

# GOETHE, O MEISTER: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA COMO NARRATIVA DA FALHA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i28p27-43>

**Wilma Patricia Maas**

Universidade Estadual Paulista (UNESP / Araraquara)

## RESUMO

Este artigo pretende traçar um paralelo entre a formação de Goethe na Itália como aspirante à artista plástico e a formação estética do protagonista Wilhelm Meister. Ambas as trajetórias se dão, em última instância, sob o signo da falha e da renúncia.

## PALAVRAS-CHAVE:

Goethe;  
*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*;  
formação estética.

## ABSTRACT

*This article intends to draw an analogy between Goethe's path in Italy as an aspiring painter and the aesthetic development of Wilhelm Meister's main character. Both are here understood as being performed under the sign of failing and resignation.*

## KEYWORDS

Goethe;  
*Wilhelm Meister Apprenticeship Years*;  
*Aesthetic Development.*

**F**riedrich Schlegel, em sua exemplar resenha de *anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, afirma que o romance é o gênero literário capaz de conter em si todos os outros, a prosa e a poesia, a crítica e o ensaio. Para Schlegel, o romance de Goethe é um indicador de caminhos, um marco da modernidade, “um romance romântico por excelência”, apontando assim para a carga semântica que o termo assumira então.

O *Meister* de Goethe, consolidado pela história literária como o paradigma do “romance de formação”, concentra, de fato, diferentes tipos de discurso, tanto na forma, que por vezes se aproxima do ensaístico e “avança devagar”, como diria Goethe sobre o gênero épico, quanto no conteúdo dos diversos temas que o narrador (e o protagonista em sua trajetória) percorrem.

O encontro com a esfera da arte é um dos mais significativos, pois, além de permitir ao leitor a familiarização com muitas das questões estéticas da época, permite que se acompanhe a trajetória do protagonista, o jovem ingênuo que o próprio Goethe chamara uma vez de “pobre diabo”.

A formação estética de Wilhelm Meister dá-se de maneira semelhante ao percurso do próprio Goethe, que dez anos antes fugira para a Itália para realizar seu desejo de se tornar pintor. Sob esse aspecto, o texto de *Viagem à Itália* pode ser lido como a narração da experiência da falha. Tischbein, depois Hackert, Kniep e Reiffenstein revezam-se como companheiros de jornada e mestres de desenho e pintura; dentre as muitas promessas que Goethe fizera aos amigos que deixou em Weimar, estava a de levar consigo esboços do próprio punho<sup>1</sup>. No entanto, a partir da segunda temporada romana, são frequentes no texto as alusões a um progressivo afastamento, em direção ao reconhecimento final da falta de talento. Em 21 de dezembro de 1787, Goethe escreve de Roma a Charlotte von Stein:

O fato de eu me entregar ao desenho e estudar arte, em vez de se mostrar como obstáculo à minha prática poética, é-lhe favorável. É preciso escrever pouco e desenhar muito. Quero comunicar-te meu conceito de artes plásticas. Ainda que não seja independente, é promissor, pois é verdadeiro e

---

<sup>1</sup> Durante a temporada italiana, Goethe produziu cerca de 900 desenhos. Uma pequena parte dessa coleção pode ser vista em:

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektpool/goethe-italien/rom/rom-in-alten-ansichten/goethe-zeichnungen.html>

indica sempre o caminho adiante. A razão e a influência dos grandes mestres é inacreditável. *Se, quando cheguei à Itália, senti-me renascer, agora posso dizer que se inicia meu verdadeiro processo de educação.* Até agora só te envie tentativas levianas e sem consequências. Desta vez mando por meio de Thurneisen um pacote que te deixará feliz. As melhores coisas são de outros artistas<sup>2</sup>.

Goethe chegara a Roma em 1º de novembro de 1786. Nas cartas que escreve ao Duque Karl August, a Charlotte von Stein e a Herder, que serviram de base para o texto publicado em *Viagem à Itália*, diz Goethe ter sido tomado, nos últimos anos, por uma “espécie de doença”, da qual só poderia ser curado pela visão e pela presença. “Agora posso confessá-lo: nos últimos tempos, mal podia olhar para um livro em latim, mal podia ver o desenho de uma região italiana. O desejo de conhecer esta terra estava mais do que maduro<sup>3</sup>.”

Assim como Wilhelm Meister, que pensa encontrar na dedicação ao teatro o caminho para a “formação universal”, Goethe verá na experiência italiana o meio para expandir sua formação artística em direção às artes plásticas. Ao longo dos vários meses que passa ali, a pintura, a modelagem de partes anatômicas do corpo humano em gesso, a pintura sobre gemas e vidro, as frequentes visitas às diferentes coleções artísticas privadas e aos grandes museus comporão seu repertório de aprendizado, o exercício da contemplação em presença. Em agosto de 1787, Goethe fala da “esperança de poder produzir algo”:

Sofri realmente um processo de renovação e aprendizado. Sinto que a soma de minhas forças se concentra, e tenho a esperança de conseguir ainda produzir algo. Tenho refletido seriamente sobre a pintura de paisagem e arquitetura, tenho também me arriscado eu próprio em alguma coisa, de modo que agora quero ver até onde isso pode me levar.<sup>4</sup>

Cerca de um mês depois, pensando já nos tesouros que levará de volta à Alemanha, Goethe dirá: “Entre tanta coisa boa que trarei comigo [...] quando voltar, estará, acima de tudo um coração feliz, capaz de desfrutar a ventura do amor e da amizade que me dedicam. *Nunca mais terei de empreender algo que esteja além de minhas habilidades, algo frente ao qual me debato apenas, sem conseguir criar nada*<sup>5</sup>.”

A afirmação, de caráter dúbio, pois é difícil decidir se Goethe fala em relação ao passado, quando se debatia “sem conseguir criar nada” ou se mantém a asserção para o futuro, para a ocasião da volta à Alemanha,

<sup>2</sup> GOETHE, J. W. v. *Viagem à Itália*. Trad. de Wilma Patricia Maas. São Paulo: Editora UNESP, 2017 (grifo meu).

<sup>3</sup> GOETHE, 2017, p. 147

<sup>4</sup> GOETHE, 2017, p. 487, grifo meu.

<sup>5</sup> GOETHE, 2017, p. 439, grifo meu.

quando estará então desobrigado de fazê-lo, remete a um adendo, acrescentado ao mês setembro de 1787:

Espíritos ambiciosos e cheios de energia não se contentam com o prazer, eles exigem conhecimento. Este os leva à atividade independente, e, se essa também é bem-sucedida, sentem por fim que não são capazes de julgar nada que também não sejam capazes de produzir. O homem não tem, entretanto, noção disso, e daí resultam aspirações errôneas, que se tornam tão mais angustiantes quanto mais a intenção seja honesta e clara. Por esse tempo, começaram a surgir em meu espírito dúvidas e suposições [...]. *Pois logo tive que reconhecer que o desejo e a intenção de minha estada aqui dificilmente poderiam ser realizados*<sup>6</sup>.

Por fim, é preciso lembrar que, poucas páginas adiante, nos adendos do mês de outubro do mesmo ano, Goethe prometerá notícias sobre si, demandadas pelos amigos, dizendo que tivera “oportunidade de refletir muito sobre mim e sobre os outros, sobre o mundo e a história”, e que “tudo estará por fim compreendido e finalizado no *Wilhem [Meister]*”.

Em abril de 1788 Goethe deixará a Itália em um estado melancólico-elegíaco, do qual dará notícia nas últimas páginas de *Viagem à Itália* servindo-se dos *Tristia* de Ovídio, que, “assim como eu, teve de deixar Roma em uma noite de luar”. Precedida de “alguns dias num estado de perplexidade”, essa disposição de ânimo é despertada tanto pela certeza de que a Itália, mesmo em uma segunda viagem realizada poucos anos depois, jamais será a mesma “que deixei imerso em dor”<sup>7</sup>.

Mas se o próprio texto do autor reconhece a falha quanto ao desejo de se tornar ele mesmo pintor e desenhista, onde residiria então seus renascimento e formação do olhar, como ele próprio já afirmara?

### **“Da Alemanha, a disforme, para a Itália, a rica em formas”**

A experiência italiana, que se estende de agosto de 1786 a abril de 1788, começou em Verona, passando por Veneza, Ferrara, Roma, Nápoles, a Sicília e novamente Roma. Em cada uma dessas cidades, assim como nos pequenos povoados nos quais Goethe passou por vezes não mais do que algumas horas, a busca foi sempre a de se confrontar imediatamente com o solo, o relevo e a arquitetura do lugar. Em Verona, Goethe toma contato, pela primeira vez, com um monumento significativo da Antiguidade, o Anfiteatro. Suas primeiras observações levam logo a perceber que as grandes massas arquitetônicas, nunca antes avistadas, causam-lhe o impacto da desmedida: “Assim que entrei, melhor dizendo, quando de

<sup>6</sup> GOETHE, 2017, p. 487, grifo meu.

<sup>7</sup> MA, edição de Munique, v.3.2, p.85.

cima dei a volta ao edifício, pareceu-me estar vendo algo enorme e ao mesmo tempo não estar vendo nada<sup>8</sup>.”

Também em Pádua se repete a mesma impressão. Ao visitar a sala de audiências do Conselho Municipal, chamado de *Augmentativum Salone*, Goethe dirá que se trata de um espaço de tamanho descomunal, “também impossível de ser reproduzido na memória, mesmo a mais recente”. Com cerca de 300 pés de comprimento, 100 pés de largura e 100 pés de altura, produz uma sensação singular. Goethe nunca vira tamanho espaço recoberto por uma abóbada. “É um espaço infinito e ao mesmo tempo contido e circundado por algo<sup>9</sup>.”

Alguns meses mais tarde, já em Roma, em 2 de fevereiro de 1787, Goethe será finalmente capaz de articular a visão das grandes massas arquitetônicas à paisagem natural, como se pode depreender da seguinte passagem:

Não se tem ideia da beleza de um passeio por Roma à luz do luar até que se tenha feito a experiência. Tudo o que é particular e único é engolido pelas grandes massas de luz e sombra, e apenas as imagens mais gerais se apresentam ao olho. O Coliseu oferece uma vista particularmente bela. [...] *As colossais paredes sobressaíam-se, escuras; nós nos encontrávamos nas grades e observávamos o fenômeno da lua alta e clara. A fumaça adensava-se, atravessando as paredes, aberturas e buracos, enquanto a lua a iluminava, assim como à névoa. A visão foi preciosa. É assim que se deveria ver o Panteão, o Capitólio e outras grandes ruas e praças. Assim, o sol e a lua, do mesmo modo que o espírito humano, tem aqui uma ocupação muito diferente daquela que têm em outros lugares, aqui, onde à sua vista oferecem-se massas colossais e ainda assim bem formadas*<sup>10</sup>.

No texto acima, Goethe consegue associar no mesmo parágrafo os adjetivos ‘colossal’ e ‘belo’, pela primeira vez. Colossal, que muitas vezes traduz *ungeheuer*, monstruoso, tem aqui esse último sentido atenuado, operando assim aquela aproximação que, do sublime inapreensível, permite que se chegue ao belo.

A percepção das formas é o que guia Goethe. Nos primeiros dias em Veneza, Goethe confessa saber-se “atrasado nesses conhecimentos”, referindo-se aos conhecimentos arquitetônicos<sup>11</sup>. “Mas terei de progredir, pois agora ao menos conheço o caminho. Palladio abriu-o para mim, assim como o caminho para toda arte e para a vida.”<sup>12</sup> Goethe refere-se sempre a seu conhecimento anterior dos objetos da Antiguidade, assim como à sua experiência com a arquitetura e estatuária nórdica,

<sup>8</sup> Goethe, 2017, p. 55

<sup>9</sup> Goethe, 2017, p. 79

<sup>10</sup> Goethe 2017, p. 197, grifo meu.

<sup>11</sup> Goethe, 2017, p. 107, grifo meu.

<sup>12</sup> Goethe, 2017, p. 106.

comparando-os ao que vê agora na Itália. Um episódio é particularmente significativo, pois faz lembrar a antiga admiração pelo estilo gótico, expresso no ensaio “Sobre a arquitetura alemã”. Ao admirar um fragmento do entablamento do templo de Antonino e Faustina, exposto na Casa Farsetti em Roma, Goethe dirá que

a presença proeminente dessa magnífica forma arquitetônica me faz recordar o capitel do Pantheon em Mannheim. Decerto são diferentes de nossos pobres santos encurvados e dispostos uns sobre os outros em cima das mísulas ao gosto da decoração gótica, de nossas colunas em forma de cachimbos, de nossas torrezinhas pontudas e nossas flores de ferro. *De tudo isso estou livre para sempre, Deus seja louvado!*<sup>13</sup>

Ora, a declaração não deixa pairar dúvidas sobre o que pensa agora o “cimério” a respeito da arquitetura e decoração góticas, admiradas no ensaio de 1772. Ao longo do texto de *Viagem à Itália*, Goethe manterá essa perspectiva, responsável por legar à crítica a ideia da transformação de Goethe em um “clássico” também nas artes plásticas. A capacidade de encontrar o belo nas formas desmedidamente grandes, colossais mesmo, como a anfiteatro de Verona, assim como a reorientação do antigo pendur para o gótico nórdico em direção à arquitetura clássica e renascentista são índices mais do que suficientes para que se possa efetivamente reconhecer uma “crise mais feliz” (Schiller) em Goethe. Poucos anos mais tarde, a trajetória de Wilhem Meister ilustrará, não sem ironia, um percurso paralelo, que não teve bom termo. Goethe saberá, mais uma vez, transformar sua experiência pessoal em um relato teleologicamente organizado, uma espécie de testemunho de um processo de cultivo do gosto em direção à arquitetura clássica e renascentista.

Mais complexo, no entanto, será o relato de sua própria formação como pintor. Já desde a infância na casa paterna em Frankfurt Goethe teve contato com a arte, seja por meio dos quadros encomendados pelo pai aos pintores domésticos, seja por meio das gravuras que o pai trouxera da Itália. A presença do Conde Thoranc, oficial que fora hospedado na casa de Frankfurt durante a ocupação francesa, foi favorável à familiarização de Goethe, ainda criança, com os processos de elaboração dos quadros, pois Thoranc contratou alguns pintores da cidade para produzir telas que levaria depois consigo. Um dos projetos do Conde despertam no menino a noção de harmonia de formas, ainda que de maneira inversa. O Conde contrata diferentes artistas para compor uma tela única:

Diante disso, [o Conde] teve então uma nova ideia, que acabaria resultando em uma operação um tanto esdrúxula. Pois como um pintor era mais hábil com as figuras em primeiro plano, outras de segundo plano e à distância, e

<sup>13</sup> Goethe, 2017a, p. 107, grifo meu.

um terceiro com as árvores e um quarto com as flores, o conde se perguntava se não seria possível unir todos esses talentos numa mesma tela, e, assim, produzir obras perfeitas. [...] Como o resultado final fosse sempre imprevisível, as telas simplesmente não agradavam quando prontas.<sup>14</sup>

Goethe tem, assim, a oportunidade de vivenciar uma espécie de *work in progress*, no qual não deixa mesmo de prestar sua própria contribuição. Ainda que o resultado final tenha sido pífio e imperfeito, é justamente essa noção que possibilitará ao Goethe adulto julgar um quadro a partir da noção de conjunto, como fará muitas vezes na Itália. Um dos testemunhos mais eloquentes dessa capacidade de ver o todo, ao mesmo tempo em que mantém a atenção ao detalhe é o relato que Goethe faz de sua visita à igreja vizinha de San Vincenzo e San Anastasio, uma construção do século VII, restaurada no século XIII, na qual se encontram afrescos provavelmente executados pelo pintor Marco Antonio Raimondi, segundo diferentes desenhos de Rafael.

O interior da igreja é pouco decorado e quase negligenciado, utilizado apenas em raros dias de missa, quando então é limpo e arejado. Seu ornamento mais nobre consiste na pintura de Cristo e seus apóstolos, reproduzidos em sequência nos pilares da nave, em tamanho natural, a partir de um desenho de Rafael. Esse espírito extraordinário, que em outras ocasiões representou esses homens santos reunidos e trajados de maneira uniforme, caracterizou-os de modo particular aqui, onde cada um aparece como um objeto único, não como se estivessem seguindo o Senhor. Representou cada um deles, depois da Ascensão, tendo de enfrentar e sofrer seu próprio destino, individualmente. [...]. Rafael fez um uso sutil de tudo que nos chegou pela tradição e pelas Escrituras a respeito do caráter, posição social, ocupação, vida e morte de cada um dos apóstolos, *criando assim uma série de figuras que, sem se parecerem umas com as outras, possuem uma relação intrínseca. Vamos comentá-las uma a uma, de modo a chamar a atenção de nosso leitor para essa interessante coleção.*<sup>15</sup>

A longa descrição dos apóstolos com seus atributos, que em geral apontam para o instrumento com que foram martirizados, assim como os gestos, que Goethe interpreta de acordo com a função de cada um deles na história do cristianismo, é ao mesmo tempo singular e geral, detendo-se nos traços particulares de cada figura e simultaneamente salientando elementos comuns, como as dobras das vestes, o comprimento dos cabelos e a postura. Goethe chega mesmo a salientar um expediente visível apenas aos olhos treinados do observador de arte, o momento em que a figura representada (Jesus Cristo) ergue as vestes, “formando belas dobras sobre o corpo, [que] não se manteriam um momento sequer nessa posição, mas

<sup>14</sup> Goethe, J.W.v. *De minha vida*. Poesia e verdade. Trad. de Maurício Cardozo dos Santos. São Paulo: Editora da UNESP, 2017, p. 140.

<sup>15</sup> Goethe, 2017, pp. 491-492, grifo meu.

cairiam imediatamente. Talvez Rafael tenha suposto que a figura houvesse puxado para cima e segurado as vestes com a mão direita e que, naquele momento preciso, ergueria o braço para abençoar e as deixava cair. *Seria um belo exemplo do belo expediente artístico de sugerir a ação imediatamente anterior pelo seu efeito ainda perceptível nas dobras do tecido.*<sup>16</sup> O ensaio, reproduzido no texto de *Viagem à Itália*, foi publicado também no *Deutscher Merkur*, em 1789.

Um outro ponto a ser destacado é o desenvolvimento da relação entre arte e artesanato, assim como entre arte e técnica. Em Frascati, Goethe frequentou a oficina do Conselheiro Reiffenstein, junto a outros artistas e artesãos. “Estou muito feliz aqui, desenhamos, pintamos, colorimos e colamos de manhã à noite. Arte e artesanato são produzidos *ex professo*”<sup>17</sup>. Ali, Goethe aprenderá a técnica da encáustica<sup>18</sup>, assim com a produção de cópias de gemas ou moedas em pasta de vidro. Chega mesmo a relatar todo o processo de fabricação, que “resultava sempre no surgimento de uma pequena obra de arte, que alegrava o artesão que a fizera com as próprias mãos<sup>19</sup>”.

No entanto, Goethe continua perseguindo aquilo que considera seu “verdadeiro impulso”, que consiste em “aperfeiçoar ao máximo a mão e o olho por meio da reprodução da natureza e dos objetos artísticos” O texto da viagem italiana é permeado com declarações que expressam o desejo do narrador de se apropriar, por meio da reprodução, da imensa coleção de imagens que vê e começa a compreender: “Ardo em desejo de me apropriar disso tudo e percebo que meu gosto se refina na mesma medida que minha alma compreende mais os objetos. Se em vez de tanta conversa, pudesse ao menos enviar algo bom! [...] Só espero agora que chegue também o tempo da perfeição<sup>20</sup>.”

Sabe-se, no entanto, que o tempo da perfeição nunca chegou para Goethe como artista plástico. Nos anos seguintes, já em Weimar, não deixará o interesse pelas artes plásticas, chegando a promover concursos de pintura e desenho dos quais participarão nomes como Philipp Runge e Caspar David Friedrich. É também por meio de Runge que Goethe fará a transição do interesse da forma para a cor, passo que antecederá a redação da *Doutrina das cores*. De aspirante a aprendiz de pintor a apoiador das artes e juiz dos jovens artistas românticos, do entusiasmo pela imitação das formas clássicas a um pensamento especulativo, essa é a trajetória que se pode depreender do período da viagem italiana até cerca de 1806, data da

<sup>16</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>17</sup> Goethe, 2017, p. 440.

<sup>18</sup> Técnica de pintura conhecida já desde a Antiguidade, na qual as cores são misturadas à cera e então aquecidas. É ainda especialmente empregada na restauração de obras na Itália.

<sup>19</sup> Goethe, 2017, p. 448.

<sup>20</sup> Goethe, 2017, p. 440.

correspondência ente Goethe e Runge. Do projeto falhado de se tornar ele mesmo um artista das formas, Goethe construirá seu projeto da investigação da física das cores, perfazendo assim uma espécie de aprendizado pelo erro, processo pelo qual também passará Wilhem Meister.

### A formação estética de *Wilhem Meister*

O estado de melancolia e perplexidade com que Goethe deixa Roma abater-se-á sobre o neófito Wilhelm Meister nas últimas páginas do romance de Goethe. Instado a se decidir sobre acompanhar o grupo na imigração para a América, deixando assim a terra natal, e, mais do que isso, seus projetos frustrados e inconclusos de formação universal e dedicação ao teatro, Wilhelm Meister, ao contrário de Goethe, deixará de ser protagonista de sua própria trajetória na narrativa que se segue, *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*. Ali, o personagem se torna uma espécie de factótum, um elemento de ligação entre os diferentes episódios, ainda que se possa dizer qual seja seu paradeiro; da formação universal almejada n' *Os anos de aprendizado*, Meister se decidirá pela formação especializada, tornando-se cirurgião. Meister deixa de almejar a *Bildung* inicial, passando então a contentar-se com a *Ausbildung*, a especialização. A sentença de legitimação desse processo de transformação da formação universal na especialização e na técnica será proferida pela personagem Jarno, a mesma que, em *Os anos de aprendizado*, apresentara a Wilhelm as obras de Shakespeare. A escolha de Jarno para essa função é bastante significativa, uma vez que tal leitura provocara grande abalo na sensível e instável personalidade do jovem Meister, que passara então a se acreditar definitivamente destinado ao teatro e à formação de um público capaz de apreciá-lo.

Logo se percebe que os caminhos de Meister são antes sendas tortuosas que levam ao erro do que estradas firmes e seguras que levam diretamente a seus objetivos. Pode-se mesmo dizer que o romance de Goethe faz uso de uma espécie de “pedagogia inversa”, que permite ao neófito que “sorva de taças repletas de seu erro”<sup>21</sup> esgotando-as.

Acompanhamos aqui especialmente os momentos em que, no romance de Goethe, Meister confronta-se com sua educação estética, tanto nas artes cênicas quanto nas artes plásticas.

---

<sup>21</sup> GOETHE, J.W.v. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora Ensaio, 1994, p. 480.

## O teatro como possível instância de formação

No romance de Goethe, a atividade teatral está intimamente associada ao projeto de aquisição de uma formação geral, universal.<sup>22</sup> Em busca de se tornar uma “pessoa pública”, Wilhem Meister verá no teatro o único palco sobre o qual o burguês pode ser e atuar, em vez de apenas conformar-se com “a consciência do limite que lhe está traçado”<sup>23</sup>. É no teatro que encontrará, pela primeira vez, a possibilidade de “suster-se como o nobre se sustém”. A possibilidade da assim chamada “formação universal”, aquela capaz de desenvolver no homem seus talentos inatos até atingir o grau de perfeição, está vedada a Wilhelm Meister por conta de sua origem. A atividade teatral deverá substituir a esfera do “grande mundo”. É sobre o palco que o jovem Meister acredita poder alcançar o burilamento de suas capacidades, de seus afetos, de sua aparência, pois “sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores”.<sup>24</sup>

A par disso, é preciso lembrar aqui que, à época da redação do *Meister*, a obra de Shakespeare ainda era pouco popular na Alemanha, embora Wieland já tivesse começado suas traduções em 1762. Mais ou menos à mesma época, Lessing vira-se obrigado a defender, na *Dramaturgia de Hamburgo*, a obra shakespeariana frente às obras do neoclassicismo francês, que então ganhavam a simpatia de um público ainda incipiente.

Algo semelhante se dá na narrativa de Goethe. A primeira menção a Shakespeare é feita durante uma apresentação teatral que deveria apresentar uma peça francesa. Na ocasião, Wilhelm chega a louvar Racine e Corneille. Jarno sugere a leitura de Shakespeare e se encarrega de enviar os livros a Wilhelm. Estes causam grande impacto, como sugere o seguinte parágrafo: “Nesse estado de ânimo recebeu os livros prometidos e, em pouco tempo, como se pode presumir, arrebatou-o a torrente daquele grande gênio, conduzindo-o a um mar sem fim, no qual rapidamente se esqueceu de tudo e se perdeu”<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> O conceito de formação universal foi claramente definido por Wilhelm von Humboldt em *Ideen zu einem Versuch die Gränzen der Wirksamkeit des Staaten zu bestimmen* [Ideias para uma tentativa de demarcação dos limites de atuação do estado], em 1792: O verdadeiro objetivo do homem é a formação mais elevada e mais adequada de suas faculdades em um todo. A liberdade é condição imprescindível para essa formação. (HUMBOLDT, W.v., apud VIERHAUS, R. (Org.) *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. s.l., Klett-Cotta, 1984, p. 521).

<sup>23</sup> GOETHE, 1994, p. 291.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>25</sup> Goethe, 1994, p. 175.

Aprofundando-se cada vez mais na leitura de Shakespeare, Meister decide encenar *Hamlet* com sua companhia de atores ambulantes. Ao ingressar, em meio às suas peregrinações, na companhia teatral de Serlo, Meister impõe como condição a encenação de Hamlet “por inteiro e sem cortes”. Depois de longa discussão entre ambos, que toma boa parte do Livro V, chega-se ao consenso: Meister identifica duas vertentes na composição da obra: “a primeira, refere-se às grandes e íntimas relações das personagens e dos acontecimentos, aos poderosos efeitos derivados dos caracteres e atos dos protagonistas, sendo alguns destes excelentes, e irretocável a sequência em que se apresentam”. Tais elementos, segundo o protagonista de Goethe e diretor amador de teatro, são aqueles que “não podem ser alterados por nenhuma espécie de adaptação [...] e que [...] têm levado quase todas as pessoas ao teatro alemão”. Mas Wilhelm Meister distingue ainda uma outra vertente na composição do texto de Shakespeare: trata-se das “relações exteriores das personagens, pelas quais elas são levadas de um lugar a outro ou ligadas dessa ou daquela maneira por acontecimentos fortuitos”. Depois de enumerar algumas dezenas dessas circunstâncias, como as agitações na Noruega, a guerra com o jovem Fortimbrás, assim como o regresso de Horácio a Wittenberg e o desejo de Hamlet de partir para lá, Meister acrescenta que “todas estas são circunstâncias e eventos que poderiam dar amplitude a um romance, mas que prejudicam extremamente a unidade desta peça em que sobretudo o herói não tem um plano, e que são muito defeituosos”. É assim que Meister chega a delinear uma espécie de “encenação corretiva” do texto de Shakespeare, na qual “o expectador não tem que imaginar nada mais; todo o resto ele vê, todo o resto se passa sem que sua imaginação tenha de correr o mundo inteiro”.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Cabe lembrar aqui que 24 anos antes, no “Discurso para o dia de Shakespeare”, Goethe defendera exatamente o contrário, no que diz respeito às regras de unidade de ação e lugar: A comparação entre as peças de Shakespeare e própria produção literária (à época, ainda menos do que incipiente), já está presente no Discurso para o dia de Shakespeare, que um Goethe ainda muito jovem dá a público em 1771. Ali, em perfeita coerência com a perspectiva de Lessing sobre a necessidade de se criar um “teatro alemão” mais adequado ao exercício da imaginação e livre da artificialidade do teatro francês, Goethe confessa que “a unidade de ação” lhe parece “amedrontadora” e que “as unidades de ação e tempo [são] pesadas algemas de nossa imaginação”, reconhecendo a “injustiça praticada pelos senhores das regras” capazes de “aleijar tantos espíritos livres”. É ainda no Discurso para o dia de Shakespeare que se encontra famosa exortação: “Franceses! O que quereis com toda essa roupagem grega, ela vos assenta muito grande e muito pesada”. Certo de que “o gosto degenerado” de sua época não é capaz de afastar a névoa que recobre a visão dos contemporâneos, o jovem Goethe, sabendo-se homem de seu tempo, inclui-se entre eles: “Muitas vezes envergonho-me diante de Shakespeare, pois pode ocorrer que, à primeira vista, eu pense que eu mesmo teria feito de maneira diferente. Logo, porém, reconheço que sou um pobre pecador, que a natureza, em Shakespeare, é sábia, e que meus caracteres são meras bolhas de sabão, movidos por caprichos romanescos”.

A adaptação sofrida pelo texto de Shakespeare dentro da narrativa de Goethe aponta para a descendência hamletiana do próprio herói de Goethe, que assim como o príncipe dinamarquês, “não tem um plano”. As circunstâncias da vida de Meister, assim como as personagens que encontra ao longo de sua trajetória, são unidas por “fios tênues e frouxos”, a ponto de o narrador goethiano empreender grande esforço, no capítulo final de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, para atar todos eles.

A estreia de Hamlet é bem-sucedida, transcorrendo sem incidentes. Estes, no entanto, acontecem já no dia seguinte, como um prenúncio. Um incêndio ameaça a sobrevivência da trupe teatral e destrói seus alojamentos. Ainda assim, os ensaios de *Hamlet* continuam. A trupe encena ainda *Emilia Galotti*, a peça de Lessing que, como se sabe, é a leitura de outra personagem de Goethe, antecedendo a tragédia final do *Werther*. O papel destinado a Wilhelm, nessa nova encenação, é o do príncipe tirano. Wilhelm é tomado por dúvidas quanto ao papel, mas é ajudado por Serlo, que assumira o posto de diretor:

Wilhelm sentia-se agora quase desesperado com seu papel, mas Serlo veio de novo em sua ajuda, transmitindo-lhe as mais sutis observações sobre os detalhes e preparando-o de tal maneira que, no decorrer da apresentação, *a menos aos olhos do público*, parecia um príncipe verdadeiramente refinado<sup>27</sup>.

É preciso lembrar aqui que a personagem Serlo, o diretor da companhia à qual Wilhelm associou-se, está, a essa altura da narrativa, empenhado em transformar a trupe em um negócio rentável, sem o conhecimento de Wilhelm. Em comum acordo com Melina, outro membro do grupo, conspira contra o primeiro, a fim de transformar a trupe em um teatro de ópera. Melina chega mesmo a zombar, “sem muita sutileza, *dos ideais pedantes de Wilhelm, de sua arrogante pretensão de educar o público, ao invés de se deixar educar por ele*”.<sup>28</sup>

Melina recupera aqui um mote frequente na narrativa, a ideia do “mestre aprendiz”. Meister se deixa levar a cada uma dessas instâncias de aprendizagem, sem que efetivamente chegue a tirar maior proveito delas do que a “educação pelo erro”; sua maestria consiste antes em adquirir consciência de que nada sabe, que se encontra em pleno processo de aprendizado.

A experiência teatral termina de modo trágico. Aurelie, amiga de Wilhelm e irmã de Serlo, que fazia o papel de Orsina na peça de Lessing, (e que representara Ofélia para o *Hamlet* de Meister), atua desta vez de um modo patológico e exagerado: “Na representação, abriu todas as eclusas de sua dor pessoal e o interpretou de um modo tal que nenhum poeta teria

<sup>27</sup> Goethe, 1994, p. 344, grifo meu.

<sup>28</sup> Goethe, 1994, p. 343.

podido imaginar no primeiro fogo da inspiração. Os aplausos desmedidos recompensaram seu doloroso desempenho; mas terminada a representação, ao irem buscá-la, encontram-na semi-desfalecida numa poltrona”.<sup>29</sup>

A atriz, que encontrara em Orsina, como ela também uma amante rejeitada, uma forma de expressar sua melancolia e abandono, morre poucos dias depois, devido a uma pneumonia. É preciso salientar aqui dois equívocos que podem ser deduzidos dos comentários do narrador, assim como do comportamento das personagens. O primeiro reside no fato da escolha de Wilhelm Meister para representar o papel do Príncipe, em *Emilia Galotti*. Meister, cuja ingenuidade e pouca experiência de vida caíram à perfeição para o personagem Hamlet, pouco tinha de malícia, orgulho e autoridade para representar o Príncipe. Isso fica claro no comentário do narrador reproduzido acima, evidenciado ainda pelo fato de Wilhelm ter sido instruído para o papel por Serlo, que, a essa altura, não queria o sucesso nem da peça encenada nem do ator; a par disso, a representação emocionada e patológica de Aurelie, que faz do palco o lugar de exposição da própria dor por ter sido abandonada pelo amante é um exemplo evidente, entre vários outros presentes na narrativa de Goethe, da confusão e mal estar que “uma engenhosa, animada e bem intencionada obra poética”<sup>30</sup> pode provocar. A sentença final é dada por um dos “formadores” de Wilhelm, Jarno, que por fim se revela um dos membros da Sociedade da Torre, instância que acompanhara, secretamente, a trajetória do protagonista. Já no penúltimo livro que compõe a narrativa, dirá Jarno: “Ademais [...]penso que o senhor deve abandonar de vez o teatro, para o qual não possui nenhum talento”<sup>31</sup>.

Ainda no que diz respeito à experiência teatral, é preciso lembrar que Aurelie, que incorpora ao mesmo tempo a Ofélia de Shakespeare e a Orsina de Lessing, encontrará, em seus últimos dias de vida, um alívio para sua “natureza violenta e obstinada”. Wilhelm, de posse do manuscrito da narrativa que toma todo o livro VI e que ficou conhecida com “Confissões de uma Bela Alma”, lê o conteúdo daquele para a amiga, que “serenou prontamente”. Trata-se da narrativa da canonisa, personagem inspirada por Susanne von Klettenberg. Ali se narra a trajetória afetiva e religiosa de uma jovem que se afasta progressivamente das relações mundanas em direção ao isolamento, ao mesmo tempo em que se afasta também de uma fruição estética primitiva e sentimental em direção a um gosto “clássico”, sustentado pela capacidade de contemplar a arte para além do conteúdo das imagens e do apelo fácil dos ícones religiosos, como era comum ao pietismo de então.

---

<sup>29</sup> Goethe, 1994, p. 343.

<sup>30</sup> Goethe, 1994, p. 120.

<sup>31</sup> Goethe, 1994, p. 458.

O livro VI, narrativa que aparentemente é deslocada da estrutura do romance, introduz assim, ainda que indiretamente, um tópico importante, a contribuição de Schiller para o romance de Goethe. Como se sabe, Schiller teve acesso aos manuscritos, que Goethe lhe enviava para comentários, antes de enviar finalmente ao editor. A correspondência trocada entre ambos dá conta dessa colaboração, que nem sempre ocorreu sem controvérsias, tendo sido a causa mesmo de um estremecimento na relação entre os dois autores.

### **O filho doente do Rei e a educação estética de Schiller**

No Livro I de *Os anos aprendizado de Wilhelm Meister* dá-se um diálogo entre Meister e um desconhecido, que depois se dá a conhecer como o homem que intermediou a venda da coleção de arte do velho Meister, avô do protagonista. O forasteiro descreve a coleção como dotada de “quadros magníficos, dos melhores mestres; ao se examinar sua coleção de desenhos, mal se podia crer nos próprios olhos; entre seus mármores havia alguns fragmentos inestimáveis [...]”<sup>32</sup>. Lembra-se então de que Meister possuía um quadro favorito, do qual o jovem, então com dez anos, “não queria se desfazer de modo algum”. Wilhelm, que ainda tem na memória a lembrança viva do quadro, responde: “É verdade! Representava a história do filho enfermo do rei, consumido de amor pela noiva de seu pai.” À observação do desconhecido de que não se tratava propriamente da melhor pintura, era mal composta e num estilo amaneirado, Meister responderá: “- Não entendia e ainda não entendo dessas coisas; o que me agrada num quadro é o tema, não a arte”.<sup>33</sup> Tal declaração é dada logo às primeiras páginas do romance. O quadro voltará à cena no penúltimo livro, mais de quatrocentas páginas adiante, por ocasião da leitura da “carta de aprendizado”, o documento lido a Meister por um dos emissários da Sociedade da Torre, justamente o homem que atuara na venda da coleção de arte do velho Meister: “Não me reconhece? Não gostaria de saber, entre outras coisas, onde se encontra atualmente a coleção de obras de arte de seu avô? [...] Onde poderá languescer agora o enfermo filho do rei?”<sup>34</sup>. Algumas páginas adiante, ao reencontrar a obra, Wilhelm o considera ainda “mais encantador e tocante”.<sup>35</sup>

O que isso quer dizer? Ao adentrar por fim o convívio das pessoas que, segunda a lógica da narrativa, teriam sido secretamente seus mentores, os enviados da Sociedade da Torre, e que têm então a posse da coleção do avô, seria de se esperar que Meister recuasse na sua apreciação

---

<sup>32</sup>Goethe, 1994, p. 62.

<sup>33</sup> Goethe, 1994, p. 63.

<sup>34</sup>Goethe, 1994, p. 480.

<sup>35</sup>Goethe, 1994, p. 508.

temática e emocional, uma vez que a própria associação de homens sábios já havia declarado “o fim de seus anos de aprendizado”<sup>36</sup>, sob o qual se entende também o aprendizado estético.

Na carta enviada a Goethe em 9 de julho de 1796, Schiller vai referir-se exatamente a esse episódio:

Tenho ainda algo a lembrar sobre o comportamento de Wilhelm na sala do passado, quando ele entra nela pela primeira vez com Natalie. *Para mim, ainda há muito do antigo Wilhelm, que, na casa do avô prefere ficar com o filho doente do rei, e o qual o desconhecido encontra num caminho tão equivocado. Também aqui ele permanece quase que exclusivamente no conteúdo das obras de arte, na minha opinião, poetiza demais com isso. Não seria aqui o momento de mostrar o começo de uma crise mais feliz nele, de apresentá-lo não como um conhecedor – pois isto é impossível – mas como um observador mais objetivo?*<sup>37</sup>

A concepção de Schiller, que estava sendo então desenvolvida nas *Cartas sobre a educação estética*, sustenta um tipo de fruição que privilegia, antes de tudo, a forma em uma obra de arte. Na carta de número 22 Schiller afirma que “numa obra de arte verdadeiramente bela, a forma é tudo; é somente pela forma que se age sobre o homem como um todo, ao passo que o conteúdo visa apenas a forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma se pode esperar a verdadeira liberdade estética”.<sup>38</sup>

No romance de Goethe, esse posicionamento acaba sendo deslocado. Não será Meister, o mestre-aprendiz, que logrará configurar o “estado estético” schilleriano, o que acabaria por legitimar o fim de seus anos de aprendizado. Como já se delineou acima, a concepção de Schiller pode ser recuperada em pelo menos dois momentos. Um deles é a narrativa da Bela Alma, no livro VI. Ali, a canonisa afirma preferir, ao fim de sua trajetória de isolamento e afastamento dos objetos simbólicos que estimulam a fé, “os cantos latinos eclesiásticos” aos “cânticos piedosos, com os quais as boas almas, frequentemente com a voz roufenha, creem louvar a Deus”. Os primeiros, sem pretender “a assim chamada edificação, elevavam-me de modo mais espiritual e me faziam feliz”. Também no que diz respeito às artes plásticas a Bela Alma reconhecerá o valor moral de uma arte que não se entrega à fantasia:

[...] antes descobriremos que aquele cujo espírito anseia por uma [formação] moral tem todas as razões para educar ao mesmo tempo sua mais fina sensibilidade, a fim de não correr o risco de despencar do alto de sua moral, entregando-se às tentações de uma fantasia desregrada e chegando ao caso

<sup>36</sup> Goethe, 1994, . 483.

<sup>37</sup>SCHILLER, F. *Sobre a educação estética*. Trad. de Roberto Schwarz. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1963, p. 87, grifo meu.

<sup>38</sup> Schiller, 1963, p. 105.

de degradar sua natureza mais nobre mediante o prazer em brincadeiras insípidas, quando não em algo ainda pior.<sup>39</sup>

A personagem Natalie, associada à Bela Alma por afinidades de parentesco, dará voz, por sua vez, a uma concepção sobre a música que tanto coincide com a defesa do canto gregoriano quanto se junta ao imperativo dado pelos homens sábios da Sociedade da Torre:

*O teatro nos perverte totalmente; a música nele só serve por assim dizer aos olhos, ela acompanha os movimentos, não as emoções. Nos oratórios e nos concertos perturba-nos sempre a figura do músico; a verdadeira música é somente para o ouvido; uma bela voz é o que se pode pensar de mais universal, e se o limitado indivíduo que a produz se põe diante de nossos olhos, destrói o puro efeito dessa [universalidade] ... aquele que para mim canta deve ser invisível; sua figura não deve seduzir-me nem extraviar-me.*<sup>40</sup>

Todas as passagens acima levam a pensar que as concepções de Schiller sobre a possibilidade de conformação moral do caráter, por meio da liberdade de determinação gerada pelo estado estético, estão presentes no romance de Goethe, mas não configuradas em seu protagonista. A crítica da década de oitenta do século passado levantou várias hipóteses sobre a possibilidade de que a narrativa de Goethe não trate exatamente da formação de Wilhelm Meister, mas sim de outra ou de outras personagens. De fato, os últimos momentos de Meister no livro VIII alternam-se entre o desespero e a indecisão. “[...] Abalado, transtornado pelas paixões mais violentas”<sup>41</sup>, Meister despede-se da narrativa sem ter adquirido sua independência pessoal, sem saber o valor das experiências que angariou e sem uma confirmação das decisões que pesam sobre seu destino, como o casamento, a emigração para a América ou qualquer outra decisão pessoal. Desse modo, a ausência de um evento que marcasse por fim o reconhecimento de sua formação estética não chega a surpreender. As palavras finais sobre o gosto e a apreciação da arte cabem ao Marquês, personagem italiano, e ao Abade, sábio venerando da Sociedade da Torre. Ao comentário do primeiro, que lamenta a ausência de fundamento e de boa execução nas artes, além do mau gosto do público em geral, o Abade responderá:

Sim, e assim se formam reciprocamente o amador e o artista; o amador busca apenas um prazer geral e indeterminado; a obra de arte deve agradá-lo pouco mais ou menos como uma obra da natureza, e os homens creem que os órgãos com que se desfruta uma obra de arte formaram-se por si mesmos, como a língua e o palato, que se julga uma obra de arte como se julga uma

<sup>39</sup> Goethe, 1994, p. 399.

<sup>40</sup> Goethe, 1994, p. 528, grifo meu.

<sup>41</sup> Goethe, 1994, p. 582.

comida. [...] Quão difícil é o que parece tão natural: *contemplar em si e por si mesma uma bela estátua, um excelente quadro, escutar o canto pelo canto, admirar o ator no ator, encantar-se com um edifício por sua própria harmonia* [...].<sup>42</sup>

O trecho acima parece ecoar o texto das *Cartas sobre a educação estética*, segundo as quais “numa obra de arte verdadeiramente bela, o conteúdo nada pode fazer, a forma é tudo”.<sup>43</sup>

O próprio Wilhelm Meister, protagonista da narrativa, passa ao largo, portanto, do aprofundamento de sua educação estética. Vê, mas não consegue ultrapassar o limite de sua subjetividade, sua fruição artística é interessada, contingente. A experiência com as artes plásticas deu em falha, assim como a experiência teatral.

**Wilma Patricia Maas** é professora de língua e literatura alemã na UNESP de Araraquara. É autora de *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* e traduziu recentemente *Viagem à Itália*, de Goethe.

---

<sup>42</sup> Goethe, 1994, p. 554-555.

<sup>43</sup> Schiller, 1963, p. 22.