erich Trunz. München: Dtv, 1988.
- GOETHE-WA *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. III. Abteilung: Goethes Tagebücher, Bd. 1-15, Weimar 1887-1919, IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 1-50, Weimar 1887-1912.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Iphigenia in Tauris. Torquato Tasso. Goetz von Berlichingen*. Translated by Anna Swanwick and Sir Walter Scott. Edited by Nathan Haskell Dole. Boston: Francis A. Niccolls, 1902. Disponível em: <<https://ia700303.us.archive.org/26/items/iphigeniaintauri00goet/iphigeniaintauri00goet.pdf>> Acesso em: 11/03/2014.
-
- _____. *Der junge Goethe in seiner Zeit*. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Herausgegeben von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems. 2 Bd. Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag, 1998.
-
- _____. „Lyrisches Volksbuch. Antwort auf Niethammers Vorschlag eines deutschen *Nationalbuches als Grundlage der allgemeinen Bildung der Nation*“. in: *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden*. 15. Band (ed. Walter Rehm). Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1950-1963, p. 638-41.
-
- _____. *Memórias: Poesia e Verdade* (em dois volumes; trad. Leonel Vallandro). Porto Alegre: Globo, 1971.

- _____. *Frühes Theater* (ed. von Dieter Borchmeyer). Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982.
- _____. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006a.
- _____. *The German Refugess*. Translated by Mike Mitchell. Sawtry: Dedalus, 2006b (Dedalus European Classics)
- _____. *Escritos sobre arte*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008 (Coleção a formação da estética)
- _____. *O conto da serpente verde e da linda Lilie*. Tradução e posfácio de Roberto Cattani. Comentários de Oswald Wirth. São Paulo: Aquariana, 2012 (Coleção Vasto Mundo).
- SCHILLER-SW *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*, Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Band 1–5, 3. Auflage, München: Hanser, 1962.
- SCHILLER, Friedrich (ed). **Die Horen. Eine Monatsschrift**. Tübingen: Cotta Verlag, 1795-1797. Bd. 1 – 12. Disponível em: <<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/horen/>> Acesso: 15/09/2015.
- _____. *Die Horen. Eine Monatsschrift*. 12 Bände. Herausgegeben von Paul Raabe, Faks.-Nachdr. Berlin: Rütten & Loening, 1959.
- SCHILLER, Friedrich. *Educação estética do homem*. Tradução por Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. (Biblioteca Pólen)
- SCHILLER, Friedrich & GOETHE, Johann Wolfgang von. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Mit Einführung von Houston Stewart Chamberlain*. Jena: Eugen Diedrichs, 1905.

b. Obras de ficção consultadas

- ADDISON, Joseph. *Cato: a Tragedy and Selected Essays* (ed. by Christine Dunn Henderson and Mark E. Yellin, with a Foreword by Forrest McDonald). Indianapolis: Liberty Fund, 2004 [1713]. Disponível em: <<http://oll.libertyfund.org/titles/1229>> Acesso em: 16/06/2014.
- COOPER, James Fenimore. *The Pioneers, or the sources of the Susquehanna*. Albany: SUNY Press, 1980 [1823].
- DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities*. New York: Penguin Books, 1980 [1859].
- DUMAS, Alexander. *Joseph Balsamo*. New York: P. F. Collier & Son, s/d [1846-1848].
- FLORIAN, Jean-Pierre Claris de. *Les Deux Billets*. Paris: s/e, 1779. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:zWrB2oqxX3QJ:loi.com.free.fr/livres%2520gratuit/billets.htm+%22les+deux+billets%22+florian&hl=en&ct=clnk&cd=2&gl=us>>. Acesso em: 29/04/2015.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. *Sterbender Cato*. Stuttgart: Reclam, 2002 [1732].

- HOLBERG, Ludvig. "The political tinker" in: *Comedies by Holberg. Jeppe of the Hill, The political tinker, Erasmus Montanus*. Org. Oscar James Campbell & Frederic Schenk. New York: The American-Scandinavian Foundation, 1914 [1722], p. 51-118.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. *Oden*, Band 2. Leipzig, 1798.
- LEISEWITZ, Johann Anton. *Julius von Tarent*. Stuttgart: Reclam, 1969 [1774].
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Minna von Barnhelm, oder Das Soldatenglück*. Text und Kommentar von Marie Luise Wandruszka. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005 [1767]. (Suhrkamp BasisBibliothek 73)
- RABELAIS, François. *Gargantua und Pantagruel*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Taschenbuch, 1994 [1532-1564].
- SCHADE, Chr. F. (org.). *Deutsche Schaubühne: Die beyden Billets, Lustspiel von Anton Wall. Der Stammbaum. Das Bauerngut. Fortsetzung der beyden Billets. Petrus Apianus, Schauspiel von Friedrich Kind*. Wien: Chr. F. Schade, 1825. Facsimile disponível em: http://books.google.com.br/books?id=5f4pAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 29/04/2015.
- SCHLEGEL, Johann Elias. *Canut*. Stuttgart: Reclam, 2009 [1746].
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare. The Edition of the Shakespeare Head Press, Oxford*. New York: Barnes & Noble, 1994.
- TOER, Pramodya Ananta. *Child of all nations* (The Buru Quartet, part 2). New York: Penguin books, 1996 [1980].

c. Textos teóricos: estudos literários e filosóficos

- ADLER, Hans. "Herder's Concept of Humanität" in: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, p. 93-116.
- ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009. (Studies in German literature, linguistics, and culture)
- ALT, Peter-André. *Aufklärung*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2007. (Lehrbuch Germanistik)
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London / New York: Verso, 2006.
- APEL, Friedmar (ed.). "Die Wiederherstellung der Wirklichkeit. Goethes Kunstanschauung 1771-1805" in: GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, p. 1005-48.
- ARNTZEN, Helmut. "Satire" in: BARCK, Karlheinz (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5: Postmoderne-Synästhesie. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003, p. 345-64.

- BAHR, Ehrhard. „Goethes »Natürliche Tochter«: Weimarer Hofklassik und Französische Revolution“ in: CONRADY, Karl Otto (Ed.) *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977, p. 226-41.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBOSA, Ricardo. *Schiller & a Cultura Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984. (Veröffentlichung der deutschen Schillergesellschaft, Band 42)
- BARNES, Jonathan (ed.). *The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation. Volume Two*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BARROS MONTEZ, Luiz. A atualidade do passado clássico na Alemanha: interpretação lukácsiana de Goethe. **Revista Herramienta**. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/atualidade-do-passado-classico-na-alemanha-interpretacao-lukacs>>. Acesso em: 21/10/2013.
- _____. Sobre o mito do Goethe Romântico. **Forum Deutsch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos**, Faculdade de Letras da UFRJ, v. 6, p. 88-102, 2002.
- _____. Literatura e Vida: Relembrando um Goethe um Tanto Esquecido. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 10, 2004, p. 170-85.
- _____. “Sob a ética do olhar, do tempo e da escrita. Goethe e a história”. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de. (Org.). *Cenas da Literatura Moderna*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2010, p. 191-216.
- BARTL, Andrea. *Die deutsche Komödie: Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- BÄSSLER, Andreas. Cagliostro als Menetekel des Verführers in Goethes Lustspiel Der Groß-Cophta (1791). **Neophilologus**, vol. 95, Issue 2. Amsterdam: Springer, 2011. p. 267-89.
- BAUSCHINGER, Sigrid. “Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ in: WITTE, Bernd; BUCK, Theo; DAHNKE, Hans-Dietrich; BÖHME, Gernot. *Goethe Handbuch*. Bd. 3. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 232-52.
- BECKER, Karina. *Der andere Goethe. Die literarischen Fragmente im Kontext des Gesamtwerks*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012. (Historisch-Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 47)
- BEISER, Frederick C. "Herder's Historicism, its Genesis and Development". In: *The German Historicist Tradition*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 98-166.
- BERMAN, Russel A.; HOHENDAHL, Peter Uwe; KENKEL, Karen J.; STRUM, Arthur. "Öffentlichkeit/Publikum" in: BARCK, Karlheinz (Ed.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 4: Medien-Populär. Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2002, p. 583-637.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

- BIEFANG, Jürgen. *Goethes Groß-Cophta und der Verfall des Ancien régime*. Frankfurt am Main, 1991. Dissertação de mestrado. Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt.
- BIELSCHOWSKY, Albert. *Goethe. Sein Leben und seine Werke* (2 Bänden). München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1916.
- BLOCH, Ernst. *Thomas Münzer, Teólogo da Revolução*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. (Biblioteca Tempo Universitário 34)
- BLUHM, Lothar. „In jenen unglücklichen Tagen ...“. Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten oder: Die Ambivalenz von Kunst und Gesellschaft (12.01.2004). In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/unterhaltungen_bluhm.pdf> Acesso em: 05/09/2015.
- BLUMENTHAL, Lieselotte. Goethes Großkophta. **Weimarer Beiträge** 7, 1961, p. 1-26.
- BÖHM, Runhild. *Die Natürliche Tochter' als Ausdruck von Goethes Verhältnis zur Französischen Revolution*. Tübingen: Gulde Druck, 2002.
- BÖHME, Hartmut. “Natürlich/Natur” in: BARCK, Karlheinz (Ed.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 4: Medien-Populär. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002, p. 432-97.
- BONOMO, Daniel R. *Impaciência do conhecimento. Aproximações aos Sonâmbulos de Hermann Broch*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-28032013-111035/publico/2012_DanielReizingerBonomo.pdf>. Acesso em: 26/12/2015.
- BORCHMEYER, Dieter. *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*. Kronberg/Ts, 1977.
- _____. „... dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären...“. Zu Goethes und Schillers Bühnenreform“. In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 351-71.
- _____. “Goethe und das Theater“ in: GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987, p. 637-57.
- _____. *Goethe. Der Zeitbürger*. München: Carl Hanser Verlag, 1999.
- BORCHMEYER, Dieter & HUBER, Peter. „Kommentar“. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 6: Dramen 1791-1832*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 921-1526.
- BOSSE, Heinrich. Die Bildung des Bürgers. **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 18. Jul. 2012. Página N5.
- BOYLE, Nicholas. *Goethe: The Poet and the Age: Volume I: The Poetry of Desire (1749-1790)*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. *Goethe: The Poet and the Age: Volume II: Revolution and Renunciation (1790-1803)*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- BRAHM, Otto. *Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts: Studien über Joseph August von Törring, seine Vorgänger und Nachfolger*. Strassburg: Trübner, 1880.
- BRANDT, Helmut. „Die »hochgesinnte« Verschwörung gegen das Publikum. Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis“. In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 19-36.
- BRUFORD, W. H. *Culture and Society in Classical Weimar 1775-1806*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- _____. *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- BUCK, Theo. „Goethe als Dramatiker“ in: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 2. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 1-63.
- BÜRGER, Christa. „»Herrmann und Dorothea« oder: Die Wirklichkeit als Ideal“. In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 485-506.
- BURKE, Peter. *Popular Culture in Earl Modern Europe*. London: Harper Torchbooks, 1978.
- BUSCH, Werner. "Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe". in: TIETENBERG, Annette (ed.). *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittag*. München, 1999, p. 21-46.
- BÜSSGEN, Antje. *Glaubensverlust und Kunstautonomie. Über die ästhetische Erziehung des Menschen bei Friedrich Schiller und Gottfried Benn*. Heidelberg: Winter Verlag, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental III: Ilustração e Revolução*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.
- _____. *Literatura Alemã* (prefácio Willi Bolle). São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- _____. „A Presença de Goethe“ in: *Ensaio Reunidos 1942-1978*. Volume 1. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1999, p. 86-99.
- CASSIRER, Ernst. *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.
- _____. „Goethe und die geschichtliche Welt. Drei Aufsätze (1932)“ in: *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe* (Herausgegeben von Birgit Recki). Band 18. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004, p. 354-434.
- _____. *Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos)
- CHEVREL, Yves. „Naturalistisch“ in: BARCK, Karlheinz (Ed.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 4: Medien-Populär. Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2002, p. 404-31.
- COMAY, Rebecca. *Mourning Sickness: Hegel and the French Revolution*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

CONRADY, Karl Otto. *Goethe: Leben und Werk* (zweiter Band). Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

_____. „Anmerkungen zur Konzept der Klassik“ in: CONRADY, Karl Otto (ed.) *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977, p. 7-29.

D'APRILE, Iwan-Michelangelo. Aufklärungsemphase oder Aufklärungskritik? Die Erforschung von Kulturmustern als Überwindung einer unnötigen Polarisierung. In: WORKSHOP DES IZEA AUF DEM 13TH INTERNATIONAL CONGRESS FOR EIGHTEENTH-CENTURY STUDIES, 26. Juli 2011, Graz. **Anais de congresso**. Disponível em: <http://www.izea.uni-halle.de/cms/fileadmin/documents/projekte/kulturmuster_der_aufklaerung/workshop_graz_2011/daprile.pdf>. Acesso em: 01/05/2014.

DAHNIKE, Hans-Dietrich. „Goethe Gesellschaft“ in: DAHNIKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 4/1. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004a, p. 429-33.

_____. „Französische Revolution“ in: DAHNIKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 4/1. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004b, p. 313-9.

DAHNIKE, Hans-Dietrich & OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. 6 Bd. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004.

DARNTON, Robert. *George Washington's False Teeth: An Unconventional Guide to the Eighteenth Century*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.

_____. *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

DAVID, Claude. „Goethe und die Französische Revolution“. In: *Deutsche Literatur und Französische Revolution*. Göttingen, 1974, p. 63-86.

DE STAËL, Germaine. *Germany: with notes and appendices by O. W. Wight*. Volume 1. New York: Hurd and Houghton, 1864.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIEHL, Astor Antonio. “Herder“ in: LOPES, Marcos Antônio (org.) *Idéias de História: Tradição e Inovação de Maquiavel a Herder*. Londrina: Eduel, 2007, p. 305-24.

DILTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften*. Band 3 (1921). Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Leibniz und sein Zeitalter. (ed. Paul Ritter). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.

DÜNTZER, Heinrich. *Goethes Trilogie Die Natürliche Tochter*. Weimar: Karl Hochhausens Verlag, 1859.

_____. *Goethes Reise der Söhne Megaprazons und Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Erläuterungen zu den deutschen Klassikern in 58 Bänden. Erste Abtheilung, Band XV: Erzählungen 1). Leipzig: Verlag von Ed. Wartig, 1873.

ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Ed. Hellmuth Steger. München: Deutsches Verlagshaus Bong, 1949.

- ENGELS, Friedrich. „Der deutsche Bauernkrieg“ In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Werke*. Band 7. Berlin: Dietz Verlag, 1960, p. 327-413.
- FICK, Monika. *Lessing Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 3. Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2010.
- FINK, Gonthier-Louis. „Goethe und die Revolutionen seiner Zeit“. in: VOSS, Jürgen (hg.). *Goethe im sozialen und kulturellen Gefüge seiner Zeit: fünf Vorträge gehalten am DHI zu Paris*. Bonn : Bouvier, 1999, p. 41-88. (Pariser Historische Studien, Band 51)
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Tübingen, Francke Verlag, 1999.
- FORTMANN, Patrick. Miniaturizing the Revolution: Political Fantasy, Theatricality, and Sovereignty in Goethe's Comedies *Der Groß-Cophta*, *Die Aufgeregten*, and *Bürgergeneral*. *Monatshefte*, vol. 105, Number 1, Spring 2013. p. 1-25.
- FOUCAULT, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge: 1991.
- _____. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Trad. M. T. Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.
- FRANKE, Ursula. „Bildung/Erziehung, ästhetische“ in: BARCK, Karlheinz (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1: *Absenz-Darstellung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000, p. 696-727.
- FREUND, Winfried. *Novalis*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. (dtv-portrait)
- FULDA, Daniel. *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*. Berlin, New York: de Gruyter, 1996.
- _____. "Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens." *Poetica* 31 (1999), p. 27-60. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/fulda_texte.pdf>. Acesso em: 23/05/2014.
- _____. Aufklärung – eine große oder viele kleine Erzählungen? Einführung in ein normatives und methodologisches Problem. In: WORKSHOP DES IZEA AUF DEM 13TH INTERNATIONAL CONGRESS FOR EIGHTEENTH-CENTURY STUDIES, 26. Juli 2011a, Graz. **Anais de congresso**. Disponível em: <http://www.izea.unihalle.de/cms/fileadmin/documents/projekte/kulturmuster_der_aufklaerung/workshop_graz_2011/fulda_einleitung.pdf>. Acesso em: 01/05/2014.
- _____. Wie identifiziert man ein Kulturmuster der Aufklärung? Rückblick auf den Grazer Workshop und Ausblick. In: WORKSHOP DES IZEA AUF DEM 13TH INTERNATIONAL CONGRESS FOR EIGHTEENTH-CENTURY STUDIES, 26. Juli 2011b, Graz. **Anais de congresso**. Disponível em: <http://www.izea.unihalle.de/cms/fileadmin/documents/projekte/kulturmuster_der_aufklaerung/workshop_graz_2011/fulda_rueckblick.pdf>. Acesso em: 01/05/2014.
- _____. „Goethezeitliche Ästhetik und die Ermöglichung einer textuellen Repräsentation von Geschichte“ in: FULDA, Daniel & TSCHOPP, Silvia Serena (ed.). *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung*

bis zur Gegenwart. Berlin, New York: de Gruyter, 2002. p. 299-320. Disponível em :
<
http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/fulda_aesthetik.pdf
>. Acesso em: 23/05/2014.

_____. *Kulturmuster der Aufklärung*. Halle: Mittelalt. Vlg., 2010 (Kleine Schriften des Interdisz. Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung 2).

_____. "Literary Criticism and Historical Science: The Textuality of History in the Age of Goethe – and Beyond." in: KOSLOWSKI, Peter. *The Discovery of Historicity in German Idealism and Historicism*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 2005, p. 112-33.

FULDA, Daniel & PRÜFER, Thomas. "Das Wissen der Moderne. Stichworte zum Verhältnis von wissenschaftlicher und literarischer Weltdeutung und -darstellung seit dem späten 18. Jahrhundert." In: FULDA, Daniel & PRÜFER, Thomas (ed.). *Faktenglaube und fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne*. Frankfurt/Main: Lang, 1996, p. 1-22.

GABRIEL, Markus & ŽIŽEK, Slavoj. *Mythology, Madness and Laughter: Subjectivity in German Idealism*. London & New York: Continuum, 2009.

GAILUS, Andreas. *Passions of the sign. Revolution and Language in Kant, Goethe, and Kleist*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

GEIßLER, Rolf. „Zur Einheit von Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.“ In: *Zeigen und Erkennen. Aufsätze zur Literatur von Goethe bis Jonke*. München 1979, p. 9-19.

GILLE, Klaus. „Goethe-Forschung (19. Jahrhundert)“ in: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 4/1. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 415-21.

GOTTSCHED, Johann Christoph. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1972.

GRAHAM, Ilse. *Goethe and Lessing: Wellsprings of creation*. New York: Barnes & Noble, 1973.

GREIF, Stefan. *Arbeitsbuch Deutsche Klassik*. Paderborn: W. Fink, 2008.

_____. "Herder's Aesthetics and Poetics" in: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, p. 141-64.

GREINER, Bernhard. *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen*. Stuttgart: Kröner, 2012.

GRIMM, Reinhold & HERMAND, Jost (ed.) *Die Klassik-Legende*. (2nd Wisconsin Workshop, 1970). Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag, 1971.

GROSSE, Wilhelm. *Johann Wolfgang von Goethe, Götz von Berlichingen: Interpretation*. München: Oldenbourg, 1993. (Oldenbourg-Interpretationen; Bd. 62)

_____. „Kommentar“ in: GOETHE, Johann Wolfgang. *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand: Ein Schauspiel 1773*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 2001. (Suhrkamp BasisBibliothek 27)

- GUNDOLF, Friedrich. *Goethe*. Berlin: Verlag Bondi, 1916.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HEHN, Victor. *Über Goethes Herrmann und Dorothea*. Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung, 1893.
- HEIN, Jürgen. *G. E. Lessing – Minna von Barnhelm. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1970.
- HEINTZE, Horst. „Einleitung“. In: RABELAIS, François. *Gargantua und Pantagruel*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Taschenbuch, 1994.
- HERDER, Johann Gottfried. *Werke in Fünf Bänden*. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1964.
- _____. *Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803. Band 1: April 1763-April 1771* (Ed. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Literatur in Weimar). Weimar: H. Böhlau, 1977.
- _____. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Trad. e introdução por José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1987.
- _____. „Älteres Wäldchen“ in *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben: Schriften zur Literatur 2/1: Kritische Wälder* (ed. Regine Otto). Berlin / Weimar: Aufbau Verlag, 1990.
- _____. *Também uma Filosofia da História para a Formação da Humanidade: Uma contribuição a muitas contribuições do século*. Trad. e posfácio José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1995.
- HERDER, J. G.; GOETHE, J. W.; FRISI, P.; MÖSER, J. *Von deutscher Art und Kunst*. Ed. Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart: Reclam, 1999.
- HIMMELSEHER, Birgit. *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*. Göttingen: De Gruyter, 2010. (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 56).
- HINCK, Walter. *Goethe: Mann des Theaters*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- _____. *Geschichtsdichtung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- HINDERER, Walter (ed.). *Goethes Dramen*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- HÖPPNER, Wolfgang. "Schmidt, Erich." In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 23. Berlin: Duncker & Humblot, 2007, p. 182.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. "Über Göthes Herrmann und Dorothea" in: *Werke in fünf Bänden*. Band 2. Darmstadt: Holzinger, 1963, p. 125-356.
- IGGERS, Georg. G. *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Middletown: Wesleyan University Press, 1984.
- INDURAIN, Carlos Mata. Brief Definition and Characterization of a Historical Novel. *Culturahistorica*, 2009. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/mata_indurain/historical_novel.pdf>. Acesso em: 23/05/2014.

- INGENKAMP, Heinz Gerd. Eugénies Einsicht. Ein griechischer Dramenschluss bei Goethe. **Studia Humaniora Tartuensia**, vol. 5. Bd. 1, 2004.
- JACOBS, Angelika. *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*. München: Fink, 1997.
- JAEGER, Michael. *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- JÄGGI, Andreas. *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*. Bern, 1994.
- JANZ, Rolf-Peter. "Kommentar: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen". In: SCHILLER, Friedrich. *Werke und Briefe. Band 8: Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 1386-414.
- JOERES, Ruth-Ellen Boetcher. "O Iluminismo Alemão (1720-1790)". In: WATANABE-O'KELLY, Helen (org.). *História da Literatura Alemã*. Lisboa: Verbo, 2003, p. 179-237.
- JORDAN, Stefan. *Einführung in das Geschichtsstudium*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- JØRGENSEN, Sven-Aage. „Ist eine Weimarer Klassik ohne Wieland denkbar?“ In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 187-99.
- JÜRGENSEN, Christoph & IRSIGLER, Ingo. *Sturm und Drang*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.
- KANT, Immanuel. *Kant's Gesammelte Schriften. Akademie Ausgabe. Band VIII: Abhandlungen nach 1781*. Berlin: Georg Reimer, 1923.
- _____. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? **Berlinische Monatsschrift**. Hrsg. von F. Gedike und J. E. Biester. 4. Band, Juli-December 1784, p. 481-94. Facsímile em: <http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784?p=9> Acesso em: 24/09/2015.
- KARTHAUS, Ulrich. *Sturm und Drang. Epoche-Werke-Wirkung*. München: C. H. Beck, 2007.
- KIMBALL, Roger. Schiller's Aesthetic Education. **The New Criterion**, Volume 19 March 2001. Disponível em <<http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Schiller-s--ldquo-Aesthetic-Education-rdquo---2223>> Acesso em: 01/08/2015.
- KOEPKE, Wulf. "Herder's Views on the Germans and Their Future Literature". In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, p. 215-32.
- KOOPMANN, Helmut (Ed.). *Drama der Aufklärung*. München, Winkler Verlag, 1979.
- _____. „Zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position in der Klassik“ in: CONRADY, Karl Otto (Ed.) *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977, p. 30-43.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise*. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC-Rio), 1999.
- _____. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

- KRAFT, Herbert. "... alle Jahre einmal als ein Wahrzeichen". Goethes Lustspiel „Der Groß-Cophtha". In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhart & OELLERS, Norbert (Hg.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart, 1984, p. 275-88.
- KRAUSS, Werner. Goethe und die Französische Revolution. **Goethe-Jahrbuch**, vol. 94. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus, 1977, p. 127-36.
- KREBS, Roland. Herder, Goethe und die ästhetische Diskussion um 1770. **Goethe-Jahrbuch**, vol. 112. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus, 1995, p. 83-96.
- KREUTZER, Leo. „Possen. Nichts als Possen. Die französische Revolution in kleinen Dramen“. In: *Mein Gott Goethe. Essays*. Reinbek bei Hamburg, 1980, p. 66-80.
- KRIPPENDORFF, Ekkehart. *Goethe: Politik gegen den Zeitgeist*. Frankfurt-am-Main/Leipzig: Insel Verlag, 1999.
- LÄMMERT, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1993 [1955].
- LANGE, Victor. „Das Schöne und die Fantasie. Zu Goethes ästhetischer Theorie.“ In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 205-20.
- LANGENBUCHER, Wolfgang (ed.) *Antologia Humanística Alemã* (comentários de Harro Hilzinger). Porto Alegre: Editora Globo, 1972.
- LAUDIN, Gérard. "Goethe und die Historiographie seiner Zeit: Kongruenzen und Divergenzen". In: VOSS, Jürgen. *Goethe im sozialen und kulturellen Gefüge seiner Zeit: fünf Vorträge gehalten am Deutschen Historischen Institut zu Paris*. Bouvier Verlag: Bonn, 1999, p. 143-75. (Pariser Historische Studien, Band 51)
- LEISTNER, Simone. „Dilettantismus“ in: BARCK, Karlheinz (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 2: Dekadent-Grotesk. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001, p. 63-87.
- LENZ, J. M. R. & GOETHE, J. W. *Notas sobre o teatro / Regras para atores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- LESSING, G. E. *Werke*. Herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schöner, Band 1–8, München: Hanser, 1970 ff. (citada como LESSING-W)
- _____. *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- LLOSA, Mario Vargas. „É possível pensar o mundo moderno sem o romance?“. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 17-34.
- LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, Virginia. “Presentación” in: HERDER, Johann Gottfried. *Antropología e Historia*. Madrid: Editorial Complutense, 2002, p. 9-37.
- LUKÁCS, Georg. *Arte e Sociedade: Escritos Estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- _____. *Goethe y su Época – Precedido de Minna von Barnhelm* (trad. Manuel Sacristán). Barcelona/México D.F.: Ediciones Grijalbo, 1968.
- _____. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

- LUSERKE, Matthias. *Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias (org.). „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ in: *Schiller-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2005a, p. 409-45.
- _____. *Friedrich Schiller*. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag, 2005b.
- MAGILL, Charles P. “Der Groß-Cophta and the Problem of German Comedy”. In: *German Studies. Festschrift für Walter H. Bruford*. London, 1963, p. 105-49.
- MANDELKOW, Karl Robert. „Goethe-Forschung (20. Jahrhundert)“ in: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 4/1. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 421-9.
- MARROU. Henri-Irénée. *The Meaning of History*. Baltimore: Helicon, 1966.
- MARTINI, Fritz. „Goethes ‚verfehlte‘ Lustspiele: Die Mitschuldigen und Der Groß-Cophta“. In: *Lustspiele und das Lustspiel*. Stuttgart, 1974, p. 105-49.
- MARX, Karl. *Revolution and Counter-Revolution; or, Germany in 1848*. Chicago, IL: Charles H. Kerr & Co., 1907 [1852]. Facsímile disponível em: <<https://ia700402.us.archive.org/3/items/revolutionandco00avelgoog/revolutionandco00avelgoog.pdf>>. Acesso em: 23/04/2015.
- MARTINSON, Steven M. (ed.). *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*. Rochester: Camden House 2005.
- MATTENKLOTT, Gert. “Drama – Gottsched bis Lessing” in: WUTHENOW, Ralph-Rainer (Ed.). *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte* (Band 4 – Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang – 1740-1786). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980, p. 277-98.
- MACFARQUHAR, Larissa. The Dead are Real. Hilary Mantel's Imagination. **The New Yorker**, 15 Oct. 2012. Disponível em: <http://www.newyorker.com/reporting/2012/10/15/121015fa_fact_macfarquhar>. Acesso em : 21/05/2014.
- MAY, Kurt. „Der Groß-Cophta. Kommentar“ in: GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke. Artemis-Gedenkausgabe. Band 6*. München: Dtv-Dünnruck, 1977, p. 1226 et seq.
- MEHRA, Marlis. Goethes Groß-Cophta und das zeitgenössische Lustspiel um 1790. **Goethe Yearbook**, vol. 1, 1982, p. 93-111.
- MEHRING, Franz. *Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Leipzig: Reclam Verlag, 1972.
- MEIER, Albert. *Goethe: Dichtung. Kunst. Natur*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2011.
- _____. *Klassik – Romantik*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2008.
- MEINECKE, Friedrich. *El Historicismo y su Génesis*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1943.
- MENGES, Karl. “Particular Universals: Herder on National Literature, Popular Literature, and World Literature” in: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, p. 189-214.

- MOMMSEN, Katharina. "Nachwort". In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Novellen*. Dtv-Gesamtausgabe Bd. 20. München: Dt Taschenbuch-Verlag, 1968, p. 187-99.
- MORETTI, Franco. *O Burguês. Entre a História e a Literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter. „Cagliostro und die Vorgeschichte der deutschen Klassik“. In: BRUNMACK, Jürgen et alli (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*. Tübingen, 1981, p. 136-63.
- MÜLLER, Anette. *Über die Einheit der Form in Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Tese de Doutorado. Universität Karlsruhe, 2003.
- NEUHAUS, Volker. *Johann Wolfgang Goethe - Götz von Berlichingen. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- _____. „Götz von Berlichingen“ in: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 2. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 78-99.
- NEUMANN, Gerhard. „Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« – Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«. In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 433-60.
- NIEFANGER, Dirk. *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495-1773*. Berlin: De Gruyter, 2011. (Studien zur Deutschen Literatur 174)
- NITSCHACK, Horst. Visão Política de Goethe. Por ocasião do sesquicentenário da morte de Goethe. **Rev. de Letras**, Fortaleza, 6 (1/2) - Jan./dez. 1983, p. 29-41.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *The Spectator, o Teatro das Luzes: Diálogo e Imprensa no século XVIII*. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- PAYNE, Charlton. *The Epic Imaginary: Political Power and its Legitimations in Eighteenth Century Germany*. Göttingen: Walter de Gruyter, 2012.
- PEITSCH, Helmut. "Engagement/Tendenz/Parteilichkeit" in: BARCK, Karlheinz (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 2: Dekadent-Grotesk. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001, p. 178-223.
- PINKARD, Terry. *German Philosophy 1760-1860: The Legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PLUTARCH, Lucius Mestrius. *The Lives of the Noble Grecians and Romans* (the Dryden Translation, ed. By William Benton). Chicago / London / Toronto: Encyclopedia Britannica, 1952.
- POPE, Alexander. *An Essay on Man in epistles to a Friend. Epistle II*. London: J. Wilford, 1734. Facsímile disponível em <
<https://books.google.bg/books?id=RWEJAAAAQAAJ&dq=editions%3AqK21Rd0o9lcC&hl=bg&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 26/09/2015.
- PRANDI, Julie D. *'Dare to be happy!': a study of Goethe's ethics*. Lanham: University Press of America, 1993.

- PRIETO, Celia Fernández. El Anacronismo: Formas y funciones. **Actas do Colóquio Internacional Literatura e História**, Porto, 2004, vol. I, p. 247-57. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6808.pdf>>. Acesso em: 23/05/2014.
- _____. Novela Histórica. **Quimera Revista de Literatura**. Número 263-264. Noviembre, 2005. p.76-78. Disponível em: < http://www.culturahistorica.es/fernandez_prieto/novela_historica.pdf>. Acesso em: 23/05/2014.
- PRÜFER, Thomas. „Ästhetische Geschichtsphilosophie und die Historisierung der Poetik am Ende des 18. Jahrhunderts“ in: FULDA, Daniel & TSCHOPP, Silvia Serena (ed.) *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: de Gruyter, 2002, p. 277-97.
- PUGH, David V. "Goethe the dramatist" in: SHARPE, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 66-83.
- RAABE, Paul. *Die Horen. Einführung und Kommentar*. Berlin: Rütten & Loening, 1959.
- REINHARDT, Hartmut. Ästhetische Geselligkeit. Goethes literarischer Dialog mit Schiller in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (29.01.2004). In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/reinhardt_dialog.pdf>. Acesso em: 05/09/2015.
- RAMOS, Alberto. Goethe. **Boletim de Ariel. Mensario Critico-Bibliographico**. N. 6, março de 1932, p. 1-2.
- REED, T. J. "Weimar Classicism: Goethe's alliance with Schiller". In: SHARPE, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 101-15.
- _____. "Ecclesia militans: Weimarer Klassik als Opposition". In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 37-54.
- _____. *The Classical Centre. Goethe and Weimar, 1775-1832*. London: Croom Helm, 1980.
- REILL, Peter Hanns. Aufklärungsemphase oder Aufklärungskritik? Die Erforschung von Kulturmustern als Überwindung unnötigen Polarisierung. In: WORKSHOP DES IZEA AUF DEM 13TH INTERNATIONAL CONGRESS FOR EIGHTEENTH-CENTURY STUDIES, 26. Juli 2011, Graz. **Anais de congresso**. Disponível em: < http://www.izea.uni-halle.de/cms/fileadmin/documents/projekte/kulturmuster_der_aufklaerung/workshop_graz_2011/reill.pdf>. Acesso em: 01/05/2014.
- REITZ, Manfred. *Schinderhannes und Spießgesellen. Kleine Geschichte der Räuber und Raubritter*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2007.
- RICCOBONI, Louis. *Réflexions historiques et critiques sur les différents Théâtres de l'Europe*. Amsterdam: s/e, 1740. Facsímile disponível em: <<https://ia600304.us.archive.org/8/items/reflexionshisto00riccgoog/reflexionshisto00riccgoog.pdf>>. Acesso em: 06/04/2014.
- ROBERTSON, Ritchie. "Mock Epic Domesticated: Goethe's *Herrmann und Dorothea*". In: *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 198-236.
- ROCHOW, Christian. *Das Bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam, 1999.

- ROE, Ian F. Ästhetik und Politik: Goethe und die Französische Revolution. **Goethe-Jahrbuch**, vol. 104, 1987, p. 31-46.
- ROETHE, Gustav. "Das Mädchen von Oberkirch [1895]" in: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Berlin: s/e, 1932, p. 137-62.
- RÖTZER, H. G. & BOEHMER, M. S. *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.
- SAINTSBURY, George. "The Historical Novel" in: *Essays in English Literature*. London: Rivington, Percival & Co., 1896. p. 303-82. Facsimile disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/SaintsburyGeorge-1895n02?View=SummaryTree&OpenNodes=SaintsburyGeorge-1895n02>>. Acesso em: 21/05/2014.
- SAINE, Thomas P. "The world Goethe lived in: Germany and Europe, 1750-1830" in: SHARPE, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 6-22.
- SALOMON, Albert. Der Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts in Deutschland: Versuch zur Soziologie einer Lebensform. **Zeitschrift für Soziologie**, Jg. 8, Heft 3, Juli 1979, p. 279-308.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosacnaif, 2012.
- SAUL, Nicholas (ed.). *Philosophy and German Literature: 1700-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- _____. *Humanismo Estético (1790-1830)*. In: WATANABE-O'KELLY, Helen (org.). *História da Literatura Alemã*. Lisboa: Verbo, 2003, p. 239-313.
- SEGEBERG, Harro. "Deutsche Literatur und Französische Revolution. Zum Verhältnis von Weimarer Klassik, Frühromantik und Spätaufklärung" in: CONRADY, Karl Otto (Ed.) *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977, p. 243-66.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Ed. Jakob Minor. Heilbronn: Henninger, 1884.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuauflage, Band 2*. München/Paderborn/Wien/Zürich: Holzinger, 1967.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução e notas por Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Biblioteca Pólen)
- SCHLOBERGER, Matthias. *Geschichtsphilosophie*. Berlin: Akademie Verlag, 2013. (Studienbuch Philosophie)
- SCHRÖDER, Winfried. Goethes Groß-Cophta – Cagliostro und die Vorgeschichte der Französischen Revolution. **Goethe-Jahrbuch**, vol. 105, 1988, p. 181-211.
- SCHULZ, Georg-Michael. "Die Natürliche Tochter". in: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 2. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 288-303.
- SCHULZ, Günter. *Schillers Horen: Politik und Erziehung. Analyse einer deutscher Zeitschrift*. Heidelberg, Quelle & Meyer, 1960.
- SCHULZE, Hagen. *Germany: a New History*. Cambridge / London: Harvard University Press, 1998.

- SEIBT, Gustav. *Mit einer Art von Wut: Goethe in der Revolution*. München: C. H. Beck, 2014.
- SHARPE, Lesley. *Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. "Goethe and the Weimar theatre" in: SHARPE, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 116-28.
- _____. "Concerning Aesthetic Education". In: MARTINSON, Steven M. (ed.). *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*. Rochester: Camden House 2005, p. 147-68.
- SIEDENSCHNUR-SANDER, Matthias (ed.). *Vom Alten Fritz. Ein Lesebuch über Friedrich den Großen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012.
- SILVA, Eduardo Gomes. *Reacionário ou progressista? A disputa acadêmica e editorial em torno da memória de Otto Maria Karpfen/Carpeaux*. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho/2011.
- SILVA, Felipe Vale da. *Subjetividade e Experiência em Die Leiden des jungen Werthers e Wilhelm Meisters theatralische Sendung de J. W. Goethe*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-06122012-145632/pt-br.php> >. Acesso em: 18/08/2014.
- _____. Das Mädchen von Oberkirch, de J. W. von Goethe: Tradução e Comentários. **In-Traduções**, v. 7, n. 11. Florianópolis, 2015, p. 41-65.
- SIMPSON, James. *Matthew Arnold and Goethe*. London: The Modern Humanities Research Association, 1979.
- SOLOMON, Robert C. "Hegel's Phenomenology of Spirit" in: SOLOMON, R. C. & HIGGINS, K. M. *Routledge History of Philosophy. Volume VI: The Age of German Idealism*. London / New York: Routledge, 1993, p. 181-215.
- SPANG, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica" in: SPANG, Kurt (ed.) *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 198, p. 63-125.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977 [1946].
- STANITZEK, Georg. „Um 1800“ in: VOGL, Joseph (ed.) *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink, 1999, p. 249-65.
- STEINER, Rudolf. "Das Mädchen von Oberkirch. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Goethe". in: KÜRSCHNER, Joseph. *Deutsche National-Literatur*. 117. Bd, 2. Abt. Berlin-Stuttgart: Spemann, 1889, p. 603 et seq. Disponível em < <http://anthroposophie.byu.edu/aufsaeetze/1123.pdf> >. Acesso em: 29/10/2014.
- STÖRT, Diana. "... aus Herz und Hand des Freundes" - *Untersuchungen zu Form und Funktion der handschriftlichen Widmung im 18. Jahrhundert am Beispiel der Gleimbibliothek zu Halberstadt*. Dissertação de Mestrado. Otto-von-Guericke-Universität, Magdeburg, 2004.
- SWALES, Martin & SWALES, Erika. *Reading Goethe: A Critical Introduction to the Literary Work*. Rochester: Camden House, 2002.

- SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia I – Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe – La teoría hegeliana de la poesía* (trad. de Francisco L. Lisi). Madrid: Visor Distribuciones, 1992.
- _____. *Teoria do drama burguês: Século XVIII*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- THEOBALD, Pedro. *Formas e Tendências da Historiografia Literária: o Caso da Literatura Alemã no Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15565/000685397.pdf> Acesso em: 06/12/2013.
- UERLING, Herbert. Die Natürliche Tochter: Zur Rolle des Bürgertums in Goethes Trauerspiel. **Goethe Jahrbuch**, Bd. 104, 1987, p. 96-112.
- VEDDA, Miguel. *Leer a Goethe*. Buenos Aires: Quadrata, 2015. (Colección Llaves de Lectura)
- VIERHAUS, Rudolf. „Aufklärung“ in: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Bd. 4/1. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 85-8.
- VOLTAIRE [François Marie Arouet]. *The Works of Voltaire: a Contemporary Version. Volume XII (in two parts): Age of Louis XIV* (translated by William F. Fleming). New York: The St. Hubert Guild, 1901. Disponível em: <<https://ia600303.us.archive.org/8/items/worksofvoltairec12volt/worksofvoltairec12volt.pdf>> Acesso em: 01/03/2014.
- VOSS, Jürgen. *Goethe im sozialen und kulturellen Gefüge seiner Zeit: fünf Vorträge gehalten am Deutschen Historischen Institut zu Paris*. Bouvier Verlag: Bonn, 1999. (Pariser Historische Studien, Band 51).
- VOSSKAMP, Wilhelm. „Klassisch/Klassik/Klassizismus“ in: BARCK, Karlheinz (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 3: Harmonie-Material. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001, p. 289-305.
- WANDRUSZKA, Marie Luise. „Kommentar“ in: LESSING, G. E. *Minna von Barnhelm, oder Das Soldatenglück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005, p. 121-72.
- WELLEK, René. "Genre Theory, the Lyric and Erlebnis (1967)" in: JACKSON, V. & PRINS, Y. (ed.) *The Lyric Theory Reader: a Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014, p. 40-52.
- WIESE, Benno von. *Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1978. (Sammlung Metzler Band 27)
- WIETHÖLTER, Waltraud. „Reise der Söhne Megaprazons. Kommentar“. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden. Band 8: Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa, Epen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 1100-11.
- WILD, Reiner. „Kommentar“ in: GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 4.1. Wirkung der Französischen Revolution 1791-1797. I. Hg. Von Reiner Wild. München / Wien: Carl Hanser Verlag, 1988, p. 1042-236.
- WILSON, W. Daniel. *Impure Reason: Dialectic of Enlightenment in Germany*. Detroit: Wayne State University Press, 1993.

- _____. "Goethe and the political world" in: SHARPE, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 207-18.
- _____. „Dramen zum Thema der Französischen Revolution“. In: WITTE, Bernd; BUCK, Theo; et alli. *Goethe Handbuch. Band 2: Dramen*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2004, p. 258-87.
- WIRSICH-IRWIN, Gabriele. *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Band 7: Klassik* (hrsg. von Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt). Stuttgart: Reclam Verlag, 1998.
- WITTE, Bernd. „Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und im »Märchen«“. In: BARNER, Wilfried; LÄMMERT, Eberhard; OELLERS, Norbert (ed.). *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1984, p. 461-84.
- WUTHENOW, Ralph-Rainer (Ed.). *Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte* (Band 4 – Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang – 1740-1786). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.
- ZAMMITO, John. "Herder and Historical Metanarrative: what's Philosophical about History?" in: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester: Camden House, 2009, p. 65-92.
- ŽIŽEK, Slavoj. Hegelianischer als Hegel. Interviewt von Ruth Renée Reif. 3. Mai 2015. **Der Standard**. Disponível em: <<http://derstandard.at/2000015146907/Slavoj-Zizek-Hegelianischer-als-Hegel>>. Acesso em: 03/08/2015.

d. Sobre a Revolução Francesa: historiografia, documentação e relatos de testemunhas oculares

- ARCHENHOLTZ, Johann Wilhelm von. "Bemerkungen über den Zustand Frankreichs am Ende des Jahres 1791" (1791) in: GÜNTHER, Horst (ed.). *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 223-44.
- BLUCHE, Frédéric (org.). *Revolução Francesa* (trad. Rejane Janowitz). Porto Alegre: L&PM, 2009.
- BURKE, Edmund. *Reflections on the Revolution in France*. New York: Barnes & Noble, 2010.
- CAMPBELL, Peter R. Redefining the French Revolution. *New directions*, 1989–2009. **H-France Salon**, Volume 1, Issue 1, No. 2, 2009, p. 7-23.
- CAMPE, Joachim Heinrich. "Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben" (1789) in: GÜNTHER, Horst (ed.). *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen*

- deutscher Schriftsteller und Historiker*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 9-102.
- CARLYLE, Thomas. *The French Revolution: A History* (in three volumes). Boston: Little & Brown, 1838.
- CHARTIER, Roger. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- DAVIES, Peter. *The French Revolution*. Oxford: One World, 2009.
- DOYLE, William. *The Oxford History of the French Revolution*. New York: Oxford University Press, 2002.
- GÜNTHER, Horst (ed.). *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- HALEM, Gerhard Anton von Halem. "Blicke auf einen Teil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bei einer Reise vom Jahre 1790" (1790) in: GÜNTHER, Horst (ed.). *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 103-88.
- HIBBERT, Christopher. *The Days of the French Revolution*. London: Harper Perennial, 1980.
- KENNEDY, Emmet. *A Cultural History of the French Revolution*. Yale University Press, 1989.
- LEFEBVRE, Georges. *The French Revolution. From its origins to 1793*. London / New York: Routledge, 2001.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen & REICHHARDT, Rolf. *The Bastille: a History of a Symbol of Despotism and Freedom*. Durham: Duke University Press, 1997.
- MCPHEE, Peter. *The French Revolution 1789-1799*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- OELSNER, Konrad Engelbert. "Bruchstücke aus den Papieren eines Augenzeugen" in: GÜNTHER, Horst (ed.). *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 245-384.
- OZOUF, Mona. *Festivals and the French Revolution*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- PALMER, R.R. *Twelve who ruled*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- REINALTER, Helmut. *Die Französische Revolution und Mitteleuropa. Erscheinungsformen und Wirkungen des Jakobinismus. Seine Gesellschaftstheorien und politischen Vorstellungen*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

REINHARD, Karl Friedrich. "Übersicht einiger vorbereitenden Ursachen der französischen Staats-Veränderung" (1791) in: GÜNTHER, Horst (ed.). *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 189-222.

ROUX, Jacques. Manifeste des Enragés. 25 juin 1793. Disponível em: <<http://libertaire.free.fr/ManifesteEnrages.html>>. Acesso em: 28/04/2015.

_____. Address presented at the National Convention in the name of the Sections of Gravillers, Bonne-Nouvelle and the Cordelier Club, 1793. Tradução por Mitchell Abidor (2004), disponível em: <<https://www.marxists.org/history/france/revolution/roux/1793/enrages01.htm>>. Acesso em: 28/04/2015.

SCHAMA, Simon. *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*. New York: Random House, 1989.

e. Dicionários e arquivos online

18TH CONNECT. Eighteenth Century Scholarship Online. Disponível em: <<http://www.18thconnect.org/>>.

ADELUNG, Johann Christoph; SOLTAU, Dietrich Wilhelm; SCHÖNBERGER, Franz Xaver. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Wien: Bauer Verlag, 1811. Disponível online no Münchener DigitalisierungsZentrum, <<http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/online/angebot>>.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. 2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>.

DICT.CC. DEUTSCH-ENGLISCH-WÖRTERBUCH. 2002-2015. Disponível em: <<http://www.dict.cc/>>.

DICTIONARY.COM. LLC, 2015. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/>>.

DIGI20. Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://digi20.digitale-sammlungen.de/>>.

EPOCHE NAPOLEON. Von der Bastille bis Waterloo. Disponível em: <<http://www.epoche-napoleon.net/de.html>>.

FRENCH REVOLUTION DIGITAL ARCHIVE. Stanford University Libraries; Bibliothèque nationale de France. Disponível em : <<http://frda.stanford.edu/>>.

GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch* (33 Bänden). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. Versão online em: <<http://dwb.uni-trier.de/de/das-woerterbuch/das-dwb/>>.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2002.

LEO ONLINE-WÖRTERBUCH. 2006-2015. Disponível em: <<http://dict.leo.org/>>.

ONLINE LIBRARY OF LIBERTY. The Debate about the French Revolution. Disponível em: <<http://oll.libertyfund.org/collection/73>>.

PAUKER.AT. PORTUGIESISCH DEUTSCH WÖRTERBUCH. Disponível em: <http://www.pauker.at/pauker/DE_DE/PT/wb/>.