

# ***O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética***

**Leonardo Maia**

Professor de Filosofia da Educação na UFRJ

**Pedro Duarte de Andrade**

Professor-Adjunto no Depto. de Filosofia e Ciências Sociais da UNIRIO

Buscamos desenvolver, nesse artigo, algumas teses referentes à constituição do *Bildungsroman* (romance de formação) alemão. Na Alemanha, a definição e consolidação da forma e da orientação do romance de formação (*Bildungsroman*), assim como seu expressivo sucesso enquanto forma literária, estão fundamentalmente ligados à obra goethiana. A principal questão a ser respondida em relação ao *Bildungsroman* goethiano é a de quais redefinições poéticas permitem a Goethe dar origem a essa nova forma romanesca. A maioria dos comentadores que abordam o problema da *Bildung* desconsidera, contudo, a questão dessa necessária reorientação poética. Nesse sentido, nosso trabalho se desenrola em torno de duas teses. Em primeiro lugar, contra uma linha de comentários que marcou em especial as primeiras décadas do século XX – formulado, dentre outros, por Erich Auerbach –, procuramos mostrar que Goethe não é um aristocrata tardio que voluntariamente se aliena de seu tempo, mas, ao contrário, que ele procura encará-lo diretamente, através, justamente, da construção do romance de formação. É essa nova "vontade de formação" a operação artística (estética e poética) que responde às questões colocadas pelo tempo; em seguida, como consequência disso que poderíamos chamar de uma nova tarefa que se impõe à obra literária, a redefinição do romance em romance de formação enseja importantes redefinições formais. Estas seriam, por um lado, a relação inusual entre poesia e prosa definida pela obra goethiana, e por outro, ligado evidentemente a tal relação, o particular realismo goethiano.

### I. Goethe: acontecimento extemporâneo ou alienação descomprometida?

Ao longo do século XIX, o decisivo espaço ocupado por Goethe é atestado, de forma bastante evidente, pelo amplo arco de seus diversos admiradores, que se estende de contemporâneos como Schiller e Hegel até Nietzsche. Essa disseminação da figura de Goethe esteve ancorada, é claro, em sua obra literária. Mas não só. Goethe reflete sobre a arte enquanto a faz e, embora jamais tenha sistematizado definitivamente alguma estética, seus abundantes comentários sobre o assunto descobriram campos de enorme fertilidade para o debate moderno. Teoria e prática da arte, com Goethe, andavam juntas. E este andar constituiu a trilha que forneceu ao século XIX a chance de corresponder, com força proporcional, à situação em que ficara a estética após a contribuição sem precedentes dada por Kant ao fim do século XVIII. Nesse caso, Goethe é, sem dúvida, o gênio a recolher e a responder ao legado kantiano; mas é também aquele que para mais longe aponta no sentido da sua superação. Foi o senso histórico aguçado de Nietzsche que pôde tornar evidente o lugar de Goethe em tal situação, conforme ele explicitou em aforismo de *Crepúsculo dos Ídolos*.

*Goethe – Nenhum acontecimento alemão, mas um acontecimento europeu: uma tentativa grandiosa de superar o século dezoito através de um retorno à natureza, através de uma ascensão até a naturalidade da Renascença, uma espécie de auto-superação por parte deste século... – Ele carregou em si o instinto maximamente intenso deste século: a sensibilidade, a idolatria da natureza, o anti-histórico, o idealista, o irreal e revolucionário (o último é apenas uma forma do irreal). (...) Ele não se descolou da vida, ele se inseriu nela; ele não se desanimou e tomou tanto quanto possível para si, sobre si, em si. O que ele queria era a totalidade; ele combateu a cisão entre razão, sensibilidade, sensação, vontade (– pregada através de Kant em uma escolástica maximamente aterradora; Kant, o antípoda de Goethe), ele disciplinou-se para a completude, ele criou a si mesmo... Goethe foi, em meio a uma era disposta irrealmente, um realista convicto: ele disse sim a tudo o que lhe era neste ponto aparentado...<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, Tradução de Marco Antonio Casa Nova, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 107-108.

Historicamente, Goethe seria o antípoda de Kant. Este, através de sua filosofia crítica, trabalhara no sentido de delimitar, dividir, cindir. Estariam separados entendimento e intuição, razão e sensibilidade, coisa em si e fenômeno, entre tantos outros pares demarcados pela filosofia kantiana. Eles evidenciam a dualidade a partir da qual a compreensão do real procede constantemente. Goethe, por sua vez, aparece para Nietzsche já como aquele que queria a totalidade e a completude, em outras palavras, o operador por excelência de uma nova síntese para além do kantismo, aquele que jamais se contentou com o esquema dualista que Kant e o século XVIII teriam deixado. Surgia, assim, a figura de Goethe com a qual Nietzsche sentia-se em profunda afinidade, a despeito de seu costumaz distanciamento da extração alemã do pensamento, à qual em geral preferia dirigir-se com seu famoso martelo em mãos. Só que Goethe, para Nietzsche, mais que um homem, é um verdadeiro "acontecimento", e, justamente, não apenas com alcance alemão. Ele diz respeito à sensibilidade espiritual européia, quer dizer, ocidental. Em especial, está em jogo, para Nietzsche, o destaque de Goethe como possibilidade de, ao contrário de Kant, englobar, sob a totalidade, a própria completude da vida, sem os expurgos que a tradição metafísica costumava aí fazer – do sensível, do corpo, da natureza, da alegria.

Nietzsche deixa clara essa surpreendente afinidade que sente em relação a Goethe. Seu predecessor europeu teria já adiantado o caráter afirmativo da vida. Livre, o homem acharia o centro de sua força em sua existência, em uma vida que, em si, define para ele o seu sentido e o seu valor. Goethe, subitamente, surge das palavras de Nietzsche como aquele que primeiro disse "sim" e afirmou tal potência vital, abrindo caminho para pensar o vetor de formação do homem sob prisma diferente do tradicional. Ele concentrou o espírito em certo "fatalismo alegre" que, empregando a terminologia de Goethe, seria o eixo da formação do homem, do novo homem. Essa nova imagem do homem que Nietzsche acredita brotar da obra goethiana está ligada à renovada condição que ela define para as novas sínteses perseguidas pelo próprio Nietzsche – 'cultura-natureza', 'liberdade-fatalismo', 'afirmação-alegria'.

*Goethe concebeu um homem forte, elevadamente culto, hábil em toda corporeidade, que controlava a si mesmo e venerava a si mesmo; um homem que tinha o direito de ousar não invejar toda a envergadura e a riqueza da naturalidade, que era forte o bastante para esta liberdade; o homem da tolerância, não por fraqueza, mas por força, porque sabia usar ainda em seu proveito o que produziria o perecimento da natureza mediana; o homem, para o qual não existia*

*nada mais proibido, a não ser a fraqueza, seja esta um vício ou uma virtude... Um tal espírito, que se tornou livre, encontra-se com um fatalismo alegre e confiante em meio ao todo, na crença em que apenas o singular é reprovável, em que no todo tudo se dissolve e afirma – ele não nega mais...<sup>2</sup>*

Leitores acostumados com a filosofia de Nietzsche podem já estar estranhando o que aqui se diz. Se Goethe teve presença tão forte durante o século XIX e Nietzsche o elogia com tal intensidade, como explicar que se façam, em sua obra, tão duras críticas justamente a este mesmo século XIX? Por que o elogio ao grande escritor não se estende também ao seu tempo? A resposta é dada pelo próprio Nietzsche, na continuidade dessa mesma série de aforismos. Nietzsche esclarece que o século XIX, a despeito da avassaladora presença de Goethe, jamais deixou que seu espírito ali predominasse. Incerto quanto ao alcance de Goethe sobre a sua própria contemporaneidade, Nietzsche chega a desconfiar se esse "acontecimento" teria sido vão, se Goethe, contrariamente a todo esse presumível espaço que ocupou, poderia ter passado pela vida alemã e européia antes como simples acidente.

*Poder-se-ia dizer, que, em certo sentido, o século dezenove também aspirou a tudo, ao que Goethe aspirava enquanto pessoa: uma universalidade no entendimento, na aprovação, um ficar na expectativa de qualquer coisa, um realismo arrojado, uma veneração frente a todo fatural. Como é possível que o resultado conjunto não seja nenhum Goethe, mas um caos, um suspiro niilista, um instinto de fadiga, que in praxi leva incessantemente a retroceder ao século dezoito? (...) O século dezenove não é, sobretudo em seu desfecho, meramente um século dezoito reforçado e corrompido, ou seja, um século decadente? De modo que Goethe teria sido não apenas para a Alemanha, mas para toda a Europa simplesmente um incidente, um belo acontecimento vão?<sup>3</sup>*

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, Tradução de Marco Antonio Casa Nova, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 108.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000), p. 108-109.

Promessa com cumprimento adiado, expectativa frustrada, o acontecimento Goethe é acontecimento de exceção. Nesse sentido, a herança de Goethe tem algo de ambígua. Pois, a despeito do vigor de sua presença, esta permanece na verdade como algo por vir, já que não foi. Haveria, assim, algo de extemporâneo em Goethe. Inventando e fundando seu tempo próprio, Goethe, ao fim e ao cabo, jamais desenhou os contornos definitivos de seu tempo histórico. Ele projetou, no século XIX, um tempo próprio, e com ele uma possibilidade nova de tempo que o seu tempo poderia jamais ter conseguido apreender.

Esse caráter de exceção do acontecimento Goethe com relação à sua época, que na leitura de Nietzsche é considerado positivamente, ganha outro sentido para diversos comentadores. Inversamente ao que Nietzsche teria dito, a distância deixa de ser vista do prisma da recepção que o século XIX fez de Goethe e passa a ser vista como a própria posição de Goethe diante do século XIX. É assim que foi então estabelecida certa visão crítica sobre a sua obra. De acordo com tais análises, seria possível enxergar a alienação de Goethe face ao seu tempo. Ignorando os principais eventos políticos, sociais e econômicos, ele teria deixado sua época de fora de sua obra.

Tome-se o caso exemplar do grande teórico Erich Auerbach e da análise que faz da obra de Goethe em sua clássica obra *Mimesis*. Para Auerbach, a prosa de Goethe permaneceria distante da existência concreta ao seu redor, aspecto grave tendo em vista que então se processavam transformações históricas decisivas para a modernidade. Era o mundo que mudava e pedia que se desse atenção a tais mudanças. Literariamente, portanto, até a originalidade de Goethe teria padecido dessa espécie de alienação, tão evidente, segundo Auerbach, nos comentários variados que Goethe costumava fazer. Diversas atitudes e declarações evidenciam

*a ideologia conservadora, aristocrática e anti-revolucionária de Goethe [...] e esclarecem de que forma foi impedido por sua ideologia de apreender os processos revolucionários com o seu método genético-realista-sensorial, que lhe era habitual em outros casos. Não os apreciava, procurava antes livrar-se deles do que compreendê-los, e encontrava a libertação num moralismo em parte rejeitador, em parte serenamente filosófico; representam para ele o ordinário que nos sujeita a todos, 'o vil [que] está no poder, o que quer que se diga'. Com isto concorda o fato de os restantes escritos de caráter sério, que descrevem situações sociais do presente, apresentarem os destinos das pessoas sobre uma sólida base de consciência de classe burguesa, sem que os movimentos político-econômicos da época se façam sentir*

*muito. O espaço e o tempo estão frequentemente determinados somente de forma muito geral, de tal maneira que, apesar da grande evidência dos aspectos individuais, parece que nos movimentamos, no que diz respeito ao conjunto político-econômico, num campo incerto, não identificável com segurança.*<sup>4</sup>

No caso específico do *Wilhelm Meister*, Auerbach torna seu crivo crítico ainda mais aguçado. E a razão é simples. Para ele, dentre as obras do autor, esta seria "de longe a mais realista"; nem assim, porém, aquela orientação altera-se. Em outras palavras, nem quando Goethe pretendia ser realista ao extremo ele encararia a realidade histórica concreta de seu tempo, o que atestaria então sua distância em relação a ela. Se o realismo presente nesta obra "encantou outros contemporâneos e pósteros", mesmo assim "não se deve encobrir, com isto, quão estreitamente está limitado o âmbito do real".

*Não se fala em situações concretas de ordem política ou política-econômica; as reviravoltas contemporâneas na divisão social mal aparecem. (...) O mundo da classe média repousa diante dos olhos do leitor numa calma quase atemporal. (...) temos a impressão de estar numa sociedade totalmente calma, que se modifica muito gradualmente, só pela sucessão das gerações.*<sup>5</sup>

Novamente, a sagacidade histórica de Nietzsche permitiu que ele, ao que parece, previsse distorções de visões críticas como esta, que tentam forjar a figura de Goethe como se este estivesse quase fora de seu tempo, preferindo guardar distância em relação a ele em defesa de algum aristocratismo tardio, quem sabe até por apenas não conseguir compreender o que então se passava. Naquela série de aforismos aqui já citados, Nietzsche conclui afirmando que "se compreende mal grandes homens, quando se os considera a

<sup>4</sup> AUERBACH, E. *Mimesis*, vários tradutores, São Paulo: Editora Perspectiva, p. 399 (grifo nosso). Vale conferir todo o trecho dedicado à interpretação da obra goethiana, que vai das páginas 394 a 404.

<sup>5</sup> AUERBACH, E. *Mimesis*, vários tradutores, São Paulo: Editora Perspectiva, p. 399-400.

partir da pobre perspectiva de uma utilidade pública", completando ainda que "o fato de não se saber tirar dele nenhuma utilidade *talvez pertença mesmo à grandeza*"<sup>6</sup>. Eis o que seria o caso de Goethe. Repudiá-la por sua distância diante de seu tempo como se tal distância traduzisse a ausência de seu envolvimento com ele é passar por cima do que estava em jogo artisticamente ali. Não servindo para a sua época, Goethe soa como se estivesse distante dela, como se até se escondesse e fugisse dela, até quando queria ser realista. Será de fato assim? Talvez ocorra justamente o contrário, pois o grau de transformação que Goethe visava jamais poderia ser plenamente entendido quando julgado a partir de termos diretamente pragmáticos. Instrumentalmente, a obra de Goethe soa distante de sua época por exigir que ela viesse a ser outra. Seu alcance, embora imediatamente reconhecido, não foi plenamente entendido.

Goethe parece compartilhar com vários de seus contemporâneos, como Schiller e Hegel, senão com todos ou quase todos os grandes filósofos e escritores do período, uma mesma necessidade de definir e determinar as condições de uma profunda renovação cultural e espiritual, enfim, o que ficou conhecido como uma nova *vontade de formação*. Processo esse que em alemão parece poder se enfeixar sob o termo *Bildung*. Nesse sentido, aliás, a construção da obra goethiana em grande medida confunde-se com a definição do sentido e com o alcance do próprio conceito de *Bildung* em sua obra. Sua poética será a poética da formação, do que será conhecido como o romance de formação. E parece que não se pode entender a decisiva e impositiva presença dessa tarefa de formação senão à luz desses mesmos eventos que supostamente Goethe teria tentado elidir, ou que voluntariamente obliterara. Tanto a Revolução Francesa quanto o capitalismo que se impõe e a ascensão da burguesia são, para ele e para seus contemporâneos, acontecimentos que forçam a uma resposta. Mas de que ordem e em que direção? Dentre outras, precisamente, na direção de uma nova formação.

## **II. Goethe e a questão da formação**

No fim do século XVIII, Friedrich Schlegel, líder do primeiro grupo romântico, afirmou: "a Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, Tradução de Marco Antonio Casa Nova, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 109.

maiores tendências da época”<sup>7</sup>. Nessa passagem, a palavra “tendência” é decisiva, pois ela dá o sentido de trânsito e nascimento, ou seja, de que a época não está pronta, mas, antes, em devir – em formação. Revolução Francesa na política, Fichte na filosofia e Goethe nas artes seriam as grandes tendências da época. Diante da aparente disparidade de gravidade do âmbito político perante o filosófico e o artístico, Friedrich Schlegel adverte: “alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da história da humanidade”<sup>8</sup>. Mas ele não pára por aí, e destaca que “alguns livrinhos, nos quais na época a plebe não prestou muita atenção, desempenham um papel maior do que tudo o que esta produziu”<sup>9</sup>.

O *Wilhelm Meister* aparece como tendência, tal qual a Revolução Francesa, por representar a fundação do romance de formação, com Goethe. Se pode parecer estranho que a literatura deva nesse momento se redefinir sob a forma, portanto, do romance de formação e que ela deva então dar-se esta tarefa de “formar”, isso é algo que só se pode explicar condignamente tendo em vista, justamente, os acontecimentos desse tempo. Formar será, então, a “operação” artística em resposta à exigência desses signos da hora. E a obra de Goethe, assim como outras que a acompanham cronologicamente (e, antes dela, ainda mais a de Rousseau), dá a si a própria obrigação de formar para um novo tempo que apenas se anuncia. Novo tempo que, por sua vez, será afinal fruto dessa nova atividade de formação pelo menos tanto quanto o será das revoluções e da burguesia ascendente. Estamos aqui, então, para empregar ainda os termos de Nietzsche, diante de forças que atuam em seu tempo, contra o tempo, em favor de algum tempo por vir. Intempestivo Goethe. Intempestiva condição da obra de arte e da formação pela arte. Intempestiva arte. Se ela permanece, não é porque habita a eternidade fora do tempo, e sim porque entrou tão profundamente no tempo que dele não sai.

É nesse sentido que também Gadamer ressalta o espaço central, decisivo e até duradouro desse conceito de *Bildung* enquanto “formação”, em seu *Verdade e método*.

7 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 83 (*Athenäum*, Fr. 216).

8 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 83 (*Athenäum*, Fr. 216).

9 *Ibidem*, p. 83 (*Athenäum*, Fr. 216).

O conceito de *Bildung* que [à época do classicismo alemão] alcançou um valor predominante, foi, sem dúvida alguma, o mais alto pensamento do século XVIII, e é esse conceito que caracteriza o elemento em que vivem as ciências do espírito do século XIX, mesmo que não saibam justificar isso epistemologicamente. [...] No conceito de *Bildung* percebe-se claramente quão profunda é a mudança espiritual que nos permite parecer contemporâneos do século de Goethe, e em contrapartida, considerar a época barroca como um passado pré-histórico. Nessa época, os conceitos e termos decisivos com os quais ainda hoje operamos adquirem seu significado. [...] Conceitos tão familiares como 'arte', 'história', 'criatividade', 'cosmovisão', 'vivência', 'gênio', 'mundo exterior', 'interioridade', 'expressão', 'estilo', 'símbolo' [...].<sup>10</sup>

É a partir do *Emile*, de Rousseau, mas sobretudo do *Wilhelm Meister*, de Goethe, que a literatura romanesca conhece uma nova forma ou um novo atributo poético, em vista do qual o romance assumirá um caráter voluntariamente formativo. Essa condição não deixa de ser inusitada. Pois, segundo essa nova categorização, o romance deve encontrar uma função e uma experiência em princípio não mais apenas estéticas. *Bildungsroman*, *roman d'apprentissage* – o que essa nova orientação revela? Por que a literatura deve redefinir-se como uma experiência de formação? E por que o romance é o veículo privilegiado dessa idéia? Tal orientação abafaria, em nome de um ideal mais fundamental, a própria idéia estética ou, ao contrário, a estética deverá se tornar o veículo por excelência de um novo ideal pedagógico?

Nesse sentido, podemos distinguir duas orientações para a educação. De acordo com uma primeira acepção, diremos que a educação é acima de tudo transmissão, aquilo que permite a reprodução do passado no presente e no futuro, colocando a capacidade de aprender com o passado como condição necessária para a própria sobrevivência da espécie. Entretanto, para além desse objetivo de transmissão dos valores de um tempo, há um outro objetivo ligado à força de interrupção dos signos e da ordem sócio-cultural de um determinado momento histórico; interrupção esta que visa à preparação para um tempo novo no qual se impõe viver. Esta dimensão da educação é a da renovação.

<sup>10</sup> *Verdade e Método*, tradução de Flávio Paulo Meurer, Petrópolis: Editora Vozes, p. 44, tradução modificada.

Pelo sentido primeiro que destacamos aqui, a educação forma para a vida presente e para um certo horizonte de possibilidades que não se descolam por inteiro da orientação mais geral que se apresenta com esse tempo presente. Nesse caso, é como se sentíssemos a mudança em sua lentidão, as horas do tempo tardam a passar e, na verdade, o tempo parece fixar-se e não haver diferença significativa entre o ontem, o hoje e o amanhã. Já no segundo caso, a dinâmica é totalmente outra: a educação forma ainda mais efetivamente, num sentido filosófico, quando ela se descola do presente e antes transforma do que "forma", para uma vida em um tempo que não existe ainda, que está ele mesmo em formação, para um momento histórico que está apenas se fazendo.

Essa segunda via da tarefa de formação define, no momento cronológico que temos aqui em vista, todo um gênero literário – e o principal de todos os romances desse novo gênero é, sem dúvida, o *Wilhelm Meister*, de Goethe. Nesse caso, como muito rapidamente se perceberá, mais do que simplesmente uma obra literária, o *Meister* se constitui num verdadeiro *acontecimento literário*, e talvez até mais que literário, como sugeriu Friedrich Schlegel. Ele diz respeito à tendência de formação da época. Comentado por muitos dos grandes autores da época, como o próprio Schlegel, Schiller, Novalis, Jacobi e outros, o *Wilhelm Meister* configura-se como catalisador da produção literária e da orientação estética daqueles anos. De algum modo, para todos esses românticos e pré-românticos alemães, escrever é entender e estender esta obra de Goethe, particularmente, posicionar-se acerca dela, assentir ou ultrapassar o seu sentido e alcance. Mas que sentido é esse? Que nova prosa, ou mesmo que nova poética se desvela sob o *Meister*? Que estética se desprende dele, e como ela se articula à idéia de formação?

Primeiro e decisivo dado: a construção do personagem, em sua experiência de formação, coincide, nesse caso, com a formação do próprio romance. Essa concepção de formação como aprendizado diz respeito à transformação cultivada pelo herói ao longo da obra, sendo que a leitura do romance deverá suscitar o claro entendimento do processo de seu aprendizado, dos efeitos da sua transformação e do desfecho, afinal, de seus passos formadores. Nesse caso, como observa Schiller a Goethe, acerca do *Meister*, "à medida que [o herói] completa o seu próprio caráter, completa ao mesmo tempo, da maneira mais perfeita, o objetivo do todo"<sup>11</sup>. Pela observação de Schiller, é possível entender a personagem do herói como um ser aberto ou que se abre para o mundo e aprende nele.

<sup>11</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010, p. 83.

*É-lhe então inteiramente novo um certo mundo, a personagem é tocada por isso com mais vivacidade, e enquanto está ocupada em assimilar o mesmo, conduz-nos ao interior desse mundo e mostra-nos o que há lá para o Homem. Nele reside uma imagem pura e moral da humanidade, e nessa imagem ele examina toda a aparição externa da mesma, e à medida que de um lado a experiência ajuda a determinar melhor suas idéias vacilantes, essa idéia, essa sensação interior volta justamente a retificar reciprocamente a experiência. [...] Seu temperamento é realmente um espelho fiel – mas não passivo – do mundo, e, embora sua fantasia tenha influência sobre o seu olhar, este é tão somente idealista, não fantástico, poético, mas não exaltado; isto não serve de base a nenhuma arbitrariedade da faculdade imaginativa em jogo, mas a uma bonita liberdade moral.<sup>12</sup>*

Essas palavras de Schiller sintetizam à perfeição o objetivo maior da *Bildung* do herói. Formar-se é formar uma certa imagem do mundo e do homem. Mas essa concepção de formação diz respeito à evolução de um personagem, e o que se visa é antes uma outra coisa, um ser real: o leitor. A formação do herói não visa senão à formação do leitor. O romance, nesse sentido, é ele também um dispositivo de transmissão. E para que o aprendizado do leitor se dê por completo, não basta acompanhar a trajetória do herói. Deve o leitor, a seu modo, dar sentido à obra, formando-se a partir de uma construção própria. Logo, a formação do romance precisa ser entendida segundo os efeitos que desvela para a formação também daquele que lê. Essa perspectiva, por assim dizer, esvazia a objetividade poética da obra para lançá-la no terreno da subjetividade de um leitor possível, em um processo no qual exterioridade e interioridade – do autor, do herói, do leitor – confundem-se.

Isso implica que a técnica poética deve organizar-se de forma a forçar o leitor a aprender ele também com esse aprendizado que se lhe apresenta. Nesse caso, devemos considerar o sentido de formação também como o processo de definição de uma nova técnica poética que, ao desvelar a forma do próprio romance, apresenta aí mesmo sua

<sup>12</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010, p. 84.

nova poética. E reside aí, com efeito, toda a dificuldade de leitura do romance goethiano e de sua poética, conforme já seu amigo Schiller havia percebido.

*Há pouco reli o Meister, e ainda não me havia sido tão claro o que de fato significa a forma exterior. A forma do Meister, como em geral toda forma de romance, simplesmente não é poética, ela reside totalmente no campo do entendimento, está à mercê de todas as exigências deste e participa também de todos os seus limites. Como, porém, foi um espírito verdadeiramente poético que se serviu dessa forma e nessa forma expressou as situações poéticas, surge então uma singular oscilação entre uma disposição prosaica e uma poética, para a qual eu não saberia dar o nome certo.<sup>13</sup>*

Essa aparente falta de definição da poética da obra de Goethe explica-se, como dizíamos, pela própria natureza do romance de formação. Como apontará ainda Schiller, é preciso entender a trajetória do herói, e a conseqüente construção do romance, como algo distante de uma meta e, portanto, desprovido de um objetivo prévio, porque, do contrário, não haveria propriamente aprendizado, mas sim mera conformação do herói a um modelo previamente dado. Surge justamente daí a condição artística de experimentação que é fundamental para que esta formação tenha seu devido caráter. Schiller afirma que "Os anos de aprendizado de *Meister* não são mero efeito da natureza, são uma espécie de experimento"<sup>14</sup>. É este experimento que precisamos, nós leitores, fazer se queremos saber o que é a formação ali proposta. Nesse caso, não há uma idéia, qualquer que seja ela, mesmo sequer a de mestria, que possa ser tomada como condutora dos destinos do herói.

*Anos de aprendizado são um conceito de relação, eles pedem o seu correlato, a mestria e a idéia desta última devem então explicá-los e*

<sup>13</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010, p. 158.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 89.

*fundamentá-los. Agora, porém, a própria idéia da mestria, que é apenas a obra da experiência amadurecida e completa, não pode conduzir o herói do romance; não pode nem deve, como seu objetivo e meta, estar diante dele, pois tão logo ele imaginasse a meta tê-la-ia alcançado eo ipso [através de si mesmo]; como condutora, ela precisa então estar atrás dele".<sup>15</sup>*

É a própria definição do que seria a obra *Wilhelm Meister*, portanto, que constitui a primeira dificuldade. Sua poética opera, nessa busca pela formação do romance e pelo romance de formação, uma mistura entre realismo e imaginação, entre entendimento e coração. Concretamente, isso aparece na linguagem do romance pelo contato entre prosa e poesia. "Essa maravilhosa prosa é prosa, e, no entanto, é poesia", afirma Friedrich Schlegel, completando que "sua riqueza é graciosa, sua simplicidade, significativa e profunda, e seu nobre e delicado desenvolvimento sem rigor desnecessário"<sup>16</sup>. Portanto, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, "mesmo que as linhas mestras deste estilo sejam, no todo, tiradas do discurso social culto da vida, ele também toma parte em metáforas raras e estranhas que possuem como objetivo estabelecer uma relação entre o mais alto e puro, de um lado", continua Schlegel em sua resenha contemporânea à obra de Goethe, "e alguns aspectos peculiares a este ou aquele jeito de falar cotidiano, ou aquelas esferas que, de acordo com o senso-comum, são muito distantes da poesia".<sup>17</sup>

### **III. Poesia da vida e prosa das relações**

Na linguagem do *Wilhem Meister*, estaria em jogo já algo mais do que a simples relação entre prosa e poesia poderia de início sugerir: a relação entre ambas envolve na verdade concepções de mundo, da forma de estar no mundo, diferentes concepções de formação e, enfim, a própria apresentação da transformação histórica da modernidade. Assim é que, para Lukács, "a nova poesia da vida, impetuosamente almejada por Goethe, a poesia

<sup>15</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, p. 90, grifo nosso.

<sup>16</sup> Friedrich Schlegel, "Über Goethes Meister", in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), ps. 459.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 459.

do ser humano harmonioso, que domina ativamente a vida, já está ameaçada pela prosa do capitalismo"<sup>18</sup>. Essa distinção envolve, sem dúvida, já o conflito moderno que Hegel irá expressar ao falar da "prosa das relações" e da "poesia do coração". Portanto, tomar o discurso social culto da vida ou do senso comum cotidiano e transformá-lo em alta poesia é o caminho, no romance, para se mediar ou avançar em relação a tal conflito.

No fio da narrativa, a "prosa das relações" destina Wilhelm para o trabalho burguês, para ganhar dinheiro e logo assumir sua profissão. Mas a "poesia do coração" não o deixa abandonar a pretensão de aprimoramento espiritual e moral. Essa resistência poética do coração às relações prosaicas fica evidente na carta que Wilhelm escreve ao tio, após a morte do pai. Nesta carta, estão resumidos os conflitos do personagem com o mundo no qual se situa, assim como sua motivação diante dele.

*De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? De que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo me desavim? Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância.<sup>19</sup>*

Há algo mais a fazer que não a simples adesão mecânica às engrenagens econômicas e técnicas, e é o cumprimento desse desejo de instrução do personagem durante o livro que fez com que ele fundasse o gênero do "romance de formação". Mas Wilhelm não é Werther, o protagonista do famoso romance da juventude de Goethe. Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, a poesia do coração dirige o personagem para dentro de si, ou seja, para a exploração de sua subjetividade como fuga da objetividade social prosaica. Tanto que ele confessa: não tratará seu "coraçõzinho" senão "como uma criança doente, satisfazendo-lhe todas as vontades"<sup>20</sup>. Não é assim no *Meister*, onde a formação do personagem acontece justamente no diálogo com o mundo – diálogo da poesia com a

<sup>18</sup> Georg Lukács, "Posfácio", in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 591.

<sup>19</sup> J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 284.

<sup>20</sup> J. W. Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, tradução de Marcelo Backes, Porto Alegre, L&PM, 2001, p. 17.

prosa. Não por acaso, ainda na carta ao tio, Wilhelm afirma: "tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas"<sup>21</sup>. É no meio das relações prosaicas que fica o coração poético.

Em romances de formação, como mostrou Mikhail Bakhtin, a formação do homem apresenta-se em indissolúvel relação com a formação histórica. Sua análise mostra que os romances tradicionais colocavam o personagem estático, como "grandeza constante", e deixavam como "grandeza variável" o seu entorno: "o movimento do destino e da vida dessa personagem pronta é o que constitui o conteúdo do enredo; mas o próprio caráter do homem, sua mudança e sua formação não se tornam enredo"<sup>22</sup>. É o oposto que ocorre no romance de formação, pois aqui o herói e seu caráter são "grandezas variáveis", afirma Bakhtin, portanto "a mudança do próprio herói ganha significado de enredo". Foi esta a novidade de Goethe no *Meister*, onde "o homem se forma concomitantemente com o mundo" e, assim, "é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito"<sup>23</sup>.

Nada poderia ser mais condizente com o nascimento da época moderna do que a procura da formação do novo homem, já que os próprios tempos eram novos e não davam a este homem seu lugar definido pela ordem do cosmos. Goethe fazia isso na literatura. Foi o que chamou a atenção de seus contemporâneos românticos alemães. Novalis chegou a declarar, sobre o *Meister*, que "a filosofia e a moral do romance são românticas"<sup>24</sup>. Não demorou, porém, para que sua primeira admiração fosse transformada em crítica severa, mas ainda amorosa. Schlegel, embora depois também fizesse algumas poucas reservas à obra, jamais voltou-se contra ela como Novalis. Foi essa rejeição que levou este a escrever seu próprio romance, *Heinrich von Ofterdingen*, que permaneceu sem finalização.

Para Novalis, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* "são, de certa maneira, completamente prosaicos e modernos"<sup>25</sup>. Ele, ao contrário de Schlegel, não observa no

<sup>21</sup> J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 284.

<sup>22</sup> Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, tradução de Paulo Bezerra, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 219.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>24</sup> Novalis, "Das Allgemeine Brouillon", in *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 561 (n. 445).

<sup>25</sup> Novalis, "Fragmente und Studien II, 1799-1800", in *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 800-806 (n. 290-320).

romance de Goethe o casamento de poesia e prosa, mas sim a prevalência da segunda, ou seja, do comum e ordinário das relações sociais. Ficava para trás a poesia do coração e, assim, "o elemento romântico vai embora, e, junto, a poesia da natureza, o maravilhoso"<sup>26</sup>, argumenta Novalis. Ele afirma, ainda, que o *Meister* foca "apenas em coisas triviais, humanas, são inteiramente esquecidos o misticismo e a natureza", portanto, a história é burguesa. Por fim, Novalis afirma que "ateísmo artístico é o espírito do livro"<sup>27</sup>. Temos, aqui, a principal pista que explica a crítica de Novalis. Ele afirma que o livro é "sem poesia ao máximo grau, por mais que sua exposição seja poética"<sup>28</sup>. Se o problema não está na apresentação, que é poética, está no espírito, que é prosaico. Poderíamos dizer, nesse sentido, que a forma do romance de Goethe, para Novalis, é boa, mas o conteúdo não é. Embora a linguagem respire profunda poesia, a estória permanece presa à prosa das relações sociais, sem conseguir romantizar a realidade de que fala. Para compreender a questão, contudo, precisamos lembrar em que consiste o enredo nesse aspecto.

Desde o começo, o personagem Wilhelm resiste ao mundo burguês por conta de seu desejo pelo teatro. São as artes que o puxam para o coração e, até certa altura, a estória transcorre assim. Só que, depois, Wilhelm desiste do teatro. Não porque não conseguira sucesso, já que o fato ocorre após a ótima montagem de *Hamlet*, que ele almejava. É que, conforme observou Lukács, "Wilhelm Meister não deixa jamais de sentir o quanto Shakespeare se estende para além dos limites daquele palco", e é por isso que a apresentação de *Hamlet* "converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso complexo problemático da educação"<sup>29</sup>. Não é mais só a arte, portanto, a solução de sua formação. Na dialética do romance, essa direção do enredo significa a vitória da chamada Sociedade da Torre sobre personagens como Mignon e o harpista. Mignon, com toda sua singeleza infantil, abomina a crueldade da razão e prefere ficar só com o coração. Já a Sociedade da Torre, por sua vez, possui papel decisivo no deslocamento da formação

<sup>26</sup> Ibidem, p. 800-806 (n. 290-320).

<sup>27</sup> Ibidem, p. 800-806 (n. 290-320).

<sup>28</sup> Ibidem, p. 800-806 (n. 290-320).

<sup>29</sup> Georg Lukács, "Posfácio", in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 583.

que o personagem compreendia como individual até ali para outra, em contato com o mundo.

Em suma, o enredo do *Meister* de Goethe, a despeito da forma poética, faz com que o personagem forme-se na prosa das relações sociais. E este parece ser o problema para Novalis. Por isso, o romance que ele mesmo pretende escrever, *Heinrich von Ofterdingen*, caminha na direção do conto de fadas, a fim de salvar-se completamente do prosaico. Todo seu projeto aparece concentrado já nas primeiras linhas do livro.

*"Não foram os tesouros que despertaram em mim tal ânsia inexprimível", ele disse para si. "Não há cobiça no meu coração; mas eu desejo vislumbrar a flor azul. Ela está perpetuamente em meu pensamento, e eu não posso mais escrever ou pensar em outra coisa. Nunca me senti assim antes; é como se só então eu tivesse um sonho, ou como se o sono tivesse me carregado para outro mundo. Pois no mundo onde eu sempre vivi, quem alguma vez se preocupou com flores? Além disso, tal estranha paixão por flores é alguma coisa da qual nunca ouvi falar antes".<sup>30</sup>*

Essa flor azul, cuja imagem provavelmente Novalis colheu em Jacob Böhme, concentra, para ele, toda poesia do mundo. Seu personagem, Heinrich, faz questão de logo avisar que a ânsia por ela não veio por conta de tesouros, ou seja, de riquezas como aquelas das atividades burguesas. Pelo contrário, é pela entrada em outro mundo, já onírico, que se dá a possibilidade de vislumbre da flor azul, mesmo porque, constata o personagem, no mundo concreto em que vive ninguém se preocupa com flores. Enquanto a jornada de Wilhelm Meister supunha o encontro com outras pessoas da sociedade, a viagem de Heinrich é, antes, pela natureza e pelo sonho.

Não é diferente a viagem empreendida por Jacinto em *Os discípulos em Sais*, outro romance não finalizado de Novalis. Jacinto abandona seus pais e seu amor, Rosinha, com as seguintes palavras: "queria dizer-lhes aonde irei, mas eu mesmo não sei, vou para onde mora a mãe de todas as coisas, a virgem encoberta de véus: é por ela que

<sup>30</sup> Novalis, "Henry von Ofterdingen", in *Novalis Werke* (München, Verlag C. H. Beck, 1969), p. 130.

anseia o meu espírito"<sup>31</sup>. Seu caminho passa por elementos da natureza, que se mostram com caráter mágico: camundongos riem, gansos narram contos, pedras dão cambalhotas, violetas e morangos conversam. Procurando pelo que chama de "deusa sagrada", Jacinto, ao fim, aproxima-se dela. "Imerso em aromas celestiais deliciosos, ele adormeceu, pois apenas seria permitido entrar no mais sagrado recinto caso fosse dirigido pelo sonho"<sup>32</sup>.

Tanto no *Heinrich von Ofterdingen* quanto em *Os discípulos em Sais*, os enredos de Novalis podem permanecer na poesia do coração apenas porque evitam a prosa da relações, ou seja, o mundo capitalista da burguesia nascente com sua sanha industrial. Não é aí que se encontram a flor azul ou então a deusa sagrada. Pelo contrário, só pelo distanciamento face à racionalidade da vigília é que se abraça, pelo sonho, a poesia. Está explicada a crítica de Novalis ao *Meister*, de Goethe, que não saberia preservar a poesia diante da prosa social burguesa, o que fica patente pelo abandono do personagem em relação à vida da arte no teatro como centro absoluto de sua formação.

Por outro lado, é justamente aí que aparece, ao mesmo tempo, a fragilidade do projeto ficcional de Novalis. Ele dependia da negação da realidade prosaica que se anunciava historicamente dominante. "Goethe condena, porém, não só essa prosa, mas também a revolta contra ela", afirma Lukács, já que esta revolta "é somente sedutora, contudo infrutífera; não é uma subjugação da prosa, mas um não reparar nela, um descuidado deixar de lado seus autênticos problemas – com o qual essa prosa pode continuar florescendo intacta"<sup>33</sup>. Por fim, Lukács, na *Teoria do romance*, afirma que:

*a fissura artística que Novalis detecta com argúcia em Goethe torna-se ainda maior e absolutamente intransponível em sua obra: a vitória da poesia, o seu domínio transfigurador e redentor sobre todo o universo, não possui a força constitutiva para arrastar consigo a esse paraíso tudo o que, de resto, é mundano e prosaico (...). Por isso,*

<sup>31</sup> Novalis, "Die Lehrlinge zu Sais", in *Novalis Werke* (München, Verlag C. H. Beck, 1969), p. 110-111.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>33</sup> Georg Lukács, "Posfácio", in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 583.

*a estilização de Novalis permanece puramente reflexiva; embora recubra na superfície o perigo, na essência apenas o agrava.*<sup>34</sup>

#### **IV. Relação entre arte e vida, uma busca moderna**

Friedrich Schlegel não enxergava em Goethe, como Novalis, a derrota do espírito poético para o prosaico das relações sociais burguesas. Basta ler o romance *Lucinda*, de Schlegel, para perceber sua distância de Novalis. Não se trata de comparar os méritos literários de um e de outro, que provavelmente favorecem Novalis, mas de compreender, a partir da efetivação concreta de seus romances, o projeto de cada um. No belo *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis encaminha-se para o conto de fadas mágico, buscando dar conta da "fantasia geognóstica ou da paisagem"<sup>35</sup> que considerava faltar a Goethe. Schlegel, por sua vez, faz a suma da transição entre gêneros e estilos, indo da confissão à carta, do idílio ao sexo. Novalis preza a pura poesia do coração, voltando-se para a natureza, enquanto Schlegel está mais preocupado com a construção irônica e reflexiva de sua obra.

Se, no enredo do *Wilhelm Meister*, o personagem central desiste da vida no teatro, Schlegel concebe tal virada como ganho de amplitude de sua perspectiva. Goethe, originalmente, planejara a primeira versão do romance toda centrada no que chamava de "missão teatral" do personagem. Em grande parte por conta de sugestões de Schiller, ele acabou transformando aquele enredo e concebendo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Essa transformação pode esclarecer a diferença de opiniões de Novalis e Schlegel sobre a obra. Enquanto o primeiro encontra aí seu problema, por conta da perda de centralidade da arte para a conclusão da formação do personagem, o segundo acha aí seu encanto, pois fica explicitado que o valor da arte pode extravasar para a vida, sendo não apenas dramatizado no palco especificamente teatral. Schlegel enfatiza que a obra foi "feita duas vezes, em dois momentos criadores, a partir de duas idéias", já que "a primeira era apenas a de fazer um romance de artista; mas então, subitamente, a

<sup>34</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 147.

<sup>35</sup> Novalis, "Fragmentos I e II", in *Pólen*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Iluminuras, 2001, p. 155.

obra tornou-se, surpreendida pela tendência de seu gênero, muito maior que seu propósito inicial”, e aí “imiscuiu-se nela a doutrina do cultivo da arte de viver, que se tornou o gênio todo”<sup>36</sup>.

Para Schlegel, portanto, “a obra pretende abraçar não apenas o que chamamos de teatro ou poesia, mas o grande espetáculo da própria humanidade, e a arte de todas as artes, a arte de viver”<sup>37</sup>. Meister, ao desistir do teatro, não o faz porque desiste da arte, mas porque percebe que seu problema é a vida enquanto arte. No romance, o personagem chamado de “desconhecido” diz a Meister que “cada um tem a felicidade em suas mãos, assim como o artista tem a matéria bruta, com a qual ele há de modelar uma figura”<sup>38</sup>. Traça, assim, o paralelo entre a felicidade buscada na vida e a obra buscada na arte, aproximadas pelo problema da formação, que o “desconhecido” explica ao dizer que “ocorre com essa arte como em todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois, aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente”<sup>39</sup>.

Esse desafio geral da formação, como nota Lukács, “objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”<sup>40</sup>. É como se a forma do romance fosse o espelho da própria modernidade, à diferença da narrativa antiga. Por isso, “a primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos”<sup>41</sup>, como observou Benjamin. Tanto o Meister, de Goethe, quanto o Heinrich, de Novalis, são personagens que estão a sós em busca de sua formação, a despeito do caminho distinto que esta toma para um e para outro. Para nenhum deles está em jogo o destino da

<sup>36</sup> Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia*, tradução de Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 76.

<sup>37</sup> Friedrich Schlegel, “Über Goethes Meister”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 469.

<sup>38</sup> J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 83.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>40</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 60.

<sup>41</sup> Walter Benjamin, “O narrador”, in *Magia e técnica, arte e política*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 211.

comunidade, mas o destino individual, ao contrário do que ocorria com o herói da epopéia antiga, "pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade"<sup>42</sup>, o que já ocorre no romance, conforme mostrou Lukács.

Em suma, se a modernidade foi a época que, através de Goethe, criou o romance de formação, foi sobretudo porque esta era a época para a qual, antes de mais nada, colocava-se o problema da própria formação. Era a cultura moderna que, sem contar com a solidez do antigo apoio da tradição para encontrar a si mesma, partia em sua aventura romanesca que consistiu em buscar sua própria formação constantemente. Todas as discussões e polêmicas envolvidas nas várias interpretações do romance de formação e particularmente no *Meister* de Goethe, dentre as quais estiveram as de Schlegel e Novalis, envolviam, por conta disso tudo, não apenas a opinião sobre uma importante obra da história da literatura, mas, sobretudo, a discussão sobre os caminhos a serem tomados pelo projeto de formação da própria época moderna que então nascia e em que eles viviam.

<sup>42</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 67.

### Referências Bibliográficas:

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, W. "O narrador", in: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GADAMER, H. G. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo, Ed. 34, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- GOETHE, J. W.; SCHILLER, F. *Correspondência Goethe-Schiller*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Editora Hedra, 2010.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Posfácio", in: GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo, Ed. 34, 2006.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- NOVALIS. "Das Allgemeine Brouillon", in: *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II. München: Carl Hanser, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Die Lehrlinge zu Sais", in: *Novalis Werke*. München: Verlag C. H. Beck, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Fragmente und Studien II, 1799-1800", in: *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II. München: Carl Hanser, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Fragmentos I e II", in: *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Henry von Ofterdingen", in: *Novalis Werke*. München: Verlag C. H. Beck, 1969.

*O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética*

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. "Über Goethes Meister", in: *Kritische Schriften*. München: Carl Hanser Verlag, 1970.