

Elementos da gênese da trilogia Wallenstein: estética e teatro na correspondência entre Goethe e Schiller

PEDRO AUGUSTO DA COSTA FRANCESCHINI

PÓS-DOCTORANDO DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

O teatro é, como o resto do mundo, atormentado por modas dominantes que, de tempo em tempo, transbordam-no e depois o deixam novamente raso. [...] Mais do que qualquer outro está o teatro alemão exposto a essa infelicidade, e isso certamente porque, até agora, nós mais almejamos e tentamos do que logramos e alcançamos. Nossa literatura, graças a deus, não teve ainda uma era dourada e, assim como o resto das coisas, nosso teatro ainda está em devir.

Goethe¹

Com essas palavras, Goethe fazia um sintético diagnóstico do teatro alemão

¹GOETHE, Johann Wolfgang. “Weimarisches Hoftheater”. In: *Schriften zur Literatur (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 14)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950a, p. 69.

em 1802, num pequeno texto de revista intitulado *O teatro de corte de Weimar*. Destacava, por um lado, sua suscetibilidade às modas, impedindo a sedimentação de um repertório e um êxito mais do que passageiro, por outro lado, o fato salutar de se encontrar em um estágio de formação, sendo, portanto, um campo ainda em disputa. Goethe não era parte desinteressada nesse debate: ao realizar no artigo um curto histórico dos onze anos de existência do teatro de corte de sua cidade – todos eles sob sua direção –, o poeta fazia ao mesmo tempo certo saldo de sua própria participação nesse cenário, revelando em que medida procurara fomentá-lo e influenciá-lo. Com efeito, sobretudo a partir de meados da última década do século XVIII, o poeta participara de maneira ativa, e muito mais incisiva, no desenvolvimento de um novo paradigma estético, estabelecendo no palco de Weimar uma importante frente de atuação disso que é talvez apenas unilateralmente caracterizado no usual rótulo do classicismo.

Nesse sentido, a parceria com Schiller revela-se fundamental para o ensejo e a execução desse projeto. Como confidencia a Eckermann em 1826, ao considerar retrospectivamente esse momento: “Nos anos 1790 – diz Goethe – minha época de interesse genuíno pelo teatro tinha passado, e eu já não escrevia mais para o palco, queria me dedicar inteiramente ao épico. Schiller despertou-me o interesse já extinto, e foi por ele e por conta de suas questões que voltei a me dedicar ao teatro”². É bem verdade que Goethe se destacara como dramaturgo ao menos desde o começo dos anos 1770 e, a partir da mudança para Weimar, em 1775, ficara responsável pelo teatro então amador da cidade, mas já na década seguinte veríamos um progressivo esmorecimento desse primeiro contato mais enérgico, entre outras coisas por conta de seu pessimismo com o que considerava o mau gosto alemão, num cenário dominado pela moda de peças pouco sérias, marcadas pelo naturalismo e pelos dramas triviais e familiares. Em obras dramáticas importantes como a *Ifigênia* e o *Torquato Tasso*, o poeta já exprimia um ideal contrário a essas tendências, para o qual se exigia uma renovada gramática teatral, embasada no paradigma clássico. O impulso para retornar com força a essa seara, contudo, só se daria a partir das trocas com Schiller, o qual, como confessa em carta do início

² ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 183.

de 1798, propiciara-lhe “uma segunda juventude”³.

Schiller, por sua vez, também iniciara aquela década afastando-se dos palcos. É sem dúvida espantoso ler, em 1787, o autor que pouco antes tivera tanto sucesso com peças como *Os bandoleiros* e *Intriga e amor* declarar estar “praticamente morto” seu “sentimento artístico pelo teatro”⁴. Isso, decerto, não se devia apenas às demandas de sua imersão nos estudos de historiografia, que lhe renderam no fim de 1788 um chamado para lecionar história na Universidade de Jena. De modo análogo a Goethe, o autor afastava-se progressivamente do gosto dominante pelo drama burguês. Além disso, reconhecia que as dificuldades que encontrara na redação de seu recém finalizado *Don Carlos* colocavam-lhe a exigência de um domínio mais apurado da forma trágica e dos princípios da ação dramática, bem como o aprofundamento na investigação de questões teórico-filosóficas a ela relacionadas. Não à toa, é na primeira metade da década seguinte (1790-1795) que Schiller trabalhará intensamente com a obra de Kant e com temáticas artísticas do ponto de vista filosofia; nesse ínterim, publicará seus principais textos estéticos, alcançando um ápice com as *Cartas sobre a educação estética* e *Sobre poesia ingênua e sentimental*, em 1795, já na proximidade com Goethe. Coincidentemente, é nesse momento que fica decidido a retornar ao trabalho dramático. Como indicaria em célebre formulação da carta de fim daquele ano: “já é hora de fechar por um tempo o ateliê filosófico. O coração anseia por um objeto palpável”⁵. Esse anseio logo se concentraria na composição de seu *Wallenstein*, com o qual se ocupa por mais de meia década e ao qual se seguem rapidamente uma profusão de obras dramáticas – *Maria Stuart*, *A donzela de Orleans*, *A noiva de Messina* e *Wilhelm Tell* – que consolidam a reputação de Schiller e um renovado repertório para os palcos alemães.

Com efeito, a trilogia *Wallenstein*, que tem sua estreia nos anos de 1798 e 1799, mostra-se como o momento culminante de um longo debate entre Go-

³ Carta de Goethe a Schiller, 06 de janeiro de 1798; GOETHE, Johann Wolfgang. *Briefwechsel mit Friedrich Schiller (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 20)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950b, p. 487.

⁴ Carta de Schiller a Schröder, 13 de junho de 1787; SCHILLER, Friedrich. *Briefe I, 1772-1795 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 11)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002a, p. 199.

⁵ Carta de Schiller a Goethe, 17 de dezembro de 1795; in: GOETHE, 1950b, p. 139.

ethe e Schiller, fazendo dela, por assim dizer, o objeto de uma ação conjunta tendo em vista os palcos alemães. O próprio Schiller confessava suas expectativas quanto à incorporação dessa parceria na obra: “meu *Wallenstein* e tudo o que futuramente eu produzir de significativo deve mostrar e conter *in concreto* o sistema inteiro daquilo que em nosso comércio pôde passar para minha natureza”⁶. Assim, como gostaríamos de mostrar, a gênese dessa tragédia verdadeiramente moderna, notavelmente documentada na correspondência entre ambos, mobiliza temas centrais da discussão empreendida pelos dois autores durante esse período⁷. Seus elementos revelam no teatro uma das principais frentes onde procuraram experimentar e expor a importante reflexão estética operada por ambos nesse significativo momento da filosofia da arte alemã da virada do século.

No início da correspondência, em 1794, as menções ao teatro são ainda um tanto quanto esparsas. Engajado na edição da revista *As horas*, principalmente com a redação dos escritos filosóficos que o ocupariam até o ano seguinte, Schiller parecia encontrar então pouco espaço para outras preocupações criativas, sobretudo no campo poético. Goethe, por outro lado, demonstrava desde o princípio estar interessado em incentivá-lo nesse âmbito, principalmente tendo em vista seu cargo de direção do teatro de Weimar. Durante curta estadia na casa de Goethe, em setembro de 1794, Schiller relatava à esposa que, após contar ao anfitrião um antigo plano para uma tragédia, *Os malteses*, este insistira para que ele a terminasse em tempo de apresentá-la em ocasião do aniversário da duquesa regente, no início do ano seguinte, e conjuntamente adaptasse outras de suas peças, como *Fiesco* e *Intriga e amor*, além de *Egmont*, do próprio Goethe; segundo suas palavras à esposa, este sugerira que, com alguns retoques, estas obras poderiam se tornar “uma propriedade permanente do teatro”⁸.

⁶ Carta de Schiller a Goethe, 21 de julho de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 379.

⁷ O *Wallenstein* seria o exemplo de um caso inversamente análogo ao do romance goethiano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, onde se nota, na versão final, certa influência, sobretudo em termos filosóficos, de Schiller. Cf. WERLE, Marco Aurélio. “O idealismo de Schiller n’Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”. In: *Tempo Brasileiro*, v. 198, 2014, pp. 69-78.

⁸ Carta de Schiller a Charlotte Schiller, 20 de setembro de 1794; SCHILLER, 2002a, pp. 727-728.

Quanto ao projeto de tragédia sobre a história dos Cavaleiros de Malta que devem se sacrificar na defesa de um forte contra os Turcos, ele constitui um importante episódio de sua ocupação dramática, uma vez que, esboçado pela primeira vez em 1788, seria retomada a partir de então inúmeras vezes até 1803, nunca chegando, no entanto, a um acabamento. Demonstrava, contudo, uma preocupação central do autor, que guiaria seu trabalho no *Wallenstein*: realizar uma verdadeira tragédia a partir de um material da história moderna, apontando para uma nova possibilidade de mediação entre o antigo e o moderno. Para nosso propósito, ademais, é significativa essa noção de criação de uma “propriedade permanente para o teatro”, com a qual se reconhece desde cedo na aproximação de Goethe a Schiller o intuito de fomentar um repertório teatral: apesar da abundância de peças em uma época de grande prestígio dessa forma artística na Alemanha, o diretor do teatro de corte de Weimar reconhecia uma grande escassez de peças sérias que correspondessem à sua visão para aquela instituição. Nos meses seguintes, Goethe incentivaria outras vindas suas de Jena a Weimar, para que fosse ao teatro e ao menos comprovasse o talento dos atores para esse “conhecido objetivo”⁹.

Apesar do entusiasmo inicial e da tentativa de corresponder às expectativas de Goethe, essa primeira reaproximação de Schiller com o teatro não teria muito fôlego e nada seria realizado, nesse sentido, até fins de 1795, momento em que, junto à já mencionada intenção schilleriana de voltar à poesia, notamos um progressivo reaparecimento na correspondência de temáticas ligadas ao teatro. Há um evento aparentemente externo, documentado nas cartas, que motiva vigorosamente tal mudança de tom: a expectativa da vinda de Iffland a Weimar. O ator, e também dramaturgo e diretor, era então uma das figuras mais proeminentes do mundo teatral alemão. Diretor teatral em Mannheim desde 1779, contribuía para tornar o local um importante centro da cena nacional; as peças de sua autoria tornaram-se também uma constante nos repertórios do fim do século, sendo inclusive muito encenado em Weimar. Nossos dois autores conheceram-no pessoalmente. No começo dos anos 1780, fora em Mannheim que Schiller fizera a estreia de seus *Bandoleiros*, iniciando uma relação de parceria, mas também de certa rivalidade; em 1798 encontraremos várias críticas de Schiller à sua atuação, principalmente

⁹ Carta de Goethe a Schiller, 08 de outubro de 1794; GOETHE, 1950b, p. 28.

em papéis trágicos, chegando ao ponto de satirizá-lo¹⁰. Goethe, em contraste, apesar de não apreciar suas peças, admirava seu método de atuação: eis um ator que sabe “separar seus papéis um do outro, e a partir de cada um desses formar um todo”¹¹; em suma, Iffland possuía *estilo*, desconstruindo a concepção do senso comum de que o ator deveria negar sua individualidade em um falso conceito de naturalidade. Na condição de diretor do teatro de Weimar, e portanto com um olhar mais pragmático que o de Schiller, Goethe considerava as temporadas de Iffland na cidade, na qualidade de ator visitante, como grandes oportunidades de colocar seu programa em evidência, além de elevar o nível dos autores locais através desse contato. Não por acaso, notaremos através das cartas que os retornos de Iffland a Weimar serão frequentemente acompanhados de um maior envolvimento e atenção, particularmente de Goethe, às encenações daquele período, de modo que ele não hesitaria mais tarde, em sua retrospectiva da história do teatro de corte, a se referir à sua visita como um marco divisor¹².

Com efeito, a perspectiva da vinda de Iffland no fim de 1795, ainda que frustrada inicialmente por conta da ocupação francesa em Mannheim – fator que levaria, mais à frente, Iffland a transferir-se para o Teatro Nacional de Berlim –, foi então adiada para a primavera de 1796 e impulsionou Schiller a um efetivo retorno ao teatro, com a adaptação do *Egmont*, no qual o célebre ator assumiu o papel protagonista. Embora Goethe não tenha ficado de todo satisfeito com o resultado, reconhecia que Schiller soubera operar sobre pontos onde a peça de fato não funcionara no palco. Efetivamente, ainda antes da aproximação entre ambos, Schiller fizera uma resenha crítica da peça em 1788¹³, momento, como vimos, em que o autor se deparava com novas exigências para pensar os princípios dramáticos. Por si só, isso garante um lugar destacado para a relação do autor

¹⁰ Em carta a Goethe de 10 de abril de 1798, Schiller pressupõe que Iffland não terá, em sua nova vinda a Weimar, a mesma boa recepção de anos anterior, concluindo: “nosso valoroso gato de botas entrara em alguns apuros” (in: *Ibid.*, p. 559). Com isso, referia-se à versão paródica de 1797 de Ludwig Tieck para a tradicional história do gato de botas, na qual uma das cenas satirizava o exagerado elogio do autor Böttiger à atuação de Iffland em seus melodramas.

¹¹ GOETHE, 1950a, p. 64.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 64.

¹³ “Über Egmont, Trauerspiel von Goethe”, originalmente publicada no *Allgemeine Literatur-Zeitung*.

com a peça goethiana; como bem notou Lesley Sharpe, ela “atraiu a atenção de Schiller em dois momentos significativos de sua própria carreira, pois a resenha e a adaptação para o palco se encontram em extremos opostos daquele silêncio dramático de dez anos que separa *Don Carlos de Wallenstein*”¹⁴. De fato, já na crítica de 1788, Schiller revisava certo paradigma de construção de personagens no movimento *Tempestade e ímpeto*, princípios, inclusive, que haviam guiado suas próprias criações naquele período. Problematizando a unidade da obra construída apenas sobre a pintura do caráter do conde holandês Egmont em sua luta libertária contra o duque espanhol Alba, Schiller concebe que a verdadeira estrutura dramática teria de dar mais peso à situação do personagem em uma rede de circunstâncias; é a conexão entre o princípio individual e autônomo e a totalidade condicionante das causas externas que acelera a cadeia de ações a um desfecho trágico. Essa concepção guiará de maneira determinante a adaptação feita pelo autor anos depois: os cinco atos da peça original foram reduzidos para três, criando um ritmo muito mais tenso e inevitável da cadeia de ações; o caráter mais privado e interior das relações entre os personagens é invertida em interesses públicos e coletivos; uma certa tonalidade épica da peça de Goethe é depurada em pura ação dramática.

São características importantes, pois dão um exemplo do gradual deslocamento operado por Schiller, em relação à década anterior, quanto ao foco essencial da tragédia: menos o retrato da moralidade dos personagens e mais a concatenação de ações, em uma trama de causalidades que conduzia progressiva e implacavelmente ao desfecho. Sua prática artística fazia, assim, convergir, e mesmo radicalizar, consequências de reflexões teóricas que fizera em textos publicados entre os anos de 1792 e 1793 na revista *Neue*. Em ensaios como “Sobre a arte trágica” e “Sobre o patético”, a elaboração ainda fortemente kantiana da finalidade da arte, em especial da tragédia, como “apresentação do suprassensível”¹⁵, já implicava um redesenho das relações entre moralidade e estética que se voltava tanto contra a regras de decoro do neoclassicismo francês, interessado em

¹⁴ SHARPE, Lesley. “Schiller and Goethe’s ‘Egmont’”. In: *The Modern Language Review*, Vol. 77, No.3, p. 629.

¹⁵ SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 69.

retratar personagens elevados, quanto contra os excessos do *Sturm und Drang*, na busca unilateral da mobilização dos afetos, igualmente através de uma pintura de caracteres. Iniciando uma aproximação a alguns princípios da tragédia antiga – que levará mais à frente, como veremos, a um diálogo direto com a *Poética* de Aristóteles – Schiller definia ainda em “Sobre a arte trágica” o gênero como “a imitação poética de uma série concatenada de eventos (de uma ação completa) que nos mostra seres humanos em um estado de sofrimento e que tem por propósito incitar nossa compaixão”¹⁶; essa mesma prevalência da concatenação de ações, à qual deve estar subordinado o retrato moral do herói, faz-se notar em sua adaptação do *Egmont* e nos trabalhos seguintes, em um princípio de composição que seria anos depois expresso de maneira sintética a Körner: “o sentimento moral nunca deve determinar o herói, mas apenas a ação, na medida em que ela se relaciona apenas a ele ou que tudo provém dele. O herói de uma tragédia precisa apenas de conteúdo moral o bastante para suscitar temor e compaixão”¹⁷.

Schiller certamente viu nessa adaptação – cuja estreia se deu em abril de 1796 – um preâmbulo para sua volta à escrita dramática, ao mesmo tempo que colocava em prática suas discussões teóricas e estéticas. Tendo decidido na mesma época ressuscitar uma velha ideia de tragédia sobre a história do general Wallenstein, o autor escreve ao amigo Körner: “o Egmont me interessou e, tendo em vista meu *Wallenstein*, foi para mim uma preparação de modo algum inútil”¹⁸. Com efeito, Schiller vislumbrara desde 1791 o potencial trágico do material produzido para sua obra sobre a *História da guerra dos trinta anos*, publicada em 1792: o embate vitorioso do general da Boêmia, comandando as tropas do imperador Fernando II, do lado católico, contra o rei da Suécia, Gustavo Adolfo, do lado protestante, acabava por construir um dos ápices de sua análise histórica. Ainda nessa época, o autor reconheceu uma dimensão trágica no destino do general, cuja grande fama e apoio entre as tropas, após sucessivas vitórias, levava-o finalmente a rebelar-se e trair o imperador, em negociações com os suecos. A indeterminação

¹⁶ Ibid., p. 61.

¹⁷ Carta de Schiller a Körner, 13 de julho de 1800; Idem, *Briefe II, 1795-1805 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 12)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002b, p. 518).

¹⁸ Carta de Schiller a Körner, 10 de abril 1796; Idem, *Briefwechsel mit Körner, Dritter Theil 1793-1796*. Berlin: Verlag von Veit u. Comp., 1847, p. 334.

moral da motivação de Wallenstein – se sua intenção era a paz com os suecos ou a manutenção de seu poder frente ao imperador – favorecia essa noção de construção dramática a partir unicamente das ações, em contraste com o que criticava na pintura de caráter do drama então dominante.

Um contraste instrutivo pode ser feito com sua obra dramática anterior, *Don Carlos*, onde também encontrávamos, como no *Wallenstein*, um paralelismo entre a atividade schilleriana de dramaturgo e historiador: o trabalho de pesquisa para o drama do personagem que dá título ao texto, desenrolado sobre o mesmo pano de fundo do Egmont, é o conflito entre a coroa espanhola de Filipe II e os protestantes nos Países Baixos, contexto que lhe renderia também o livro *História da secessão da Holanda*. Mas, como o próprio autor se refere mais de uma vez a essa peça, tratava-se essencialmente de uma “pintura familiar”¹⁹, e Schiller parecia cada vez mais convencido de que essa forma dramática se mostrava incapaz de um efeito verdadeiramente trágico²⁰. A retomada do plano do *Wallenstein* em 1796, a partir da adaptação da peça de Goethe, trazia, em contraste, uma clara indicação de outra direção no trabalho dramático a partir de um material histórico moderno, menos focado no naturalismo e na pintura de caráter e mais interessado

¹⁹ “Don Carlos é uma pintura familiar a partir de uma casa real”, escreve o autor em uma nota de rodapé à versão da peça publicada na revista *Thalia* (Idem, *Don Karlos (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 3)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 137); cf. também carta a Heribert von Dalberg, 7 de junho de 1784.

²⁰ A noção de “pintura familiar” adquire para Schiller um sentido progressivamente negativo, revelando inclusive certa autocrítica à sua produção inicial. Veja-se, por exemplo, sua inclusão desse gênero às obras que buscam apenas o agradável, em “Sobre o patético”: “Os afetos lânguidos, as comoções meramente ternas, pertencem ao domínio do agradável, com o qual a bela arte não tem nada a ver. Eles deleitam meramente o sentido por meio da dissolução ou do adormecimento, e relacionam-se apenas ao estado externo, e não ao estado interno do ser-humano. Pertencem a essa classe muitos de nossos romances e drama trágicos – particularmente dos assim chamados *dramas* [*Dramen*] (meio-termos entre o drama cômico [*Lustspiel*] e o drama trágico [*Trauerspiel*]) e das amadas cenas familiares” (SCHILLER, 2018, p. 74). Hegel, na *Estética*, também chamava a atenção para esse gênero intermediário do *espetáculo teatral* e dos *dramas*, que entre os alemães “se encaminhou ora para o que é comovente no círculo da vida burguesa e do círculo familiar, ora se ocupou com a essência da cavalaria, tal como ela entrou em voga desde o *Götz*, mas principalmente foi o mais das vezes festejado nesse campo o triunfo da *moralidade*” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004, p. 272).

na rede de relações que determinava a ação, transpondo o foco da individualidade para um novo sentido de totalidade²¹.

As várias frentes na qual operava impossibilitavam, entretanto, ainda um avanço substancial na execução da nova peça. Além dos novos números das *Horas*, o ano de 1796 viu Schiller e Goethe envolverem-se animados com o projeto dos *Xênios*, concebido em dezembro do ano anterior. A execução da ideia de uma série de dísticos criticando e satirizando as grandes figuras intelectuais e artísticas contemporâneas é muito bem documentada ao longo das cartas. Planejados para o *Almanaque das musas*, editado por Schiller, eles surgiam sobretudo com a decepção em relação à situação das artes e do gosto do público na Alemanha, intensificada pelo ressentimento com a má recepção que tivera a revista *As horas*²². Apesar do tom jocoso, “em que [se escondiam] por trás da forma da ironia”²³, como diz Schiller, trata-se de um importante episódio para nosso percurso, pois testemunha como o projeto estético encampado de maneira conjunta pelos dois poetas se colocava na contracorrente das modas então dominantes, indicando um impulso central do classicismo a partir do diagnóstico de toda uma época e, em última instância, da própria posição moderna da arte e do artista.

Especificamente quanto ao teatro, os *Xênios* trazem uma crítica aos representantes do drama familiar e trivial, então em voga, de emoção fácil e lânguida com seu expressivismo naturalista, colocado como mera contraparte, igualmente repreensível, de um teatro árido e moralizado pela filosofia esclarecida. O ataque a esse teatro está concentrado em uma série de dísticos reunidos sob o título “A sombra de Shakespeare” [*Shakespeares Schatten*], onde, parodiando a descida de Ulisses ao reino dos mortos, onde conversa com Hércules e Aquiles, o dramaturgo moderno encontra com o espectro de Shakespeare no mundo inferior, que lhe

²¹ Em carta a Wilhelm Humboldt, de 21 de março de 1796, Schiller escreve sobre essa mudança de perspectiva no tratamento do material dramático do *Wallenstein*: “antes eu colocava todo o peso na pluralidade do individual, agora tudo é calculado tendo em vista a totalidade [...]. [Wallenstein] não tem nada de nobre, ele não aparece em nenhum ato de sua vida como grandioso [...] Ele nunca é grandioso, e apenas no todo chega a seu fim” (SCHILLER, 2002b, pp. 160-161).

²² O projeto, inspirado nos epigramas do poeta romano Marcial, é mencionado pela primeira vez na carta de Goethe a Schiller de 23 de dezembro de 1795. Nas cartas seguintes, os autores passam a trocar periodicamente os epigramas escritos a quatro mãos.

²³ Carta de Schiller a Goethe, 30 de dezembro de 1795; in: GOETHE, 1950b, p. 147.

pergunta sobre o estado do drama atual:

Oh, é a natureza, que se mostra novamente em nossos palcos
 Nua e crua, podendo-se contar cada uma de suas costelas.
 “Como? Então realmente se pode ver no teatro de vocês o antigo coturno,
 O qual eu mesmo descí na noite do Tártaro para buscar?” –
 Nada mais desse trágico fantasma. Dificilmente alguma vez ao ano
 Passa teu virulento espírito pelos palcos.
 “Que bom! A filosofia purificou os sentimentos de vocês,
 E diante do humor alegre foge o afeto negro”.
 Sim, para nós não há nada como uma brincadeira rude e árida;
 Mas também a lamúria agrada, conquanto ela seja aquosa.
 “Então se vê convosco a leve dança de Tália
 Junto ao passo sério dado por Melpômene?”
 Nenhuma das duas! Somos tocados apenas pelo que é cristão e moral
 Pelo que é verdadeiramente popular, doméstico e burguês.
 “O quê? Não se pode mais mostrar em seus palcos nenhum César,
 Nenhum Aquiles, nenhum Orestes, nenhuma Andrômaca?” –
 Não! Conosco se vê apenas pastores, conselheiros comerciais,
 Oficiais, secretários ou maiores hussardos [...]”²⁴

Como explicita em carta a Goethe de 31 de julho de 1796, Schiller atacava com o diálogo satírico o teatro da moda, de nomes como Schröder e Kotzebue²⁵

²⁴ *Xênios*, n.º 396-404; in: GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Gedichte, Zweiter Teil: Ausgabe letzter Hand (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 2)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1953, pp. 495-496.

²⁵ Nessa carta, Schiller afirma que “para não ferir Iffland, quero indicar no diálogo com Shakespeare apenas peças de Schröder e Kotzebue” (in: GOETHE, 1950b, p. 229), esclarecendo, portanto, que os diferentes personagens figurados nos dísticos eram retirados das peças dos dois autores, mas que também Iffland, originalmente, faria parte do rol de autores a serem criticados, poupado no entanto por se encontrar como ator visitante em Weimar. Como frisam Schmidt e Suphan em comentário à edição dos manuscritos dos *Xênios*, o poeta substituiu “Förster” [guardas-florestais] por “Pfarrer” [pastores], na versão publicada (SCHMIDT, Erich; SUPHAN, Bernhard (org.). *Xenien 1796. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*. Weimar: Hermann Böhlau, 1893, p. 186), dando a entender que tal mudança se deu por conta da intenção de preservar Iffland, cuja peça *Die Jaeger* [Os caçadores], colocava em cena jus-

– este, aliás, o autor então mais encenado na Alemanha. Contrastando figuras antigas com os personagens costumeiros das peças de tais autores, como pastores e oficiais do exército, ironizava a pretensão naturalista e realista de sua limitação ao cotidiano prosaico que, aliado ao sentimentalismo moralizante, purificado pela Esclarecimento do terror e humor virulentos dos antigos (e mesmo de um Shakespeare!), não deixava, todavia, mais espaço às musas da comédia e da tragédia – Tália e Melpômene –, perdendo, portanto, o verdadeiro teatro.

Se os *Xênios* marcam, assim, um momento por assim dizer negativo e crítico da aliança entre os dois poetas, ao menos Goethe parece ter visto logo a necessidade de complementá-lo com uma dimensão positiva, de um novo teatro que fosse contraposto àquele que criticavam. Nesse sentido, colocava grandes expectativas no plano do *Wallenstein* de Schiller, ao qual escreve ainda no ano de 1796:

O mais agradável que o senhor poderia anunciar-me é sua insistência no *Wallenstein* e sua crença na possibilidade de completá-lo; pois depois da louca aventura com os *Xênios*, temos de nos aplicar apenas a obras de arte maiores e mais dignas e, para a humilhação de todos os adversários, transmutar nossa natureza proteica nas formas do nobre e do bom.²⁶

Para o poeta, então, a passagem dos *Xênios* para uma obra, como diz, maior e mais digna, inseria-se no próprio programa estético conjunto que desenvolviam. Para tanto, Goethe não deixou de incentivar Schiller, sobretudo a partir do fim de 1796, para que se concentrasse efetivamente na redação da tragédia.

Por certo, após um ano em que pouco mais fizera do que “rodear o assunto”²⁷, como confessara em outubro, Schiller havia anunciado em carta de 18 de novem-

tamente guardas-florestais. Cabe lembrar que na *Estética* de Hegel, são precisamente Kotzebue e Iffland os exemplos alemães dessa poesia na qual “é a vida comum e doméstica que tem como sua substância a retidão, a prudência mundana e a moral diária, que é exposta em enredamentos burgueses usuais, em cenas e em figuras das classes intermediárias e inferiores”, e que, particularmente, “retrataram, com pouco sentido para a autêntica poesia, a vida diária de sua época nas estreitas relações prosaicas” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000, p. 332).

²⁶ Carta de Goethe a Schiller, 15 de novembro de 1796; in: GOETHE, 1950b, p. 272.

²⁷ Carta de Schiller a Goethe, 23 de outubro de 1796; in: Ibid., p. 262.

bro ter chegado ao menos a uma certeza: da “qualificação [da fábula do Wallenstein] à tragédia”²⁸. Isso resultava de um novo estudo das fontes históricas para sua peça, a partir do qual o posicionamento do general no todo da história daquele conflito se lhe mostrava cada vez mais favorável a um tratamento trágico. Esse mesmo estudo, entretanto, denunciava a dificuldade com a qual haveria de lidar a partir daí: o problema da matéria [*Stoff*], colocada em claro contraste com a escolha pela forma dramática. Como se expressa em carta imediatamente anterior, de 13 de novembro, “quanto mais retifico minha ideia sobre a forma da peça, tanto mais colossal me parece a massa que deve ser dominada”²⁹; ou, na carta do dia 18: “tenho de lidar com a mais refratária matéria, da qual posso extrair algo apenas mediante uma perseverança heroica”³⁰.

Em suma, o problema que se colocava para Schiller era aquele mesmo da realização de uma tragédia moderna, quer dizer, uma tragédia composta a partir do material histórico moderno. Pois se a fábula do Wallenstein se mostrava apropriada para uma tragédia, sua transposição para a forma dramática impunha, contudo, grandes obstáculos: como transpor para o palco teatral a totalidade de condições dessas suas ações que se desenrolam, em última instância, no fragmentado e multifacetado palco da história? A totalidade de costumes de sua época que dão sentido à sua ação? O exército, como um todo unitário, que o apoia e o lança ao desvario da rebelião? Como representar a necessidade implacável que impele o protagonista à ruína após sua decisão, sem poder recorrer ao destino e aos deuses que amparavam o sentido de inevitabilidade da tragédia antiga? Tais questões reconduziam ao conflito fundamental entre a forma dramática que Schiller buscava, unitária e embasada em um encadeamento necessário das ações, e a matéria histórica moderna, múltipla, complexa e fragmentada. Como resumiria em 28 de novembro: “no que concerne à ação dramática como questão principal, a matéria verdadeiramente ingrata e não-poética não quer ainda me obedecer inteiramente; há ainda lacunas no andamento, e algumas coisas não querem de modo algum resignar-se às fronteiras de uma tragédia”³¹. De certo modo, a própria dialética

²⁸ Ibid., p. 275.

²⁹ Ibid., p. 270.

³⁰ Ibid., pp. 274-275.

³¹ Ibid., p. 280.

Antiguidade e modernidade retornava no interior da peça, e as discussões com Goethe e sua obra foram determinantes para a resignificação schilleriana do tratamento do objeto artístico.

Pois é precisamente a discussão sobre o tratamento objetivo da arte, e junto a ela a questão dos gêneros poéticos, que ocupa a correspondência dos autores nesse período de 1796 e 1797. Ela não se inicia – como poderia supor uma leitura apressada da correspondência em busca de frases por assim dizer “teóricas” – com uma mera exposição e dedução teórica de princípios genéricos, mas a partir de um exemplo concreto, que é o próprio Goethe. Ela começa, na verdade, com a detida leitura que fizera Schiller da versão acabada do *Wilhelm Meister*, ainda no segundo semestre de 1796. Se nos anos anteriores, quando Goethe enviava cada livro para os comentários e sugestões do correspondente, trazendo, portanto, a influência das ideias de Schiller para o romance, pode-se dizer que o vetor agora se inverte: frente ao todo acabado da obra, Schiller admira-se com o tratamento que Goethe foi capaz de dar a tal matéria, chegando ao infinito justamente a partir da mais absoluta determinação³².

Esforçando-se em oferecer uma profunda interpretação da obra, Schiller haveria de reformar os princípios de seu próprio fazer artístico, que concerniam diretamente ao seu longo embate com o material para o *Wallenstein*, e as exigências que partiam do objeto ele mesmo. No início do ano seguinte, em 1797, indica essa necessidade de recondução ao objeto como uma difícil *crise*, que impedia qualquer avanço em seus planos teatrais antes de ser resolvida, e vislumbra na proximidade com Goethe uma possível solução: “Vejo agora claramente: não poderei mostrar-lhe nada antes de estar em acordo *comigo mesmo* sobre tudo. O senhor não pode me colocar em unidade comigo mesmo, mas deve me auxiliar a fazer concordar o meu eu com o objeto”³³.

³² Em carta a Körner de 3 de julho de 1796, Schiller escreve: “Estou decidido a fazer da interpretação [do *Meister*] um verdadeiro empreendimento para mim, mesmo que isso me custe inteiramente os próximos meses. De qualquer modo, não sei de nada que poderia ser agora melhor para meu próprio interesse. Isso pode me levar mais adiante do que qualquer outro produto próprio que eu pudesse realizar nesse tempo; colocará novamente em harmonia a minha receptibilidade e minha autoatividade, reconduzindo-me de maneira salutar ao objeto” (SCHILLER, 1847, p. 347).

³³ Carta de Schiller a Goethe, 24 de janeiro de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 305.

Algo de análogo ocorria com *Hermann e Dorothea*, o épico escrito por Goethe após o *Meister*, do qual relata a criação em setembro e outubro de 1796: não é de pouca importância o fato de que Schiller viria a depurar seu ideal de tragédia justamente a partir de um poema épico, levado a um renovado contato com os gregos e a uma reflexão sobre os gêneros poéticos, e em um sentido ligeiramente diverso daquele guiara o seu conceito de Antiguidade até então. Não se trata de um conceito ideal e geral dos gregos, capaz de sustentar uma ampla antropologia como aquela que em grande medida encontramos nas cartas sobre *A educação estética do homem*, publicadas em 1795, mas desenvolvido em uma atenção muito mais específica à obra e seu tratamento objetivo. Nesse momento, Schiller parece ensaiar – muito sob influência de Goethe – uma reflexão que não seja tão apartada do objeto e da prática artística. Por essa razão, é muito significativo, sobretudo em se tratando da gênese do *Wallenstein*, que é apenas ao fim desse ciclo que o autor se dedica propriamente a um estudo da *Poética* de Aristóteles, revelando uma recepção do estagirita menos normativa do que aquela da tradição neoclassicista, mas ao mesmo tempo determinante para a discussão conjunta sobre os gêneros poéticos e com consequências importantes na elaboração de seu material trágico.

Com efeito, é Goethe quem parece incentivar essa retomada da *Poética*, entre abril e maio de 1797, quando ambos discutiam as características da épica e do drama, diferenciando-os de modo geral a partir do princípio retardador – aplicado àquela – e a ideia finalista, concentrada na ação, de uma progressão mais direta, própria ao andamento dramático³⁴. Goethe comenta, nesse contexto, o grande prazer que tivera na releitura de Aristóteles, enviando logo a seguir o volume de sua tradução alemã para Schiller. Este comenta sua satisfação de ter encontrado esse “frio legislador” apenas agora³⁵, pois pôde apreciá-lo com muito mais justeza,

³⁴ Cf. sobretudo cartas de 22 e 25 de abril. Já em carta do dia 28, Goethe diz ter, “nesse meio tempo, feito um pequeno ensaio a partir de suas cartas, sobre nossa discussão até aqui”, e incentiva: “continue a elaborar tema, ele é para nós dois, em sentido teórico e prático, o mais importante agora” (Ibid., p. 343). O “pequeno ensaio” surgido a partir dessa discussão epistolar, seria complementado por discussões em dezembro daquele mesmo ano, resultando no texto *Sobre poesia épica e dramática*, o qual seria publicado apenas em 1827.

³⁵ Carta de Schiller a Goethe, 5 de maio de 1797; in: Ibid., p. 345. A confissão desse encontro relativamente tardio com a *Poética* suscita algumas questões, uma vez que alguns de seus textos anteriores, como “Sobre a arte trágica”, já continham claros indícios de certa recepção de Aristó-

encontrando várias concordâncias com aquilo mesmo que procurava trabalhar em seu *Wallenstein*. Reconhece que o grego é um “verdadeiro juiz infernal” para dois tipos de artista:

Os que se agarram como escravos à forma exterior ou os que ignoram toda forma. Através de sua liberalidade e seu espírito, ele deve lançar os primeiros em constantes contradições, pois é visível quanto para ele se trata mais da essência do que de toda forma exterior; e para os últimos deve ser terrível o rigor com o qual ele deriva sua forma imutável a partir da natureza do poema e sobretudo da tragédia.³⁶

Em sua apreciação de Aristóteles, Schiller indica claramente dois extremos contra os quais se volta agora com sua própria poética: tanto a normatividade meramente exterior, que identifica no teatro neoclássico francês, como a mera revolta frente às regras e que guiara o *Sturm und Drang*. Em plena consonância com suas discussões com Goethe sobre o tratamento e determinação do objeto que surgem a partir das exigências da própria matéria, o poeta destaca em sua interpretação a ênfase do filósofo grego na essência dos gêneros poéticos e uma noção de forma, muito mais interior do que exterior, que dela se desdobra.

É sob as lentes dessa nova recepção de Aristóteles que se percebe a importância de Sófocles, principalmente a partir do *Édipo Rei*, para sua composição do *Wallenstein*, pois segundo o poeta alemão, essa peça constitui a estrutura modelar e ideal de toda exposição dramática. Ela é, como diz em carta de outubro do mesmo ano, “uma análise trágica”: “tudo já está aí e é apenas desenredado”³⁷. Ainda que admita a impossibilidade de equiparar-se à tragédia de Sófocles – que “é seu próprio gênero, do qual não existe nenhuma segunda espécie”³⁸ –, Schiller procurará orientar sua criação segundo esse mesmo princípio, que não deixa de colocar em

teles. Levando-se a sério a declaração do próprio Schiller desse estudo apenas posterior, pode-se pensar que fora sobretudo através de Lessing que algumas formulações aristotélicas haviam penetrado anteriormente seus textos mais jovens (cf. VIEIRA, “Objetos trágicos, objetos estéticos”. In: SCHILLER, 2018, p. 166 e ss.).

³⁶ In: GOETHE, 1950b, p. 346.

³⁷ Carta de Schiller a Goethe, 2 de outubro de 1797; in: *Ibid.*, p. 435.

³⁸ *Ibid.*, p. 435.

jogo mais uma vez as dificuldades do artista moderno frente ao antigo: encontrar uma fábula poética cuja exposição da ação conduz ela mesma, com o peso da necessidade, à progressão do enredo e seu desenlace, de modo que tal exposição, quanto à forma, não surgirá como algo de exterior e meramente narrativo, mas brotará da própria ação. Como definiria Goethe, a melhor matéria dramática seria justamente “aquela em que a exposição já é uma parte do desenvolvimento”³⁹. Nota-se o resultado prático dessa reflexão sobretudo na terceira parte da trilogia, *A morte de Wallenstein* – onde encontramos propriamente a tragédia –, na qual toda a ação nada mais é do que o que é precipitado a partir do momento em que o general protagonista, logo ao início, é lançado pelas circunstâncias à decisão de se aliar com os suecos: “posso dizer seguramente que a matéria foi transformada em uma pura fábula trágica. O momento da ação é tão pregnante que tudo o que pertence à completude da mesma procede dela naturalmente – ou melhor, em certo sentido, encontra-se aí de modo necessário”⁴⁰.

Ao contrário do poeta antigo, no entanto, para o qual a fábula, como mitologia, não precisa ser introduzida nem situada em um contexto, o artista moderno necessitará de outros recursos para apresentá-la. Notamos que é nesse mesmo período, quando chega finalmente a precisar o núcleo de sua fábula trágica e seus desdobramentos necessários, que Schiller também se vê impelido a ampliá-la em outras partes, sobretudo a partir das impressões de Goethe na leitura de seu material: “não deveria o objeto forçar o senhor, no fim, a constituir um ciclo de peças?”⁴¹. Novamente, era justamente o caráter amplo e multifacetado do material histórico moderno que dificultava a adequação à forma trágica. A partir de então, Schiller trabalhará seu *Wallenstein* já como uma trilogia, tornando o prólogo independente, como *O acampamento de Wallenstein*, uma peça intermediária, *Os Piccolomini*, e, como já mencionado, o final propriamente trágico com *A morte de Wallenstein*. Notamos como essas duas primeiras partes, mesmo que coerentes em si mesmas, servem sobretudo para introduzir o mundo no qual o protagonista e sua tragédia desdobrar-se-ão – o personagem de Wallenstein,

³⁹ Carta de Goethe a Schiller, 22 de abril de 1797; Ibid., p. 335.

⁴⁰ Ibid., p. 434.

⁴¹ Carta de Goethe a Schiller, 2 de dezembro 1797; Ibid., p. 459. Goethe sugerira pela primeira vez essa ideia ao amigo ainda em 28 de maio daquele ano.

aliás, nem chega a aparecer na primeira parte e tem uma aparição ainda discreta na segunda. Como se exprime a esse respeito, tratava-se de “transformar em meu próprio objeto o mundo e o universal aos quais a ação se refere”⁴².

Mais uma vez, Goethe exerce grande influência na solução procurada por nosso autor. Pois, para tanto, seria necessário fazer penetrar na peça um elemento de ordem épica e contrário à ação dramática em sua progressividade, capaz de representar como que extensivamente, como totalidade, o mundo de Wallenstein; ou, como caracteriza Schiller seu primeiro ato, cenas de caráter “estatístico ou estático”⁴³, no sentido de que ofereciam um retrato social e mesmo político do contexto da ação. Goethe era quanto a isso uma grande referência, pois eram as discussões em torno de seu *Hermann e Dorothea* que haviam suscitado uma compreensão das características e vantagens da épica, na medida em que trazia dos gregos um certo princípio plástico também para a poesia⁴⁴. Goethe parece estar dando uma pista para o próprio Schiller em seu tratamento da tragédia, quando escreve a respeito dos recursos usados na composição de seu poema, ainda em carta de 8 de abril de 1797:

Aquelas vantagens das quais me servi em meu último poema aprendi todas da arte plástica. Pois numa obra simultânea, que está sensivelmente diante dos olhos, o superficial é muito mais notável do que numa obra que passa na sucessão diante dos olhos do espírito. No teatro se sentiria grande vantagens disso. ⁴⁵

No caráter épico de *Hermann e Dorothea*, Schiller era conduzido ao princípio plástico dos antigos que teria consequências diretas em seu ciclo de peças. A exigência de contextualizar o mundo de Wallenstein, e principalmente a massa do exército como uma unidade que o sustentava, ele procurará resolver imprimindo ao início de sua peça esse sentido plástico e épico, mais a simultaneidade

⁴² Carta de Schiller a Goethe, 1º de dezembro de 1797; in: Ibid., p. 458.

⁴³ Ibid., p. 458.

⁴⁴ A relação entre artes plásticas e poesia torna-se nesse período um tema fundamental na correspondência, culminando no projeto conjunto da revista *Propileus*, cujo primeiro número é publicado em 1798.

⁴⁵ Ibid., p. 327.

de superfície de vários grupos do que a cadeia da sucessão de uma única ação. O *Acampamento de Wallenstein*, primeira parte da trilogia, recebe em sua versão final justamente essa configuração, ao retardar o início da ação dramática inserindo uma série de quadros, cenas da vida e dos costumes do exército, que oferecem um retrato unitário da instituição que é a base da força de Wallenstein, e aquilo mesmo que o levaria à ruína. Enfatizando a natureza pitoresca e retardadora desse recurso, os próprios versos do prólogo de abertura do *Acampamento de Wallenstein* explicam:

Por essa razão perdoem o poeta, se ele
Não lança vocês a passo rápido e de uma só vez ao alvo
Da ação, o grande objeto,
Em uma série de pinturas apenas,
Diante de seus olhos ousando desenrolar.
Que a peça de hoje possa cativar seu ouvido
e coração as sons inusuais,
Conduzi-los naquela época de volta
Àquele estrangeiro palco de guerra,
Que nosso herói com seus atos, em breve,
irá preencher.⁴⁶

Nesse sentido, o tratamento épico se tornava um recurso de certo modo incontornável ao dramaturgo moderno, ao lidar com um material essencialmente prosaico, se quisesse elevá-lo a uma totalidade poética. Confessando essa solução como uma influência goethiana, Schiller escreve ao amigo:

Parece-me que um espírito épico me transformou, o que talvez possa ser esclarecido pela potência de sua influência imediata; contudo, não acredito que faça mal ao elemento dramático, porque talvez era o único meio para dar a essa matéria prosaica uma natureza poética⁴⁷.

⁴⁶ SCHILLER, Friedrich. *Wallenstein (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 4)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2000, p. 16.

⁴⁷ Carta de Schiller a Goethe, 1º de dezembro de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 458. Esse desafio, aliás, de tornar a matéria moderna em uma totalidade poética, era também enfrentada

Como que fechando esse programa, por assim dizer, de leituras e discussões conjuntas determinantes na gênese do *Wallenstein*, resulta expressivo o fato de que Schiller, repensando os princípios da arte grega – a partir da *Poética* de Aristóteles, de Sófocles e do épico goethiano –, também retorne a Shakespeare⁴⁸, o poeta moderno por excelência. Dois aspectos se destacam nessa aproximação, tendo em vista a composição da trilogia dramática e sua discussão na correspondência. O primeiro deles situará o bardo inglês em proximidade a um princípio central da representação grega. Comentando suas leituras de Sófocles a Goethe, em abril de 1797, Schiller exalta a maestria em sua composição dos personagens, como, por exemplo, Dejanira, mulher de Héracles e protagonista d’*As Traquínias*: “como ela é individual, como é inteiramente apropriada essa pintura apenas para esse único caso e, ainda assim, como é profundamente humana, como é eternamente verdadeira e universal”⁴⁹. Ou seja, é notável a possibilidade estética de *identificar universal e particular em uma figura singular*, evitando tanto a generalidade abstrata e meramente lógica, quanto a particularidade restrita e muda, de significação limitada.

Ora, assim como na tragédia grega, nosso autor reconhece logo a seguir que os personagens de Shakespeare, e mesmo do próprio Goethe em suas obras, “são em maior ou menor grau máscaras ideias e não indivíduos propriamente ditos”⁵⁰. Goethe responderá no dia seguinte, concordando que, de fato, “nas figuras da arte poética antiga, assim como na escultura, aparece um elemento abstrato”⁵¹. Schiller, por sua vez, reiterando a aproximação com as artes plásticas como um auxílio ao poeta, complementa pouco tempo depois: “a questão reside

por Goethe em suas repetidas retomadas do *Fausto*, então apenas um fragmento, e discutido com o parceiro epistolar; cf. carta de Schiller de 26 de junho de 1797.

⁴⁸ Em carta a Körner, de 7 de abril de 1797, Schiller parece sintetizar os passos desse “programa” que o leva a reformular sua obra dramática: “o poema épico de Goethe, que eu vi surgir e que colocou em movimento todas as ideias sobre a arte épica e dramática, teve também, ligada à leitura de Shakespeare e Sófocles, com os quais me ocupo há várias semanas, grandes consequências para meu *Wallenstein*; e uma vez que nessa oportunidade eu tive uma profunda visão na arte, então é preciso que eu reforme algumas coisas na primeira noção da peça” (SCHILLER, 2002b, pp. 264-265).

⁴⁹ Carte de Schiller a Goethe, 4 de abril de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 323.

⁵⁰ In: Ibid., p. 323..

⁵¹ Carta de Goethe a Schiller, 5 de abril de 1797; Ibid., p. 324.

no mais íntimo fundamento da arte e certamente as percepções que se traz das artes plásticas podem também esclarecer muitas coisas na poesia”⁵². Mencionando mais uma vez Shakespeare, reafirma considerá-lo “aqui extremamente próximo aos gregos”⁵³. Problema de envergadura verdadeiramente filosófica, ele toca a própria idealidade do fazer estético, no modo como opera com seu material sem se limitar ao meramente empírico, tampouco dissolvendo-se no puramente abstrato: “dois elementos pertencem ao poeta e ao artista: que ele se eleve acima da realidade e que permaneça no interior do sensível. A arte estética existe onde ambos estão ligados”⁵⁴, afirmará Schiller. Trata-se, em última instância, de uma discussão em torno do próprio conceito de *forma clássica e simbólica*, entendida como síntese entre infinito e finito, ideal e real, universal e particular⁵⁵, tema central na estética do período.

Tendo em vista nosso tema, percebemos a partir da correspondência, portanto, que ela é concomitante a um momento decisivo da concepção do *Wallenstein*. No horizonte da intenção amplamente reformadora do projeto conjunto de Goethe e Schiller em relação à arte de seu tempo, o drama configurava uma das mais importantes frentes dessa atuação, e com o conceito de representação simbólica notamos como se contrapõem à predominância da representação naturalista e realista, fugindo, todavia, do extremo contrário de uma alegorização abstrata e fria, uma declamação intelectual sem vida própria⁵⁶. É esse conceito simbólico que

⁵² Carta de Schiller a Goethe, 7 de abril de 1797; in: *Ibid.*, p. 325.

⁵³ *Ibid.*, p. 325..

⁵⁴ Carta de Schiller a Goethe, 14 de setembro de 1797; in: *Ibid.*, p. 422.

⁵⁵ Schelling, muito influenciado por Goethe, oferece uma resumida definição do que seria a exposição simbólica: “onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um” (SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010, p. 69)

⁵⁶ Reunindo esses aspectos – de uma intenção reformadora no âmbito do teatro, da crítica à imitação naturalista, do recurso simbólico e do sentido programático e ainda a ser propriamente desenvolvido – Schiller escreve a Goethe, em 29 de dezembro de 1797: “Se o drama realmente é protegido por meio de um pendor tão ruim de nossa época, como eu não duvido, teríamos então de começar a reforma pelo drama e, por meio da repressão da imitação comum da natureza, fornecer espaço e luz para a arte. E isso, parece-me, poderia, entre outras coisas, acontecer de melhor modo por meio da introdução de auxílios simbólicos, os quais representariam o lugar do objeto em tudo o que não pertence ao verdadeiro mundo artístico do poeta e o que não pode,

opera a partir de então no trabalho dramático de Schiller⁵⁷, não apenas na trilogia, mas em todo o repertório clássico produzido a seguir. Não deixa de surpreender, ao marcar essa posição, que o autor reivindique Shakespeare – defendido ou atacado naquele século justamente por sua tonalidade naturalista – como um modelo, ao lado de Sófocles.

Essa inusitada filiação do dramaturgo inglês a seu próprio projeto estético complementa-se com um segundo aspecto, no modo como soube imprimir o sentido de inevitabilidade ao desenrolar de sua ação dramática em um mundo moderno, não mais regido por deuses e pelo destino. Aqui, a busca pela estrutura dramática ideal, que bem captara nos antigos, exigia, do ponto de vista da modernidade, uma nova solução, precisamente para que se chegasse ao mesmo resultado. Desde 1796, esse era um problema que encontrava na economia do *Wallenstein*, como confessa em carta a Goethe: “Tendo em vista a infelicidade do herói, o destino, propriamente, ainda atua muito pouco, e a próprio falha do herói ainda muito”; e completava: “consola-me aqui, em alguma medida, o exemplo de Macbeth, onde o destino tem igualmente muito menos culpa do que

portanto, ser exposto, mas apenas deve significar. Eu ainda não consegui desenvolver muito bem esse conceito do simbólico na poesia, mas parece-me que nele reside muita coisa. Se o emprego do mesmo fosse determinado, a consequência natural seria que a poesia se purificasse, contraísse seu mundo mais estreitamente e com mais significado, e seria no interior do mesmo tanto mais efetiva” (in: GOETHE, 1950b, p. 480). A decisão, também em 1797, de transpor o *Wallenstein*, anteriormente concebido em prosa, para versos associa-se intimamente a esse caráter de idealização do real próprio ao campo simbólico da arte, como escreve a Goethe em 24 de novembro daquele ano: “dever-se-ia conceber em versos tudo o que deve elevar-se acima do que é comum”. Como efeito, os famosos versos finais do prólogo do *Acampamento de Wallenstein* cantam: “E se a musa hoje,/ Livre deusa da dança e do canto,/ Seu antigo direito alemão de jogar com a rima/ Modestamente exige mais uma vez – não repreendam isso!/ Antes, agradeçam-na por fazer atuar a sombria imagem/ Da verdade no sereno reino da arte/ acima; por destruir ela mesma/ a ilusão que cria e não imputar/sua aparência enganosamente à verdade./ Séria é a vida, serena é a arte” (SCHILLER, 2000, p. 17).

⁵⁷ Goethe também afirma a importância do simbólico no teatro; em conversa com Eckermann, de 26 de julho de 1826, logo após elogiar *A morte de Wallenstein* e ao ser perguntado sobre o que deveria ter uma peça para ser teatral, responde: “ela precisa ser simbólica – respondeu-me Goethe. – Quer dizer: cada ação precisa ser significativa em si e levar a outra ainda mais importante” (ECKERMANN, 2017, p. 182).

o homem para que ele sucumba”⁵⁸. A diferença de natureza do fazer artístico do poeta moderno frente ao mundo antigo reaparece, exigindo um modo de mediar a liberdade do herói e a inevitabilidade de suas ações de um modo propriamente moderno.

Temática discutida mais de uma vez na correspondência, uma vez que tocava um tema caro a Schiller – o conflito entre liberdade e necessidade –, acompanhamos quanto ao *Wallenstein* a tentativa de resolvê-la a partir da introdução de motivos astrológicos na peça, especialmente mediante a figura do astrólogo Seni, a serviço do protagonista. Assim como a cena das bruxas na peça shakespeariana, que impulsionavam a ambição de Macbeth com sua profecia, presságios do futuro a partir dos astros e de outros sinais que dão força às escolhas do general ao mesmo tempo que tornam inevitável seu desfecho trágico; através de tal motivo, segundo o autor em carta do fim de 1798 a Goethe, “o declínio de *Wallenstein* deve ser introduzido e uma valente crença na sorte do empreendimento deve ser nele despertado”⁵⁹. É assim que a leitura da disposição dos astros, aparentemente afortunada para grandes atos, logo na primeira cena d’*A morte de Wallenstein*, é determinante para que o general, que n’*Os Piccolomini* iniciara negociações secretas com os suecos, seja conduzido à decisão final de agir contra o imperador e se aliar aos inimigos. Justamente esse motivo dá início ao andamento propriamente trágico nessa última parte da obra de Schiller, e ressoa em vários outros momentos que acabam por intensificar a inevitabilidade de sua ruína⁶⁰.

Vale ressaltar que o próprio Schiller tinha sérias ressalvas quanto à introdução de tais motivos, por lhe parecerem burlescos e irracionais, como confessa mais de uma vez a Goethe. Em sua análise ainda incipiente “Sobre a arte trágica”, no início daquela década, o autor chegava a apontar na submissão ao destino algo de humilhante “para seres livres que se autodeterminam”, reconhecendo nesse ponto uma carência “mesmo nas peças mais insignes do palco grego, porque em

⁵⁸ Carta de Schiller a Goethe, 28 de novembro de 1796; in: GOETHE, 1950b, p. 280.

⁵⁹ Carta de Schiller a Goethe, 4 de dezembro de 1798; in: Ibid., p. 656.

⁶⁰ Veja-se, por exemplo, sua convicção cega na lealdade de Octavio Piccolomini – antigo aliado íntimo que, na segunda parte da peça, passa a espioná-lo a serviço do imperador –, também baseada no horóscopo, uma vez que ambos teriam nascido sob as mesmas estrelas (*Os Piccolomini*, 2º ato, 6ª cena).

todas elas se apela, por fim, à necessidade, permanecendo assim sempre um nó por dissolver para a nossa razão que exige razão”⁶¹.

O contraste entre o texto de 1792 e a manutenção desses motivos do destino no *Wallenstein* – com aprovação e incentivo de Goethe – testemunha a importância de suas novas reflexões ao longo desses anos de troca epistolar, sustentadas por uma profunda resignificação da arte antiga e da estrutura ideal da tragédia e cristalizadas na realização de suas peças dramáticas da virada do século. Em uma mediação propriamente moderna entre o problema da necessidade e da liberdade, o poeta assumia em sua peça que o destino não se configurava como força sobrenatural e irracional que determinava externamente a ação dos homens, mas como peso simbólico da inevitabilidade que provém de cada decisão, retornando ao homem a responsabilidade da ação⁶².

Desse modo, tão mais significativos se revelam os deslocamentos da poética trágica desenvolvida por Schiller ao lado de Goethe quando percebemos que é precisamente em uma retomada de Shakespeare que nosso autor encontrará o melhor exemplo dessa confluência entre o procedimento simbólico e o tratamento do destino que seu novo olhar sobre a tragédia grega parecia exigir, o que não deixava de implicar em uma reinterpretação daquilo mesmo que fazia do dramaturgo inglês o poeta moderno por excelência⁶³. Não surpreende que, nessa época

⁶¹ SCHILLER, 2018, p. 51.

⁶² Pouco depois do *Wallenstein*, Schiller faria uma adaptação do *Macbeth* na qual notamos a aplicação da mesma compreensão sobre a relação entre destino e liberdade, o que o levava a depurar – contra o gosto dominante da época – vários elementos sobrenaturais e mágicos então valorizados em Shakespeare. O melhor exemplo disso se nota em sua reelaboração da cena das bruxas, uma vez que seu vaticínio se torna menos uma determinação mágica do destino do herói do que um enunciado sobre a agência humana: “Nós espalhamos no peito a semente maldita/mas é ao homem que pertence o ato” (SCHILLER, Friedrich. *Übersetzungen und Bearbeitungen (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 9)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, p. 169).

⁶³ No fim de 1797, Schiller faz uma leitura do ciclo das peças históricas de Shakespeare sobre a Guerra das Duas Rosas e comenta com Goethe sobre o Ricardo III, reconhecida então por ele como “uma das mais sublimes tragédias”, sintetizando a semelhança entre o dramaturgo inglês e a tragédia antiga a partir dessas duas dimensões aqui indicadas: “Os grandes destinos, motivados nas peças anteriores, são nela concluídos de um modo verdadeiramente grandioso e colocam-se um ao lado do outro, segundo a ideia mais sublime. Uma vez que a matéria já exclui tudo

decisiva da gênese do *Wallenstein*, Schiller acabasse por vislumbrar um projeto de readaptação das peças do autor inglês para o palco de Weimar, do qual resultaria, em 1800, uma nova versão do *Macbeth*. Goethe torna explícito esse nexo entre o trabalho schilleriano em sua trilogia e a depuração da obra shakespeariana em um novo sentido:

Desejo muito que uma adaptação das produções de Shakespeare possa atraí-lo. Seria uma grande vantagem, uma vez que tanta coisa já foi preliminarmente trabalhada e que só é preciso purificá-las para torná-las novamente passíveis de usufruto. Assim que o senhor tiver começado a se exercitar efetivamente por meio da elaboração do *Wallenstein*, tal empreendimento não lhe será difícil⁶⁴.

Logo, notamos como a longa gênese do *Wallenstein* mobiliza elementos centrais de toda a reflexão estética desenvolvida por Schiller e Goethe nesses anos. A trilogia, cuja bem-sucedida estreia nos anos de 1798 e 1799 alça Schiller definitivamente ao panteão do teatro alemão, revela-se por fim um testemunho vivo não apenas de uma concepção individual de dramaturgia, mas de um projeto estético que tomou forma a partir do longo processo de trocas e influências recíprocas entre os dois autores. Que eles acabassem, assim, também defendendo uma nova leitura de Shakespeare – o grande poeta moderno –, a partir das formas da tragédia antiga, disputando, portanto, seu legado tanto com o naturalismo do *Sturm und Drang*, como com o sentido mágico do romantismo nascente, revela a amplitude com o qual procuraram refundar a poética teatral, em uma profunda dialética entre o antigo e o novo.

o que é piegas, lânguido e choroso, esse efeito grandioso vem muito a propósito; tudo é nela enérgico e grandioso, nada do que é ordinariamente humano incomoda a comoção puramente estética e, por assim dizer, desfrutamos da pura forma do tragicamente terrível. Uma Nemesis elevada percorre a peça, em todas as figuras, não se consegue sair desse sentimento do começo ao fim. É admirável como o poeta sempre conseguiu conquistar dessa matéria insignificante o troféu poético e com que habilidade representa o que não se deixa representar – penso na arte de empregar símbolos quando a natureza não pode ser exposta. Nenhuma peça de Shakespeare me lembrou tanto da tragédia grega” (Carta de Schiller a Goethe, 28 de novembro de 1797; in: GOETHE, 1950b, p. 456).

⁶⁴ Carta de Goethe a Schiller, de 29 de novembro de 1797; Ibid., p. 457.

Referências bibliográficas

- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Briefwechsel mit Friedrich Schiller (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 20)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950b.
- _____. *Sämtliche Gedichte, Zweiter Teil: Ausgabe letzter Hand (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 2)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1953.
- _____. “Weimarisches Hoftheater”. In: *Schriften zur Literatur (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 14)*. Zürich: Artemis-Verlag, 1950a.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. *Briefe I, 1772-1795 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 11)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002a.
- _____. *Briefe II, 1795-1805 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 12)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002b.
- _____. *Briefwechsel mit Körner, Dritter Theil 1793-1796*. Berlin: Verlag von Veit u. Comp., 1847.
- _____. *Don Karlos (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 3)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.
- _____. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. *Übersetzungen und Bearbeitungen (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 9)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- _____. *Wallenstein (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 4)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2000.

SCHMIDT, Erich; SUPHAN, Bernhard (org.). *Xenien 1796. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*. Weimar: Hermann Böhlau, 1893, p. 186.

SHARPE, Lesley. “Schiller and Goethe’s ‘Egmont’”. In: *The Modern Language Review*, Vol. 77, No.3, pp. 629-645.

VIEIRA, Vladimir. “Objetos trágicos, objetos estéticos”. In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, pp. 139-197.

WERLE, Marco Aurélio. “O idealismo de Schiller n’Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”. In: *Tempo Brasileiro*, v. 198, 2014, pp. 69-78.

RESUMO: A trilogia *Wallenstein*, de Schiller, cuja estreia nos palcos de Weimar se deu em 1798 e 1799, tem um longo período de gênese, acompanhando suas mais importantes discussões estéticas com Goethe durante a década de 1790. Nesse artigo, gostaríamos de delinear alguns elementos centrais desse processo, sobretudo a partir da correspondência entre ambos: o problema da forma trágica, a crítica ao drama então dominante, a recuperação dos princípios artístico da Antiguidade e uma releitura de Shakespeare. Os desafios envolvidos na criação do *Wallenstein*, como uma tragédia moderna, testemunham a experimentação e a efetivação de temas importantes da profunda reflexão sobre a arte desenvolvida por Schiller e Goethe na virada do século.

PALAVRAS-CHAVE: Wallenstein, Goethe, Schiller, classicismo, tragédia.

ABSTRACT: Schiller's *Wallenstein* trilogy, which premiered at the Weimar stage in 1798 and 1799, has a long period of genesis, following his most important aesthetic discussions with Goethe during the 1790s. In this essay, we would like to outline some principles of this development, relying mostly on the correspondence between both of them: the problem of the tragic form, the critique of the then predominant drama, the recovery of the artistic principles of Antiquity and a rereading of Shakespeare. Thus, the challenges involved in creating *Wallenstein*, as a modern tragedy, testify the experimentation and execution of important themes in the deep reflection on art developed by Schiller and Goethe at the turn of the century.

KEYWORDS: Wallenstein, Goethe, Schiller, classicism, tragedy.