Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Pedro Giovanetti Cesar Pires

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e as formas de individualismo dos séculos XVIII e XIX

(Versão corrigida)

São Paulo

2014

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Pedro Giovanetti Cesar Pires

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e as formas de individualismo dos séculos XVIII e XIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP para a obtenção do título de Mestre em Sociologia. Orientadora: Maria Helena Oliva Augusto

(Versão corrigida)

São Paulo

2014

Agradecimentos:

Agradeço à Capes pela bolsa de estudos e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo pela oportunidade de realizar este trabalho. Agradeço também à professora Maria Helena Oliva Agusto pela orientação, pelas atenciosas e pacientes leituras, bem como pela coragem e confiança demonstradas ao aceitar meu projeto de pesquisa.

À banca de qualificação, professora Fabiana Jardim e professor Alexandre Massela, cujo dialogo foi muito importante para o desenvolvimento do trabalho.

A todos os amigos, passados, presentes e futuros, os quais dão à vida sentido.

Agradeço aos meus pais, irmã, avós, tios e primos pelo apoio e pelo amor incondicional.

Não vejo, entre a poesia e a prosa, a diferença fundamental, peculiar da própria disposição da mente [...] Desde que se usa de palavras, usa-se de um instrumento ao mesmo tempo emotivo e intelectual. A palavra contém uma ideia e uma emoção. Por isso não há prosa, nem a mais rigidamente científica, que não ressume qualquer suco emotivo. Por isso não há exclamação, nem a mais abstratamente emotiva, que não implique, ao mesmo, o esboço de uma ideia.

Fernando Pessoa

Resumo:

Esta pesquisa propõe-se investigar o romance "Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister", de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), publicado em 1796. Nosso objetivo é realizar, com a análise do romance, uma reconstrução sociológica da noção de formação do indivíduo expressa na obra, articulando-a com o processo de emeregência da noção moderna de liberdade individual. Para tanto, recorre-se a três conceitos-chave do pensamento de Georg Simmel: o conceito de cultura, individualismo quantitativo e individualismo qualitativo. Ao relacionar o enredo do romance com as transformações na estrutura social ocorridas nos séculos XVIII e XIX, as quais são analisadas a partir dos conceitos de Simmel, nosso objetivo é esclarecer a visão de modernidade que se apresenta na obra de Goethe, bem o seu potencial crítico relativo à questão da liberdade individual.

Palavras-chave: Simmel; Goethe; Individualismo; Cultura; Formação

Abstract:

This research aims to investigate the novel "Wilhelm Meister's Apprenticeship" by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), published in 1796. Our goal is to build, with the analysis of the novel, a sociological reconstruction from the idea of individual self-cultivation which the novel express and articulate this idea with the process of construction of the modern individual freedom ideal. To perform that, this research uses three key-concepts from Georg Simmel: the concept of culture, quantitative individualism and qualitative individualism. By relating the novel's story with the changes of the social structure in the XVIII and XIX centuries, our objective is to clarify the vision of modernity from Goethe's novel, as well explore its critical potential on the subject of individual freedom.

Key-words: Simmel; Goethe; Individualism; Culture; Self-Cultivation

Sumário:

Apresentação 1

Capítulo I: A história do romance e o romance na história.....15

1. Um panorama dos *Anos de aprendizado* 15

LivroI.....20
Livro II.....22
Livro III.....23
Livro IV.....25
Livro V.....29
Livro VI.....31
Livro VII.....33
Livro VIII.....35

2. Contextualização histórica.....39

2.1 Civilização, cultura e formação na emergência do mundo burguês.....39
2.1.1 Civilização *versus* cultura.....41
2.1.2 Os conflitos entre burguesia e aristocracia alemãs.....45
2.1.3 *Kultur* e a burguesia.....48
2.1.4 O *Sturm und Drang versus* a tragédia francesa.....50
2.1.5 *Bildung* em Weimar.....52

2.2 O posicionamento de Goethe ante o mundo burguês.....55
2.2.1 A aproximação cultural entre nobres e burgueses na corte de Weimar.....56
2.2.2 Breve paralelo entre Mozart e Goethe.....58
2.2.3 Uma nova concepção de autoridade literária.....62

2.3 O romance de formação e o indivíduo moderno.....64
2.3.1 A *Teoria do romance* de Georg Lukács.....66
2.3.2 *Os anos de aprendizado* como tentativa de síntese.....69
2.3.3 O romance de formação.....72

Capítulo II: Formação e Individualismo no *Meister* de Goethe.....75

1. *Bildung* nos *Anos de aprendizado* 75
1.1 *Bildung*: desejos como pressentimentos.....75

1.2 Juventude: acento no polo do sujeito e da vida.....82

1.3 Juventude: unidade fechada.....85

1.4 Conflito indivíduo e sociedade.....93

1.5 Tragédia da cultura: fenda entre sujeito e objeto.....98

1.6 A arte e o jogo.....102

2. Atividade, mediação e superação 107

2.1 Cultura como mediação entre sujeito e objeto.....107

2.2 Shakespeare como mediador.....114

2.3 *Bildung:* renúncia e objetivação do sujeito.....117

2.4 Superação do romantismo: o *Meister* como um encontro com a realidade.....123

3. O individualismo moderno.....129

3.1 Modernidade: nova liberdade e nova coerção.....129

3.2 Século XVIII e XIX.....131

3.3 O indivíduo e as duas tendências.....139

3.4 O moderno e o *Meister* como um mundo de mundos.....141

3.5 A legitimidade do viver "desde dentro" 144

Conclusão.....148

Referências bibliográficas.....154

Apresentação

Em novembro de 2010, enquanto circulava pela 12ª Festa do Livro da USP, a bela capa de um livro me chamou a atenção. O nome do autor e o título apareciam discretamente na parte superior da imagem, na qual, a partir do interior de um quarto, se vê uma figua humana a olhar por uma janela. Sendo a perspectiva do quadro *de dentro para fora*, não sabemos quem vê, nem o que vêem seus olhos, e nos sentimos curiosos em descobrir o mundo prismado por aquele olhar. O nome de Johann Wolfgang von Goethe e o título *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*[1] me lembraram de imediato algumas conversas que havia tido com um amigo. Isso foi o suficiente para que eu desse parte do dinheiro que havia recebido por uma semana de trabalho na organização da Anpocs em troca daquela bela capa e do calhamaço de páginas que a seguiam. A primeira coisa que fiz ao romper o lacre do livro foi descobrir que aquela imagem é uma aquarela de Johann Tischbein, que retrata Goethe à janela de sua casa em Roma, no ano de 1787. Depois de ler as orelhas e a contra-capa, saí com a alegre sensação de ter encontrado um bom divertimento para as minhas férias de verão. Mas à essa alegre sensação veio de súbito juntar-se uma nota mais grave, ao ler as palavras proféticas de Marcus Vinicius Mazzari: "Aguarda-o, assim, uma experiência de leitura que lhe proporcionará sentir-se de certo modo como o próprio Wilhelm Meister ao término da história, comparado com a personagem bíblica que sai em busca de algumas jumentas desgarradas e acaba encontrando muitíssimo mais do que buscava."[2]

Aquele novembro marcava também o encerramento dos meus anos de graduação. Neles, tive a oportunidade de ler detidamente algumas obras de Max Weber, principalmente *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*[3], sob os cuidados da professora Maria Helena Oliva Augusto, no âmbito de uma Iniciação Científica[4]. Assim, meus estudos já se haviam dirigido para um esforço de *compreensão* das transformações históricas que deram origem ao nosso mundo social e à noção moderna de liberdade individual; e, por se tratar de Max Weber, o contexto alemão também já se fazia presente. Quando, finalmente, o romance de Goethe caiu em minhas mãos, foi-me irresistível pensar nas possibilidades de explicar,

---

[1] J. W. Goethe. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo : Editora 34, 2006.
[2] Marcus Vinicius Mazzari. *Todos os grandes livros da literatura mundial constituem "casos singulares" [Apresentação]*, São Paulo : Editora 34, 2009. p. 23.
[3] Max Weber. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
[4] Pedro Cesar Pires. *Sociologia, indivíduo e emancipação.* Encontra-se aqui o resumo da pesquisa: https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoVisualizarResumo?numeroInscricaoTrabalho=181&numeroEdicao=18

sobretudo para mim mesmo, o efeito estremecedor daquela leitura a partir de um instrumental analítico sociológico.

Uma vez que o romance tematiza o caminho de um jovem que se revolta contra as expectativas da sua família e da sua classe, e peregrina por todas as esferas sociais da sua época, sempre orientado pelo ideal de formação plena e harmônica das forças de sua personalidade, a questão da luta por liberdade individual na modernidade apresentou-se como uma importante chave de leitura. Como nos ensina Georg Simmel, a luta por liberdade individual é um impulso fundamental da modernidade. No nosso mundo social "o indivíduo busca *a si mesmo* como se ainda não se possuísse, e ainda assim está seguro de ter em seu eu o único ponto sólido."[5] Justamente este buscar a si mesmo, como se ainda não possuísse o próprio "eu" é o caminho do protagonista do romance. Portanto, o desafio que se coloca aqui é o de tentar reconstruir e compreender qual é a visão de modernidade que se constrói ao longo da narrativa de Goethe, principalmente no que concerne à luta por liberdade individual, às possibilidades de alcançar uma formação plena da personalidade, na luta, no conflito e no encontro com a realidade social. Posto que esse romance tematiza aquilo que Simmel designa por *impulso fundamental da modernidade*, uma releitura sociológica dessa obra pode esclarecer-nos bastante sobre os processos históricos que deram forma ao mundo social no qual vivemos. Este é o objetivo desta dissertação.

Para uma tal "leitura sociológica" do romance, Georg Simmel impôs-se como o autor mais fecundo, principalmente por fornecer uma conceituação muito consistente do processo da cultura, ou melhor, do cultivo da personalidade, o qual é também o eixo central do romance de Goethe. É a partir desse eixo que se erige o conflito entre indivíduo e sociedade. Assim sendo, o conceito simmeliano de cultura oferece-nos também um ponto de partida para a discussão do processo de desenvolvimento da noção moderna de liberdade individual, pois é o ideal de desenvolvimento livre das potencialidades de cada indivíduo que legitima suas reinvindicações perante o todo social.

Desse modo, a nossa análise do romance, que tem por objetivo reconstruir e compreender a visão de modernidade que se expressa na obra, será feita num esforço comparativo entre o romance e as questões colocadas pela sociologia de Georg Simmel. Isso quer dizer que não tentaremos enquadrar o romance com nenhum esquema interpretativo; há aqui muito pouco da análise literária. Muito menos nos esforçaremos em revelar a "estrutura

---

[5] Georg Simmel. *Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX.* In: _____. *Questões fundamentais da sociologia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 111.

estruturante" da narrativa como faz Bourdieu com Flaubert[6], transformando-o num sociólogo *avant la lettre*. O nosso procedimento é muito mais singelo: no esforço de comparação, veremos quais são as luzes que o romance e a sociologia de Simmel se lançam recíprocamente, e como ambos esclarecem o processo histórico de construção da noção moderna de liberdade individual.

O leitor já pode perceber a grande ambiguidade que permeia esta pesquisa, desde o projeto até a versão final da dissertação, pois se a sociologia de Simmel nos proporciona uma conceituação precisa de temas que aparecem no romance, veremos que o romance também joga muita luz sobre a gênese da cultura alemã em geral. Nela, Goethe é uma figura *fundadora*, comparável somente a Lutero. No caso de Simmel, Waizbort testemunha o quanto a sua sociologia descende de Goethe: "Simmel pretende se alinhar diretamente a Goethe. O tipo de conhecimento que ele postula para si está muio próximo daquele defendido por Goethe."[7] Esse tipo de conhecimento defendido por Goethe e Simmel é aquele que só pode ser conquistado por uma *experiência* de vida, por um caminho como aquele que é apresentado n'*Os anos de aprendizado.* Isso quer dizer que esse tipo de conhecimento encontra no texto literário – seja o romance no caso de Goethe ou o ensaio no caso de Simmel – a sua forma mais apropriada de exposição.

Nosso interesse não é o de separar o conhecimento que a sociologia constrói a partir dos seus fundamentos metodológicos, daquele que se insinua na pena dos escritores, mas sim o de encontrar as possíveis convergências desses dois tipos de conhecimento. Não por acaso passaremos pela *Teoria do romance* de Georg Lukács[8], pois aí encontramos uma análise conisitente de como o romance nos oferece uma forma privilegiada de acessar os problemas do nosso momento histórico. Essa dissertação segue, portanto, uma via de mão dupla entre o romance e os conceitos sociológicos. Cabe ao leitor julgar se essa ambiguidade é vício ou virtude.

O itinerário da dissertação será o seguinte. No capítulo I, em primeiro lugar, apresentaremos um panorama do romance, para que o leitor tenha presente o enredo da obra, sem o qual a discussão teórica que o segue não faria sentido. Aí veremos como a noção de formação já começa a se delinear, mesmo nos aspectos estilísticos da obra. Em seguida, tentaremos compor um retrato da conjuntura política e social da *era Goethe* (Goethezeit), pois é a partir desses fatores que surge a noção específicamente alemã de formação, *Bildung*. A

---

[6] Pierre Bourdieu. *Les règles de l'Art.* Paris: Seuil 1992.
[7] Leopoldo Waizbort. *As aventuras de Georg Simmel.* São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 85.
[8] Georg Lukács. *A teoria do romance : um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* São Paulo : Livraria Duas Cidades : Editora 34, 2009.

fragmentação política dos Estados de língua alemã, as rígidas barreiras estamentais que impediam à *intelligentsia* burguesa ter acesso aos assuntos de Estado (e até mesmo ao teatro de corte!) e uma cultura de introspecção e auto investigação herdada da igreja protestante foram determinantes para que o cultivo da personalidade surgisse aí como um valor supremo. Já no capítulo II, voltaremos ao romance, para finalmente dar andamento ao nosso esforço comparativo entre o romance e a sociologia de Georg Simmel. Veremos então em que medida *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* nos oferece uma imagem da reconciliação entre indivíduo e sociedade, a partir das mediações possíveis entre ideal e realidade. É justamente a idealidade dessa imagem de reconciliação que lhe confere potencial crítico em relação ao nosso mundo social.

Esta dissertação compõe-se, portanto, de apenas dois capítulos, que estabelecem entre si uma relação de polaridade. Pois, no primeiro, trabalhamos o desenvolvimento da noção de liberdade individual e da *Kultur* burguesa a partir dos dados históricos. Já no segundo, trabalhamos esse mesmo desenvolvimento no plano conceitual. Assim, abdicamos de uma estrutura em três capítulos, os quais fariam a apresentação, desenvolvimento e conclusão, pois cada capítulo aqui já apresenta em si mesmo esses três elementos.

Seguem abaixo mais alguns elementos introdutórios.

O romance

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, o segundo romance de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), publicado em 1796, além de sintetizar um momento fundamental da cultura européia, entrou para o cânone literário como a primeira e mais alta realização do gênero "romance de formação", o *Bildungsroman*. Este foi o termo cunhado, pois a formação do indivíduo, o desenvolvimento pleno de suas potencialidades, no enfrentamento e no conflito com a realidade social, ocupa o centro da história narrada. Dada a ênfase do romance nas relações entre indivíduo e sociedade, temos o ensejo para uma reflexão sociológica sobre como tais relações - suas contradições, conflitos e possibilidades de solução – se encontram configuradas nessa obra literária.

Tais contradições e conflitos que se estabelecem entre indivíduo e sociedade possuem um ponto central, a luta por liberdade individual. Essa luta é um impulso fundamental que atravessa toda a modernidade[9]. Seja na Revolução Francesa, na ideologia da livre concorrência econômica, na filosofia iluminista, no romantismo ou na divisão social do

[9] Cf. Georg Simmel, 2006, op. cit.

trabalho, por todos os lados o indivíduo reivindica os seus direitos e a sua liberdade de movimento contra as formas de vida consolidadas na Idade Media que se lhe tornaram insuportáveis. Tal tendência configurou a história dos séculos XVIII e XIX, na qual o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se encontra profundamente engastado. Desse modo, a análise dessa obra poderá esclarecer-nos sobre como se constituiu a noção moderna de individualismo, entendido como a luta por liberdade individual, na passagem do século XVIII para o XIX. O romance em questão apresenta-se como um importante documento desse processo, pois se tornou peça chave da literatura mundial, ou seja, a narrativa do caminho de formação do jovem Wilhelm Meister ultrapassou e muito o contexto histórico e geográfico da sua produção, embora ele seja imprescindível para a sua análise. Já para o campo da sociologia, a importância ímpar desse romance se manifesta quando Georg Simmel afirma que todo o individualismo que se desenvolveu no século XIX com o romantismo e a divisão social do trabalho encontrou sua primeira configuração plena no *Wilhelm Meister* de Goethe[10]. Portanto, compreender a noção moderna de individualismo que se constituiu na passagem do século XVIII para o XIX implica, necessariamente, uma análise do *Wilhelm Meister*, e é isso o que nos propomos. Faremos agora uma breve introdução ao enredo do romance.

Os *anos de aprendizado* narram a história de um jovem de origem burguesa, em uma Alemanha ainda marcada por rígidas divisões estamentais. Mesmo estando destinado, por nascimento, a uma ocupação no comércio, o jovem Wilhelm Meister nutre uma inclinação irresistível pelo teatro, a poesia e a tudo que esteja com ela relacionado. A vida teatral apresenta-se ao protagonista como o meio mais adequado para a expansão das suas potencialidades, o elemento no qual ele poderia mover-se e cultivar-se à vontade. O protagonista via-se também como o futuro criador de um "teatro nacional", uma instituição democrático-burguesa que promoveria a integração cultural da Alemanha. O desejo de formação que faz com que o protagonista rompa com os caminhos burgueses prestabelecidos e aspire por uma carreira no teatro é sucintamente apresentado na seguinte passagem:

> De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo 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. (GOETHE, 2006, p.284)

---

[10] *Idem.*

Posto que o ideal do desenvolvimento pleno e harmônico do indivíduo ocupa o centro do romance, é natural que a palavra formação (*Bildung)* nele se repita inúmeras vezes. Essa palavra possui uma grande carga semântica no contexto da época[11]. Baseada na ideia de formação e desenvolvimento intelectual geral, aperfeiçoamento do indivíduo e, por meio dele, do ambiente social e cultural mais amplo, esse termo remonta à noção bíblica da criação do homem à imagem e semelhança da Divindade, como esclarece Mazzari:

> *Bildung* tem uma longa história atrás de si, começando com a sua identificação com o sentido primeiro de *Bild* ('imagem', imago) e desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (*imitatio*): nessa acepção original, o arquétipo de *Bild* ('imagem') e da forma verbal *bilden* ('formar') estaria relacionado com o próprio Criador, que '*formou* o homem à sua imagem e semelhança'. (MAZZARI, 2006, p.11)

O romance de formação é designado como tal, não somente pelo conteúdo do enredo, mas também por seu potencial de formação do leitor, o que lhe conferiria um potencial político: a ampliação do círculo de atuação social do burguês, por meio de uma formação universal, antes restrita à nobreza. A existência de instrumentos pedagógicos para o aperfeiçoamento individual popularizou-se no século XVIII com duas importantes tendências. A primeira delas é a pedagogia de inspiração iluminista, o esclarecimento. A partir dele formulou-se um conceito pedagógico baseado na natureza humana, bem como a possibilidade de aperfeiçoamento do homem pela educação. A segunda é a literatura de confissão pietista, da qual temos um exemplo no livro VI do próprio romance de Goethe, as *Confissões de uma bela alma*. A partir das confissões pietistas, desenvolveram-se importantes mecanismos de auto-investigação. Nesses escritos, o indivíduo geralmente é apresentado como um instrumento nas mãos de Deus, a matéria bruta e passiva a ser lapidada nas mãos do Criador. Em ambas essas tendências intimamente atreladas ao surgimento do romance e à emergência

---

[11] "No dicionário dos irmãos Grimm, de 1854, *Bildung* (derivado da raiz *Bild* – imagem) é definido etimologicamente primeiro como criação paralela ao latim *imago*, depois também abrangendo os significados do latim *forma* e *species*, referindo-se às formas e formações físicas da natureza, citando exemplos desse uso em textos de Lessing, Klopstock, Tieck, Kant, Schiller e Goethe [...] em paralelo a esta acepção nasce o significado *cultus animi / humanitatis*, ou seja, desenvolvimento dirigido das faculdades humanas e *formatio/institutio* – formação, instituição. [...] Ao longo do século XIX, então, *Bildung* começou a ser usado no sentido mais abstrato de: 'formação e desenvolvimento intelectual geral', 'instrução', 'erudição' ou até 'nível cultural almejado/alcançado', baseado na ideia do aperfeiçoamento tanto do indivíduo quanto do seu ambiente social, cultural e universal, e, ao mesmo tempo, implicando o compromisso ético com estes valores e a dedicação à sua preservação e divulgação." Wilhelm Von Humboldt. *Linguagem, Literatura, Bildung.* Florianópolis: UFSC, 2006.

do mundo burguês, faz-se presente a questão do aperfeiçoamento do indivíduo e de instrumentos pedagógicos para possibilitá-lo.

Retomando o romance, nele o protagonista aspira antes de mais nada a uma formação pessoal, deixando a preocupação com o dinheiro e a propriedade para o segundo plano. No entanto, essas tendências iniciais serão superadas ao longo do romance devido a inúmeras decepções, mas também devido à influência discreta de um grupo chamado Sociedade da Torre, que intervém em momentos decisivos. O protagonista, sofrendo a consequência dos seus erros, compreende que a vida teatral não é suficiente para uma formação harmônica e humanista da personalidade, o que somente poderia ser dado por uma experiência do grande mundo, engajado numa atividade prática, como resume Lukács:

> Vimos que o ponto de transição decisivo para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente em que ele renuncie a sua atitude puramente interior, puramente subjetiva, para com a realidade, e chegue à compreensão da realidade objetiva, à atividade na realidade como ela é. Os *anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um *romance de educação*: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade. (LUKÁCS, 2006, p. 592)

Mesmo o processo de criação do romance já é revelador do movimento de transição de uma atitude puramente interior para a compreensão prática da realidade. *Os anos de aprendizado* em muito difere do primeiro romance de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*[12]. O *Werther,* como é dito em *Poesia e Verdade*[13], foi composto em apenas quatro semanas, e a história cheia de eloquência e arrebatamento do infeliz amante foi responsável por uma onda de suicídios em toda Europa. Já *Os anos de aprendizado* é o resultado de um trabalho de décadas, meticulosamente desenvolvido com a ajuda de Friedrich Schiller[14], o poeta-filósofo, autor das *Cartas sobre a educação estética da humanidade*[15]*;* e nunca alcançou o mesmo sucesso junto ao grande público. O *Wilhelm Meister* é mencionado pela primeira vez no diário de Goethe em 1777, e em 1785 já estava concluída uma primeira versão do romance, então denominado *A missão teatral de Wilhelm Meister*[16]. Nessa primeira versão, as relações do teatro com o mundo burguês ocupam o ponto central: "o teatro significa

---

[12] J. W. Goethe. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1971.

[13] J. W. Goethe. *Memórias : poesia e verdade.* Brasilia-Df : Unb, 1986. 2v. Essa autobiografia de Goethe constitui um importante documento sobre a história da literatura alemã no século XVIII, e constitui também uma rica fonte de informações sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.*

[14] Friedrich Schiller (1759-1805), poeta, filósofo de orientação kantiana e historiador, é, junto a Goethe, um dos maiores homens de letras da Alemanha do século XVIII.

[15] Friedrich Schiller. *Cartas sobre a educação estética da humanidade.* São Paulo: Iluminuras, 1989.

[16] Cf. G. Lukács. *Goethe y su época***.** Barcelona : Ediciones Grijalbo, 1968.

aqui a liberação de uma alma poética da indigente e prosaica estreiteza do mundo burguês" (LUKÁCS, 2006). A primeira versão foi reencontrada somente em 1910; portanto, ela jamais foi publicada enquanto o autor estava vivo.

Esse desejo de liberação de uma alma poética da estreiteza do mundo burguês é um tema presente também no *Werther*. Também nesse romance o protagonista aspira a uma realização plena da sua personalidade, barrada pelos limites impostos ao burguês. Posto que a possibilidade de uma atuação ampla estava restrita à nobreza, numa sociedade cujos rígidos limites constrangiam o burguês a um estreito círculo, tanto o *Werther* quanto o *Wilhelm Meister* expressam o desejo de um espaço público aberto a essa classe emergente. Mas enquanto o segundo apresenta uma possibilidade de superação do impasse por um engajamento objetivo com a realidade social, o *Werther* se restringe a um ponto de vista estritamente pessoal e subjetivo:

> Nos *Sofrimentos do jovem Werther*, a burguesia da época encontrou sua patologia descrita de maneira a um só tempo incisiva e lisonjeira, como a burguesia atual encontra a sua na teoria freudiana. [...] ele é também o cidadão cujo orgulho se fere nas barreiras de sua classe e que, em nome dos direitos humanos, até mesmo em nome da criatura, exige seu reconhecimento [...] No *Werther*, a burguesia encontra o semideus que se sacrifica por ela. (BENJAMIN, 2009, p.130)

Nos *Anos de aprendizado*, essas mesmas barreiras levam o protagonista ao rompimento com a casa paterna e os caminhos burgueses pré-estabelecidos, para depois conduzi-lo a um encontro com a realidade social, ampliado e intermediado pela dimensão estética. Sua redação definitiva foi retomada somente em 1791, já em parceria com Friedrich Schiller e sob os ideais estéticos do classicismo de Weimar[17]. Nesse segundo momento, o acento é transferido do mundo do teatro para a vida em sociedade. Em sua forma final, o problema do jovem artista amplia-se para a relação entre a formação humanista da personalidade diante da configuração objetiva da sociedade burguesa. O teatro passa gradualmente de "missão" para ponto de transição no processo de amadurecimento do protagonista.

O romance, publicado em 1796, é composto em oito livros, dos quais, os quatro primeiros e parte do quinto são uma reformulação da *Missão teatral*; nos demais, a perspectiva da formação do artista eleva-se à formação plena da personalidade humana no

[17] O período da história da literatura denominado como o classicismo alemão foi obra praticamente de apenas dois escritores: Goethe e Schiller.

embate com as estruturas sociais concretas. O retrato feito por Goethe da sociedade do seu tempo tem como motivo central e força propulsora a questão da formação do indivíduo e do desenvolvimento pleno de suas potencialidades *em meio a situações históricas concretas*. Ou seja, o ideal de formação do protagonista, seu desejo de liberdade e autonomia, seriam completamente vazios se não se apoiassem na realidade histórica na qual ele estava inserido, seu desejo por uma formação harmônica está profundamente engastado em seu contexto econômico, político e social[18]. Assim sendo, esse romance registra uma série de questões com as quais o homem moderno teve de se defrontar, questões que dizem respeito às suas possibilidades de autonomia, liberdade e emancipação. Portanto, a análise do romance pode nos ajudar a esclarecer um ponto preciso: processo de emergência da noção moderna de individualismo na passagem do século XVIII ao XIX.

A luta por liberdade individual na modernidade

Esses dois séculos foram palco de profundas transformações nas relações sociais,[19] as quais fizeram emergir novas formas de individualismo, entendido como a luta por liberdade individual. O desenvolvimento da economia monetária e o aprofundamento da divisão social do trabalho foram os dois principais fenômenos a fazer emergir o senso moderno de individualidade, com a possibilidade de realização de papeis auto-impostos. Tal transformação foi melhor compreendida por Georg Simmel, que acompanhou esse processo constitutivo da modernidade em seu desdobramento nos séculos XVIII e XIX[20], séculos atravessados por um impulso fundamental: a luta por liberdade individual.

A necessidade de liberdade individual, "é o conceito geral que veio cobrir o conjunto das diversas reivindicações e afirmações sobre si mesmo do indivíduo diante da sociedade"[21] no período histórico em questão. Segundo Simmel, a modernidade se caracteriza por uma progressiva liberação do indivíduo dos círculos sociais nos quais o homem medieval tinha sua

---

[18] Marcus Vinicius Mazzari. *Romance de formação em perspectiva histórica.* São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

[19] O termo "relação social" é empregado aqui em um sentido que não diz respeito à terminologia weberiana, mas sim ao empregado por Georg Simmel, ao dizer que as transformações históricas encontram seu fundamento nas transformações das relações sociais, entendidas como o modo pelo qual os indivíduos se comportam em relação aos outros e a seu grupo: "Essas analogias sociológicas nos permitem chegar a uma concepção que supera o materialismo histórico e que é mais profunda que ele: talvez as mudanças históricas, de acordo com sua camada realmente ativa, sejam transformações sociológicas; talvez interfiram no modo como os indivíduos se comportam em relação aos outros; como o indivíduo se comporta em relação ao seu grupo; como as ênfases nos valores, as acumulações, as prerrogativas e fenômenos semelhantes se movem entre os elementos sociais. [...] A forma econômica é somente uma "superestrutura" sobre as relações e as mudanças da estrutura sociológica pura, que constitui a última instancia histórica – o elemento que determina todos os outros conteúdos da vida, mesmo que em certo paralelismo com os conteúdos econômicos." Georg Simmel. *O âmbito da sociologia.* In: _____. *Questões fundamentais da sociologia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 25.

[20] Georg Simel. *Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX.*op. cit.

[21] Idem.

personalidade totalmente englobada: a propriedade feudal, as corporações, os estamentos, a igreja, etc.[22] A estreita unidade, característica da Idade Média, entre o indivíduo e os círculos sociais aos quais ele pertence foi destruída na modernidade. Com o avanço da economia monetária, o indivíduo moderno ganhou maior autonomia da sua personalidade em relação aos círculos sociais, pois as formas de relação nas quais ele se engaja são mais anônimas e impessoais, posto que elas têm o dinheiro como fio condutor. Desse modo, abriu-se espaço para o desenvolvimento da individualidade e do sentimento de independência. Se, por um lado, as organizações sociais adquirem, com o dinheiro, um caráter mais autônomo, impessoal e objetivo, dominado por leis que independem do sujeito, por outro aumentam proporcionalmente a autonomia e a independência da pessoa com relação a tais atividades.

Justamente o dinheiro foi o principal catalisador para o surgimento de uma forma de individualismo típica do século XVIII, que Simmel denomina de individualismo quantitativo. Esse desenvolvimento da liberdade individual caracterizou-se pela demanda de libertação dos indivíduos dos vínculos que o prendiam ao Estado, à moral, à religião, guiando-se sempre pela representação de que tais vínculos historicamente constituídos oprimiam e corrompiam o homem natural. Este seria por essência livre, racional e virtuoso. Tratava-se então de uma luta para restaurar o estado natural de racionalidade, igualdade e liberdade no lugar da desigualdade e da irracionalidade historicamente constituídas:

> As amarras estamentais, corporativas, eclesiásticas e espirituais contra as quais ele [o individualismo típico do século XVIII] se defendeu criaram inúmeras desigualdades entre os seres humanos, desigualdades cuja injustiça foi profundamente sentida, mas vista como derivada unicamente de origens exteriores e históricas. Concluiu-se que a supressão das instituições com as quais *essas* desigualdades deveriam cair teria eliminado toda a desigualdade do mundo. (SIMMEL, 2006, p. 95)

Imaginava-se que bastaria romper com as amarras historicamente constituídas e o homem retomaria sua igualdade natural. Posto que os homens lutavam contra as desigualdades a eles impostas por instituições sociais, tomou força a representação segundo a qual se tratava de uma luta contra as deformações historicamente construídas e que, portanto, a liberdade consistia um "estado natural", livre das injustiças históricas. Pensava-se que a abolição das desigualdades contingentes da história levaria a que *todas* as desigualdades entre os homens viriam abaixo, fazendo reemergir assim a essência originalmente livre e boa da

[22] Georg Simmel. *O dinheiro na cultura moderna (1896).* In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universiade de Brasília, 2005.

humanidade, do homem natural e genérico (pois se trata de uma natureza do gênero humano). Assim sendo, o essencial dessa forma de individualismo é o postulado de que todos os homens são *iguais*. Liberdade e igualdade caminham juntas e só poderiam existir uma em relação à outra, pois só o homem "natural", que é o mesmo em todos, é livre; e só quando livre, o homem reencontra a igualdade universal. Tal concepção encontrou sua expressão econômica na ideologia da livre concorrência, o "laissez faire", e a filosófica, em Kant, Fichte e Rousseau.

Já a sua expressão máxima no campo da política foi a Revolução Francesa e, como expressão do ideal do individualismo quantitativo, essa revolução foi também um chamado para que o homem viesse a *formar a si mesmo*, a partir da sua essência natural e verdadeira. Embora encoberta e deformada, a essência natural humana já se encontra em todos, o que não impede que ela também constitua meta a ser alcançada: "*o 'eu' que nós já somos ainda está por ser construído"*[23].

Os *anos de aprendizado de Wilhelm Meister* possuem uma relação íntima com o individualismo do século XVIII. Um dos mais interessantes registros disso é o seguinte fragmento de Friderich Schlegel[24]:

> A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época. Alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da história da humanidade. Mesmo em nossas pobres histórias das civilizações, que no mais das vezes se assemelham a uma compilação de variantes, acompanhadas de comentário contínuo, a um texto clássico que se perdeu, alguns livrinhos, nos quais na época a plebe barulhenta não prestou muita atenção, desempenham um papel maior do que tudo o que esta produziu. (SCHLEGEL, 1997, p.83)

Embora, até hoje, possa parecer um exagero colocar o *Wilhelm Meister* ao lado da Revolução Francesa em importância para a história da humanidade, esse paralelo não é casual, ambos estão profundamente entrelaçados. Um dos principais significados históricos da Revolução Francesa foi ter colocado o indivíduo no centro de suas luzes. Nessa revolução, questões como liberdade, igualdade e autonomia do homem foram postas em primeiro plano.

---

[23] Georg Simmel, 2006, op. cit.

[24] Friedrich Schlegel (1772-1829), junto com seu irmão August-Wilhelm Schlegel, foram dois expoentes do círculo de Jena, onde desenvolveu-se o romantismo alemão. Sua crítica sobre o Meister, *Uber Goethes Meister,* publicada em 1788, é de suma importância para a compreensão da recepção do romance por seus contemporâneos, por isso nos remeteremos a ela ao longo do nosso trabalho.

Seu brutal rompimento com as formas de vida estabelecidas, seja no plano da moral, da religião ou da política, apelaram para que a razão viesse a superar tais formas legitimadas pela tradição. Nesse sentido, a Revolução Francesa lançou um chamado para que a razão, o bom senso do indivíduo, viesse a tomar as rédeas da história, que o homem saísse do "estado de menoridade", como definiu Kant em "O que é o esclarecimento". O rompimento da modernidade com as formas de vida medievais significou também o enfraquecimento da visão de um mundo organizado pela vontade divina, e o fortalecimento da concepção de um mundo construído historicamente pela ação humana[25]. Desse modo, o homem surge como o principal motor das transformações históricas, tendo como tarefa principal recriar as suas formas de vida, recriar a si. Na modernidade, sob o signo da Revolução, a tarefa do homem moderno é, por excelência, *formar a si mesmo*.

Porém, no século XIX, a busca pela liberdade individual trilhou o caminho contrário. Uma vez livre, o indivíduo buscou diferenciar-se dos demais. Não bastava que o indivíduo fosse somente livre, o mais importante era então que ele fosse específico, único e insubstituível. No século XIX perseguia-se o ideal de que o homem deveria ser desigual, mas a partir de uma diferenciação estabelecida de dentro para fora, a partir das qualidades individuais inatas. Impulsionado pela divisão do trabalho, esse individualismo concebia a diferenciação como um dever ético, pois cada um deveria realizar a sua *vocação* exclusiva e originária. Essa forma de individualismo, denominada por Simmel de individualismo qualitativo, encontrou, em suas próprias palavras, sua primeira configuração plena com uma obra literária, o *Wilhelm Meister* de Goethe:

> Essa forma do individualismo adquire sua primeira configuração plena na obra *Wilhelm Meister*, de Goethe. Nos *Anos de aprendizagem* é pela primeira vez esboçado um mundo que se ergue plenamente sobre a singularidade de seus indivíduos e que se organiza e desenvolve a partir deles. (SIMMEL, 2006. P.112)

O *Meister* e as formas de individualismo

Antes de prosseguir, devemos esclarecer algumas coisas. Em primeiro lugar, não deve soar contraditório que o *Wilhelm Meister* apresente afinidades com as duas formas de individualismo. Ambas convivem na modernidade, ambas são formas em que a luta por liberdade individual tomou corpo nos séculos XVIII e XIX, embora uma busque a defesa do que há de igual a todos os indivíduos, e a outra promova o que há de diferente, particular. Nas

[25] Cf. Alan Dawe. *Sociologias da ação social*. In, BOTTOMORE, Tom; NISBET, Robert (Orgs), *História da análise sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar Editores 1980.

palavras de Simmel, "na luta e nas escaramuças mútuas desses dois tipos de individualismo, a fim de determinar o papel dos sujeitos no interior da totalidade, transcorre a história interior e exterior de nossa época"[26]. O individualismo do século XIX não poderia existir sem o seu precedente do século XVIII, e num certo sentido, ele é um aprofundamento do seu precedente. Como argumenta Waizbort, o conceito de individualismo com o qual Simmel trabalha incorpora o próprio desenvolvimento do conceito, e comporta seus elementos quantitativos e qualitativos[27]. Pensar um sem o outro seria impossível, pois eles exprimem o caráter processual das análises de Simmel. Portanto, se o *Wilhelm Meister* é a primeira configuração plena do ideal de liberdade individual do século XIX, ele carrega também, necessariamente, características do individualismo do século XVIII.

Em segundo lugar, é momento de deixar mais claro o que afirmamos acima quanto ao fato de a análise do romance nos ajudar a esclarecer o processo de emergência da noção moderna de individualismo. Para tanto, devemos esclarecer dois pontos: o que são esses conceitos de individualismo, e o significado do *Meister* ser a primeira configuração plena do individualismo qualitativo.

Aquilo que chamamos de processo de emergência da noção moderna de individualismo nada mais é do que o desenvolvimento do individualismo quantitativo e qualitativo nos séculos XVIII e XIX. Essas formas de individualismo podem ser vistas tanto como o fundamento da livre concorrência e da divisão do trabalho, respectivamente, quanto sublimações dessas formas reais de produção econômica. Ou seja, Simmel não estabelece nenhuma precedência das formas econômicas sobre as formas ideais e, tampouco o contrário, das formas ideais sobre as econômicas; ambas surgem conjuntamente de uma profunda mudança na história que não nos é dado conhecer diretamente:

> Os dois grandes princípios que atuam em conjunto na economia do século XIX, concorrência e divisão do trabalho, surgem então como projeções de aspectos filosóficos do indivíduo social; ou, ao contrário, como sublimação daquelas formas reais de produção econômicas; ou, o que talvez seja mais correto e mais pertinente no que diz respeito à possibilidade de fundamentar essa dupla direção das circunstâncias, elas surgem conjuntamente de uma dessas profundas mudanças na história que não podemos conhecer a partir de sua essência ou de seus motivos próprios, mas somente a partir de seus fenômenos – que, por sua vez, se dão na mistura com as províncias singulares da vida, determinadas por seus conteúdos. (SIMMEL, 2006, p. 117-118)

---

[26] Georg Simmel. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903), tradução de Leopoldo Waizbort. MANA 11(2):577-591, 2005.
[27] Cf. Leopoldo Waizbort. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo : Editora 34, 2006.

Desse modo, podemos entender o individualismo quantitativo como a síntese, no plano da liberdade individual, das transformações sociais que na economia produziram a livre concorrência, na filosofia o iluminismo e na política a Revolução Francesa. Já o individualismo qualitativo, como síntese das transformações sociais que desenvolveram a divisão do trabalho e encontraram sua configuração plena no *Wilhelm Meister* de Goethe. Se individualismo quantitativo e qualitativo, livre concorrência, iluminismo, divisão do trabalho, etc., devem ser compreendidos como processos *nos* quais e *pelos* quais transcorreu a história dos séculos XVIII e XIX, o mesmo deve ser dito dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Analisar essa obra significa estudar *a* forma na qual o individualismo qualitativo tomou corpo e exerceu sua influência na história. Por outras palavras, se o *Wilhelm Meister* é a primeira configuração plena do individualismo qualitativo, isso implica dizer que, nele, todo um ideal de liberdade individual toma corpo, no fluxo histórico, pela primeira vez. Compreender o ideal de liberdade em questão é o objetivo desta pesquisa.

O problema com o qual nos defrontamos são os seguintes. Em primeiro lugar, se, ao colocar como principal meta de vida a formação plena de suas potencialidades, o protagonista se coloca em conflito com a sua sociedade que lhe nega essa formação plena, como Goethe conseguiu, no seu romance, refletir possibilidades de solução para esse dilema? Em segundo lugar, se a modernidade é caracterizada pela disputa entre as duas formas de individualismo, como Goethe conseguiu conciliar, na sua visão de mundo, os aspectos quantitativos e qualitativos da liberdade individual? O desenvolvimento dessas questões nos levará por uma leitura sociológica do romance, pois os elementos que respondem a nossa questão estão no próprio romance, o que não nos impede de tentar esclarecê-los por meio da sociologia de Georg Simmel ou ver como esse autor traduziu esses elementos em sua sociologia. Ao final desse percurso, nosso objetivo será compreender a visão crítica da modernidade que se constrói nesse romance, a qual, não por acaso, se tornou um elemento fundamental na sociologia de Georg Simmel.

Capítulo I: A história do romance e o romance na história

1. Um panorama dos *Anos de aprendizado*

A especificidade literária d'*Os anos de aprendizado* pode ser melhor apreendida se o contrastarmos com o primeiro romance de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*. A forma literária de cada um desses romances é extremamente diferente, sendo também díspares os efeitos da leitura e a intenção do narrador em cada uma dessas obras. A harmonia e a clareza na prosa do "clássico" Goethe fica ainda mais evidente ao lado da agitação da "febre Werther". Ou seja, o conceito de formação do indivíduo e o conjunto de questões que ele abarca já se começa a delinear nos aspectos formais d'*Os anos de aprendizado*.

O enredo de *Werther* tomou corpo para Goethe, ao saber da morte de um amigo seu, chamado Jerusalém[28]. Um moço culto e irrepreensível, filho de um teólogo, gozando de saúde e fortuna, renunciou à vida depois de uma paixão infeliz pela esposa de um amigo. A morte desse rapaz fez Goethe abrir os olhos para o perigo que ele mesmo corria. Na primavera de 1772, Goethe, então jovem e recém formado em Direito, fora estagiar na cidade de Wetzlar. Foi então que ele conheceu Charlotte Buff, pela qual se apaixonou. A moça, no entanto, já estava prometida em casamento para outro rapaz, Christian Kestner, e embora os três tenham desenvolvido uma estreita relação de amizade, Goethe abruptamente resolveu partir, pois o casamento de seus amigos seria para ele "um espetáculo que não teria podido suportar." (GOETHE, 1986). Reconstituiu então em espírito suas próprias aventuras e aquelas que tinha ouvido a respeito de Jerusalém, trancou-se, e em apenas quatro semanas estava pronto o romance, e isso sem qualquer plano prestabelecido: "não pude deixar de derramar na obra que empreendia nessa ocasião toda a chama que não permite nenhuma distinção entre a poesia e a realidade."[29] Esse romance, que arrebataria a todos pela força, espontaneidade e eloquência do narrador foi, ele mesmo, escrito como que num único golpe: "Como escrevera essa pequena obra de modo bastante inconsciente e como um sonâmbulo, eu mesmo me admirei ao relê-la na intenção de fazer novas correções a alterações."[30]

Mas não nos deixemos enganar pela espontaneidade do gênio de Goethe, pois o *Werther* é, em todos os sentidos, uma obra engenhosa. A forma por ele dada à triste história do amante suicida foi a de um romance epistolar, no qual as cartas do protagonista vão construindo a história pouco a pouco aos olhos do leitor, como se ele acompanhasse junto

---

[28] J. W. Goethe,. *Memórias : poesia e verdade*, Brasilia-Df : Unb, 1986. 2v
[29] Idem. p.443
[30] Idem

com o protagonista os fatos narrados. O romance epistolar tende a identificar o presente do narrador com o passado da história narrada, ou seja, é como se a história estivesse sendo escrita ao mesmo tempo em que é vivenciada: "Os missivistas são narradores mergulhados na opacidade do presente e ignoram qualquer futuro, o que certamente aumenta a dramaticidade. *Contam* a história e, ao mesmo tempo, *vivem* os acontecimentos, registrando, dia a dia. A vida de seus corações."[31] A consequência desse encurtamento da distância entre o narrador e os fatos vivenciados é a maior empatia entre o leitor e o protagonista, o que certamente contribuiu para o abalo causado por esse romance.

Contudo, existe também uma afinidade ainda mais íntima entre a forma e o conteúdo do *Werther*, entre o romance epistolar e a narração da vivência subjetiva de uma tragédia amorosa. Segundo Goethe, o desalento é sempre o filho, o bebê amamentado pela solidão. Que outra forma seria então mais apropriada para registrar os devaneios de um amante triste e solitário do que as cartas? Nelas, mais do que nas outras formas nas quais temos o diálogo direto entre as personagens, o protagonista pode encerrar-se em si mesmo, registrar nas suas conversas com seus próprios sentimentos. Nesse monólogo, ele está de antemão livre de ter de responder às contestações de um interlocutor, como argumenta Goethe:

> A felicidade dos outros é para ele um doloroso reproche, e o que devia incitá-lo a sair de si mesmo o faz refluir mais profundamente para dentro do seu 'eu'. Se por acaso sentir o desejo de explicar-se sobre essas coisas, ele o fará por meio de cartas, pois uma expansão escrita, esteja a pessoa alegre ou pesarosa, não encontra nenhum contraditor direto; uma resposta em que sejam apresentadas as razões contrárias dá ao solitário a ocasião de confirmar-se nos seus devaneios, um motivo para obstinar-se mais e mais. (GOETHE, 1986, p. 437)

É deixado claro aqui como as cartas configuram um meio privilegiado para a representação de uma personagem solitária, confinada no seu próprio "eu", nos seus devaneios; portanto, um veículo privilegiado para a expressão da *subjetividade*. Diga-se de passagem que Goethe compôs o *Werther* seguindo seu hábito de transformar em conversa a meditação solitária. Trancado no seu quarto, imaginava a presença de um conhecido e expunha as ideias que tinha em mente sobre o assunto. Prosseguia seu discurso com o

---

[31] Franklin de Matos. *O solilóquio Werther.* In: Werle, Marco Aurélio, Galé, Pedro Fernandes (Orgs) *Arte e filosofia no idealismo alemão.* São Paulo, editora Barcarolla, 2009. p. 144

hóspede imaginário, chegando por vezes a modificar suas ideias segundo as réplicas do seu interlocutor fictício.[32]

Eis, então, uma característica fundamental desse romance: o protagonista encontra-se de tal modo confinado aos seus devaneios, à sua subjetividade, que o turbilhão de emoções que vivencia, por não encontrar um meio de se expressar na realidade, de realizar-se fora de si mesmo, acaba por consumi-lo completamente e destruí-lo. Seu coração, diz Werther, é a fonte de todas as suas alegrias e seus sofrimentos.

Por toda a força de expressão das emoções, de registrar o mal estar subjetivo dos jovens na sociedade de seu tempo, o *Werther* tornou-se a obra mais conhecida do movimento literário *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), do qual Goethe fez parte em seus anos de juventude. Esse movimento marcou a história literária com o conceito de gênio que fez operar em suas produções estéticas[33], para o qual não interessa tanto a beleza, mas a autenticidade e a originalidade, cujas marcas distintivas eram a ferocidade, a força e a vitalidade. O artista é visto como um mortal dotado de forças divinas, pois cria o novo, em analogia à criação divina e à força criadora da natureza: "O gênio significa originalidade, origem, espontaneidade. Na qualidade de atributos positivos, os sinônimos ou quase sinônimos 'feroz, sensual, forte, vital, ativo, sensível, poderoso' adquirem um novo significado. Designam a força natural do gênio."[34]

Como já mencionado na apresentação, os *Anos de aprendizado* consistem justamente num processo de superação dessas tendências juvenis do movimento Tempestade e Ímpeto, registradas no *Werther*. Até mesmo o título, com a palavra *aprendizado*, já sinaliza para esse processo, uma vez que esse termo não queria dizer nada para os poetas que reverenciavam o "gênio natural" ou "gênio original". Justamente essa força pressentida, essa genialidade, é, assim como o "coração" de Werther, a força e a fraqueza desse movimento. Os ideais que norteavam a atuação literária do jovem Goethe se dirigiam pelo ideal do "infinito", do gênio absoluto em sem fim, tal como ele via Shakespeare[35]. Uma vez confrontados com a realidade, tais ideais sucumbiram. Essa é a própria tragédia de Werther, que, por não encontrar uma maneira de mediar sua paixão com a realidade, não pôde suportar a vida.

---

[32] J. W. Goethe. *Memórias : poesia e verdade*, Brasilia-Df : Unb, 1986. 2v

[33] Werner Kolschmidt, *Sturm und Drang*. In: Boesch, Bruno (Org). *História da Literatura Alemã.* São Paulo: Editora Herder, 1967. p. 227.

[34] Idem. p. 227.

[35] A esse respeito, veja-se o ensaio de Goethe *Para o dia de Shakespeare* em : Goethe, J. W. *Escritos sobre literatura.* Seleção e tradução: Pedro Sussekind. Ed. 7 letras, Rio de Janeiro, 2000.

O cerne d'*Os anos de aprendizado* é justamente o embate dos ideais com a realidade prática[36]. Mais precisamente, esse romance retrata o confronto e as mediações possíveis entre o ideal de formação individual plena, livre e harmônica, com as instituições sociais do seu tempo. Como diz um dos personagens do romance, "só uma desgraça podia abater-se sobre o homem: a de se fixar numa ideia qualquer que não tivesse nenhuma influência na vida prática, ou que o afastasse por completo dessa forma de vida" (GOETHE, 2006, p.337). Esse é o grande tema *d'Os anos de aprendizado*, que o distingue de *Werther*, a conquista de uma *práxis* que opere a mediação entre os ideais vivenciados e a realidade social.

Também as características formais do *Wilhelm Meister* operam um grande distanciamento da turbulência sentimental registrada nas cartas de Werther, no sentido da busca de um equilíbrio entre a vida subjetiva do protagonistas e uma inserção possível dele no mundo social circundante. Logo nas primeiras linhas o leitor percebe que no *Meister*, a escrita é clara, elegante, suave e transparente. Se nos for permitido utilizar uma metáfora, é como se o leitor do *Meister* fosse posto na platéia de um anfiteatro romano, claro e arejado, ao passo que o leitor do *Werther* transita nas sombras de uma catedral gótica. Um documento contundente de tais qualidades literárias do Goethe "clássico" é uma carta de Schiller, escrita no dia 7 de janeiro de 1795, na qual ele registra suas impressões de leitura dos primeiros capítulos d'*Os anos de aprendizado*:

> Não posso expressar melhor a sensação que se me impõe e possui a leitura dessa obra – e em crescente grau, quanto mais avanço – do que a de um bem-estar doce e profundo, de uma sensação de saúde mental e física, e gostaria de fazer com que o mesmo ocorra em todos os leitores. Interpreto esse estado com a corrente e lá dominante *tranquila clareza, elegância e transparência*, que não deixam para trás, nem no mínimo detalhe, algo que pudesse fazer a alma insatisfeita ou inquieta, e não impelem o movimento dela mais do que o necessário, a fim de atiçar e conservar uma vida alegre nas pessoas. (GOETHE-SCHILLER, 2010 ,p.46, grifos nossos)

O leitor não deve pensar que esse é um juízo parcial de Schiller. Embora ele tenha sido um grande colaborador de Goethe e o seu principal aliado na disputa entre os "clássicos" e os "românticos", até mesmo aquele que seria um dos opositores da dupla Goethe-Schiller, Friedrch Schlegel, destaca e elogia as mesmas qualidades no *Meister* de Goethe:

---

[36] "Contra a dissolução da realidade em sonhos, em representações ou ideais puramente subjetivos, é que se dirije a luta do humanista Goethe. Também ele, como todo grande escritor de romances, se propõe como tema principal a luta dos ideais com a realidade, sua impregnação na realidade.", Georg Lukács. *Goethe y su época***.** Barcelona : Ediciones Grijalbo, 1968.

> Sem arrogância e sem barulho, tal como silenciosamente se desdobra a formação de um espírito empenhado, e tal como o mundo em devir suavemente vem de seu interior à tona, começa a clara história. O que se passa e é dito aqui não é extraordinário, e as figuras que primeiro se apresentam não são grandes nem admiráveis: uma velha astuta, que sempre pesa as vantagens e se faz porta-voz do amante mais rico; uma jovem, que só pode se livrar das armadilhas da perigosa conselheira para se entregar ardentemente ao amado; um jovem puro, que consagra o belo fogo de seu primeiro amor a uma atriz. Tudo, porém, está ali presente diante de nossos olhos, nos atrai e interpela. Os contornos são genéricos e leves, mas precisos, nítidos e seguros. O menor traço é significativo, cada linha é um leve aceno, e tudo é destacado por meio de claros e vívidos contrastes. Aqui não há nada que poderia inflamar as paixões ou de imediato compelir violentamente o interesse. Mas os quadros em movimento fixam-se como por si mesmos no ânimo, que estava mesmo alegremente disposto a um prazer tranquilo. (SCHLEGEL, 2006, p.125)

Outras características formais do *Meister* diferenciam-no do *Werther*. Como dissemos, neste, o recurso à narrativa epistolar cria uma aproximação entre o narrador e os fatos narrados, entre o presente da narrativa e a vivência dos fatos que ela apresenta. Tal recurso é de grande importância para o efeito de eloquência e arrebatamento desse romance, faz com que o leitor o receba não como uma obra a ser interpretada intelectualmente, mas que a vivencie diretamente de modo sentimental. Já o narrador do *Meister*, onisciente e em terceira pessoa, marca a todo instante o distanciamento entre ele e os fatos narrados. Aqui, narrador e personagens não são a mesma pessoa, nem estão mergulhados na mesma dimensão temporal. Não raro o narador trata com grande ironia o seu protagonista. Isso faz com que o leitor, a todo momento, permaneça ciente de que aquela narrativa se trata de uma obra de arte, que deve ser interpretada e refletida, e não apenas se deixar levar pelas emoções retratadas. Por mais que *Os anos de aprendizado* tenha inúmeros paralelos com a biografia de Goethe e esteja carregado de referências ao seu momento histórico, ele se impõe como *obra de arte*, a qual deve ser recebida, interpretada e refletida enquanto tal. Se ela possui relações com o mundo social, é enquanto obra que ela estabelece tais relações. Em suma, o *Meister* é uma obra que joga tanto com a imaginação quanto com o entendimento, e conduz o leitor a refletir e interpretar por si mesmo o processo formativo pelo qual é conduzido.

Desse modo, vamos agora lançar um olhar mais detido sobre o enredo d'*Os anos de aprendizado*. Essa espécie de panorama se faz necessária para que o leitor tenha bem presente o romance, sem o qual, o debate histórico e teórico que o segue não faria sentido.

Livro I:

O romance se abre com a cena do primeiro amor de juventude do "meigo e imberbe" filho do comerciante, Wilhelm Meister, e a atriz de teatro Mariane, que naquela noite encantava o público em trajes masculinos de jovem oficial. O protagonista do romance é assim apresentado ao leitor, atirando-se imoderadamente à sua paixão adolescente, na qual a mulher amada e os palcos sobre os quais a conheceu estavam indissociavelmente ligados. Suas visitas diárias ao teatro eram motivo de constante desacordo entre ele e seus pais, que gostariam que seu filho devotasse seu tempo a algo útil, que viesse a servir à vida burguesa para a qual estava destinado por nascimento. Wilhelm, por sua vez, devotava um decidido repúdio ao comércio, ao lucro e ao luxo burguês, inclinando-se cada vez mais à poesia e a tudo que com ela estivesse relacionado. Tal repúdio à vida burguesa era tema de constante discussão também com seu amigo e futuro cunhado Werner, que encontrava no trabalho e no dinheiro toda a sua satisfação.

A paixão de Wilhelm pela arte dramática havia sido despertada por um teatro de marionetes, o qual lhe fora presenteado em um natal de sua infância. Com ele, o protagonista tomou conhecimento das histórias do antigo testamento e também dos versos do célebre épico "Jerusalém Libertada" de Torquato Tasso; principalmente a heroína Clorinda o cativara com a sua "feminilidade viril"[37]. Ainda menino, ele passou a dedicar todas as suas horas livres a ler e reler as peças do repertório do teatro de marionetes, e logo passou ele mesmo a escrever algumas peças, bem como a ensaiar como ator. O jovem, agora com a amada nos braços, não tinha mais dúvidas de que fora destinado ao teatro, percebia em si mesmo o excelente ator e criador de um futuro teatro nacional[38]. A figura do ator apresentava-se no espírito de Wilhelm

---

[37] O tema da ambiguidade erótica, como a paixão de um homem por uma mulher com características masculinas, ou o amor erótico entre irmão e irmã, é recorrente nas obras de Goethe. Por exemplo, nas *Afinidades eletivas*, Eduard diz a sua esposa que em outra vida ela foi sua irmã ou sua mãe. A peça de teatro *Irmão e irmã* retrata o amor de dois irmãos, mas que no final descobrem que não o são. Já no *Meister*, logo no início esse tema se apresenta no interesse de Wilhelm por Clorinda, que se traveste de cavaleiro para combater nas cruzadas. Esse mesmo interesse se estende a Mariane, que o encanta vestida num capote vermelho de jovem oficial, e também a amazona surge montada a cavalo num capote masculino. A criança Mignon é mais uma recorrência desse tema. Wilhelm sente-se intrigado pela figura, que não se sabe dizer se é menino ou menina. No final do romance o leitor descobrirá que a menina é o fruto de uma relação incestuosa entre o marques Augustin (o harpista) com sua irmã Sperata. A questão do incesto está presente também no quadro do filho enfermo do rei, a pintura favorita do jovem Wilhelm, que retrata a paixão de um príncipe pela noiva de seu pai. No último parágrafo do romance, a personagem Friedrich deixará claro que essa pintura é uma alegoria de todo o romance.

[38] O termo *teatro nacional* tem um significado específico nesse contexto histórico. Na Alemanha do século XVIII existiam apenas os teatros de corte e as trupes ambulantes (Wanderbühne). O primeiro era composto por companhias francesas ou companhias de ópera italianas, deixando de lado toda produção dramática alemã e oferecendo um acesso restrito ao público de origem burguesa. Já as companhias

como um espelho de tudo aquilo que o mundo havia produzido de mais esplendoroso. Assim ele julgava poder, do alto da cena teatral, inaugurar uma nova era para a sua pátria, acender nos corações a centelha de algo melhor soterrada pelas cinzas das necessidades cotidianas, tocar-lhes as almas e reservar-lhes prazeres celestiais, assim como aqueles que desfrutou no regaço da sua Mariane. O teatro tinha para Wilhelm, portanto, um papel messiânico, pois além de inaugurar uma nova era para a sua pátria, o teatro o libertaria da inerte e arrastada vida burguesa que ameaçava detê-lo para sempre. Em uma das suas obras de mocidade, Wilhelm havia composto um poema no qual a musa do comércio e a musa da poesia disputavam a sua pessoa, e como era de esperar, a magnífica musa da poesia livrava-o das garras da ranzinza e intolerável musa do comércio. Contudo, se Wilhelm como que habitava no mundo da poesia de seu coração, sua amada Mariane enfrentava a dura prosa das relações[39]. A jovem atriz vivia numa situação delicada, sua criada, Barbara, era a única pessoa com a qual podia contar, e justamente a velha criada a havia induzido a entregar-se a Norberg, o amante a quem deviam o pouco de conforto que tinham até então. Mariane desejava entregar-se totalmente a Wilhelm, a quem amava de coração e de quem estava grávida, porém seu antigo amante e provedor estaria de volta em poucas semanas e não sabia como se livrar dele, ainda mais que sua criada a incentivava a optar pelo mais rico, Norberg.

Wilhelm parte para uma viagem de negócios, ocasião na qual conhece o casal Melina, composto por um jovem ator que se apaixonara por uma aluna sua, e haviam fugido juntos, porém foram presos. Wilhelm acompanhou o julgamento do jovem casal e intercedeu por eles, que logo foram soltos. Wilhelm desejava, como o casal Melina, fugir com a sua Mariane e iria propor-lhe em casamento assim que voltasse à sua cidade. De volta, o protagonista topa com um desconhecido, com o qual tem uma conversa sobre arte e destino. Este, dirigindo-se a

---

ambulantes eram compostas por atores cuja ocupação era considerada indigna, e levavam uma vida precária. Desse modo, intensificou-se nas últimas décadas do século XVIII o desejo da burguesia culta alemã por um *teatro nacional,* uma instituição sintonizada com o gosto do público burguês e capaz de profissionalizar as companhias alemãs. O teatro nacional assumiu também uma importante dimensão política, pois se tornou o foco das esperanças por maior coesão cultural entre os estados alemães, estando assim implicado na ambição alemã de tornar-se uma nação moderna. Ver: Sharpe, Lesley. *Goethe and the Weimar theatre.* In: Sharp, Lesley Org. *The Cambridge companion to Goethe. Cambridge*. Cambridge University Press, 2002.

[39] "Poesia do coração" e "prosa das relações" são os termos usados por G. W. F. Hegel, em seus *Cursos de Estética* para pensar o romance de formação. Entre a "poesia do coração" e a "prosa das relações" se estabelecem as tensões, os conflitos e as possibilidades de solução entre as aspirações individuais da personagem e sua integração no contexto social mais amplo. Esses dois termos foram assim explicados por Mazzari: "É precisamente neste ponto que se constitui a tensão dialética, inerente ao romance de formação, entre o real e o ideal – ou então, como formulado por Hegel em sua *Estética*, entre a "prosa das relações"e a "poesia do coração". Enquanto elementos constitutivos do *Bildungsroman*, estes dois pólos são, portanto, complementares, pois sem apoiar-se em sua respectiva realidade histórica o ideal de formação permaneceria inteiramente vazio e abstrato." Marcus Vinicius Mazzari. *Todos os grandes livros da literatura mundial constituem casos singulares [Apresentação],* São Paulo : Editora 34, 2009. p. 7-23.

Wilhelm para perguntar-lhe por uma certa hospedaria, pergunta-lhe também se ele não era o neto do velho Meister, que possuía uma valiosa coleção artística. Wilhelm tinha dez anos quando seu avô morreu, o qual esteve na Itália e de lá trouxe uma valiosa coleção de tesouros artísticos da antiguidade. Com a venda dessa coleção, o pai de Wilhelm obteve o capital para o comércio e para o luxo burguês que o nosso protagonista tanto desprezava. Como o ilustre desconhecido havia sido o intermediário da venda da coleção para um rico aristocrata, eles enveredaram em uma conversa sobre o quadro favorito de Wilhelm, que representava a história do filho enfermo do rei, consumido de amor pela noiva de seu pai. O desconhecido argumenta que se o gabinete ainda estivesse em poder de sua família, aos poucos se lhe revelaria o sentido daquelas obras, e Wilhelm acabaria por ver nelas algo mais do que a si mesmo. Mas ao Wilhelm atribuir a perda do gabinete do seu avô ao destino, que por fim o conduziu ao amor pelo teatro, o desconhecido exorta-o a ater-se à razão e moldar com suas próprias mãos a felicidade, assim como o artista lapida a matéria bruta com a qual ele molda uma figura.

O leitor descobrirá apenas no final do romance que essa é a primeira intervenção de um grupo chamado Sociedade da Torre, o qual será desvendado apenas no último capítulo do Livro VII. Logo após a conversa com o desconhecido, Wilhelm dirige-se à casa de sua amada, mas em vez de encontrá-la, vê apenas um vulto a escapar pela porta. Ao chegar à sua casa, o protagonista tira do bolso um lenço de Mariane, e dele cai um bilhete, que ele descobre ser de Norberg.

Livro II:

Alguns anos se passaram, em que o protagonista se deteve consumido em suas dores. Werner assistia-o e procurava convencê-lo de que Mariane não merecia seu afeto. Wilhelm, por sua vez, lutava com uma perda dupla, pois junto com sua amada ele perdera toda a sua esperança no seu talento como ator e autor de peças de teatro. Ao lançar seus poemas e suas peças ao fogo, Wilhelm não resiste e acaba proferindo a Werner um extenso elogio aos poetas, no qual ele os aproxima à figura dos profetas, amigo dos deuses e dos homens, mediadores da mensagem divina.

Seu pai decide então, pela segunda vez, enviá-lo a uma viagem, para que adquirisse experiência nos negócios e conhecesse o seu país, dando ensejo à longa jornada de Wilhelm através das mais diversas regiões da Alemanha e dos mais diversos estratos da sociedade de seu tempo. Depois de alguns breves encontros comerciais, o primeiro paradeiro do protagonista foi um alegre povoado rural, onde estava instalada uma trupe de saltimbancos.

Aí, o protagonista encontrou a bela e sedutora Philine, o ator Laertes e o rapazote Friedrich, todos remanescentes de uma companhia teatral que recentemente se desfizera. Na estalagem onde estavam hospedados, encontrou também Mignon, uma criança magra, de cabelos e olhos negros, que atraiu muito a sua atenção, embora não pudesse dizer se era menino ou menina. Wilhelm adotou então uma vida alegre junto a seus novos companheiros, as representações da trupe de saltimbancos começam a atrair novamente seus pensamentos para o teatro. Ele contempla então a arte dramática desde os seus fundamentos mais simples e não consegue deixar de pensar o quanto sua nação ganharia com a instalação de um teatro nacional.

O casal Melina reaparece no romance, em busca de uma colocação na companhia teatral que recentemente se desfizera, vendo assim seus planos frustrados. Todo o grupo se reúne então para um passeio náutico, no qual Wilhelm tem seu segundo encontro com um dos membros da Sociedade da Torre. O desconhecido vem elogiar o exercício que o grupo realizava durante o passeio náutico, que consistia em uma peça improvisada. Wilhelm defende que somente o talento inato, a genialidade poderia produzir grandes artistas. O desconhecido argumenta a favor da educação, sobretudo para alguém dotado de um talento extraordinário, para que não dissipe suas forças em algo vulgar ou numa direção errada. Porém, toda a argumentação em favor da razão encontra sua contrapartida em Mignon, que Wilhelm toma para si, ao vê-la ser espancada pelo diretor da trupe de saltimbancos. A ela, vem juntar-se um misterioso harpista que se apresentou ao grupo de Wilhelm, em cuja figura o protagonista vislumbra o poeta gênio que tanto havia elogiado anteriormente. Ele sentia um desejo indescritível de decifrar o enigma desse ancião. Wilhelm, Mignon e o harpista, a partir de então, não se separam. Desse modo, o protagonista acaba novamente se envolvendo com o teatro, motivado antes por laços afetivos do que por uma decisão racional. Philine, principalmente, soube seduzi-lo de maneira irresistível, embora Wilhelm não tomasse nenhuma atitude quanto a isso. Ainda assim, ele acaba por ceder um empréstimo a Melina, que com esse capital assume a direção da companhia, com a qual Wilhelm está agora definitivamente envolvido.

Livro III

A trupe se ocupava então de realizar alguns espetáculos no pequeno povoado rural para levantar algum dinheiro. Philine, graças ao seu comportamento leviano e provocador, soube por um estribeiro que em breve um conde e uma condessa passariam pelo povoado, os quais ela atraiu da maneira mais gentil para dentro da estalagem. O nobre casal decidiu permitir que a trupe se apresentasse em seu castelo, o qual receberia em breve a visita do

príncipe e de todo um exército em movimentação por conta das agitações políticas na Europa. Wilhelm não pôde deixar de impressionar-se com a beleza, juventude, graça, elegância e amabilidade da condessa; ele também não passou desapercebido aos olhos dela. Desse encontro, despertou-se em Wilhelm um grande interesse pela nobreza, a qual se apresentava a ele como um modelo de formação. Antes de partirem para o castelo o conde, Wilhelm faz um elogio a nobreza, pois pensava que aqueles que nasceram livres das coerções do trabalho certamente poderiam educar melhor seu espírito.

O protagonista imaginava, ao dirigir-se para o castelo, estar prestes a realizar sua entrada no grande mundo, imaginava que aí poderia tirar a prova quanto a ser ou não nascido para o teatro. Acreditava que aquelas nobres damas poderiam avaliar melhor do que ninguém o seu talento. Mas o que o aguardava, infelizmente, não passou do mais cômico *teatro de sociedade*. O teatro é aqui justamente designado como teatro de sociedade, pois ele se configura como um espaço de sociabilidade entre os nobres[40], os atores e os militares, um mero espaço para as disputas de orgulho e satisfação erótica. Wilhelm não escapou à regra: ele parecia dia a dia mais interessante para a condessa, sobre os palcos seu olhar buscava sempre o dela, e nesses instantes contemplar-se mutuamente era para os dois um prazer indescritível.

É interessante notar que, nesse caso, Goethe configura o palco teatral como metáfora de um rio que separa e une duas classes antagônicas, a nobreza e a burguesia, em uma clara e discreta alusão aos iminentes combates da Revolução Francesa. A burguesia e a nobreza cedem ao sentimento da atração e da ternura, embora seus respectivos lados estejam implicados em uma guerra social. Tal configuração não é gratuita, pois nesse momento já estão sendo anunciadas as uniões desiguais com as quais se fecha o romance, e que fazem parte da busca de Goethe por respostas aos problemas colocados na ordem do dia pela Revolução Francesa.

Dentro desse contexto de galantes aventuras, nas quais o protagonista vê frustradas suas intenções de haurir das mais altas fontes para a sua formação pessoal e em que vê frustrada sua estréia no grande mundo como ator e dramaturgo, ele entra em contato com a obra de Shakespeare. A personagem que lhe proporciona essa experiência é o soldado Jarno, sempre racional, duro e frio. Ele sugere-lhe que tome conhecimento das obras do dramaturgo inglês, dizendo que nenhum dano lhe causaria ver o insólito com os seus próprios olhos, ver na solidão de seu velho quarto a lanterna mágica desse mundo desconhecido. Ao entrar em

[40] Veja-se a discussão do conceito simmeliano de Sociabilidade no item 1.6 do Capítulo II.

contato com o poeta inglês, Wilhelm percebe agitarem-se em si mil sensações e faculdades das quais não havia tido até então nenhuma noção, nenhuma ideia. Jarno é a única figura presente no castelo do conde que realmente dispõe de conhecimento do grande mundo, pois já havia trabalhado pelo príncipe em muitos países, além de ser mais um dos membros da Sociedade da Torre. Assim, é possível notar a ironia do narrador ao fazer com que o grande mundo se apresente a Wilhelm não pela nobreza, mas sim por Shakespeare.

Com a leitura de Shakespeare, abre-se uma nova dimensão na visão de mundo de Wilhelm. O que o deixa perplexo é a capacidade do dramaturgo inglês em fazer os homens conhecerem a si mesmos, dar a ver claramente as engrenagens e os cursos dos destinos. Somente então o protagonista se dá conta de que o mundo não correspondia exatamente ao seu pressentimento, que o simples entusiasmo não seria suficiente para produzir algo digno, nem mesmo para compreender uma obra como a de Shakespeare, ou seja, de que tudo isso carecia de uma formação. A primeira consequência dessa nova perspectiva foi o desejo de lançar-se em uma vida ativa, de misturar-se no fluxo dos destinos e, a partir de uma *experiência* sólida de vida, oferecer ao público da pátria algo verdadeiramente digno.

Assim, Shakespeare foi o grande catalisador para o surgimento da sede de experiência no protagonista, o que tomou a forma de uma nova concepção de teatro e de autor dramático, apresentando-lhe a necessidade do aprendizado e da formação do público e do ator.

Livro IV:

Ao partir do castelo, toda a companhia teatral pôs-se a caçoar de seus patronos, os nobres. Wilhelm, por sua vez, estava inflamado pelo exemplo de tantos nobres guerreiros, pelo mundo novo que lhe abrira a poesia shakespeariana e pelo "fogo inefável" que sorvera dos lábios da condessa. Nessa disposição de espírito, ele proclama um longo discurso contra a nobreza, dizendo que aqueles que desde o nascimento se veem cercados de todas as coisas acessórias da humanidade não conseguem distinguir com clareza a riqueza natural do homem, que a natureza dotou de maneira tão bela. O discurso de Wilhelm se aproxima, nesse momento do romance, de algumas concepções de Rousseau, para o qual toda a virtude do homem emanaria do seu estado natural, enquanto que todas as instituições históricas só viriam a deformá-lo. Assim sendo, se pensarmos na importância fundamental que teve o pensamento de Rousseau para a Revolução Francesa, poderemos ler o episódio que segue como uma paródia dessa revolução[41].

---

[41] *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, como um todo, reflete questões que foram colocadas na ordem do dia pela Revolução Francesa, sobretudo a possibilidade de emancipação e autonomia do

Exaltada pelo discurso de Wilhelm, a companhia decide instaurar para si um regime republicano, devendo o cargo de diretor ser ocupado alternadamente e eleito por todos, inclusive as mulheres, que também receberam o direito a voto e cadeira nas discussões deliberativas. Wilhelm foi o primeiro diretor eleito, e imaginavam com isso haver inaugurado uma nova perspectiva para a pátria.

A república ambulante viajava agora rumo a um lugar recomendado pelo barão, e os rumores sobre um perigoso corpo de voluntários que estaria em seu caminho não abalou o ímpeto da companhia em seguir viagem, a qual Wilhelm soube animar com argumentos viris e convincentes. Justamente no ponto mais belo de seu percurso, em que a companhia descansava ao ar livre, vivendo cenas de um idílio campestre, a tempestade abateu-se sobre a pequena república que desmoronou sob o ataque de alguns saqueadores; quase ninguém ofereceu resistência e o nosso herói, com um tiro entre o peito e o braço esquerdo e com uma pancada que quase lhe atravessou o crânio, foi deixado para trás, dado como morto. Ao abrir os olhos, encontrou-se no regaço de Philine, com Mignon a seus pés. Algum tempo depois, chegou à clareira, pelo mesmo caminho que a companhia havia percorrido, a comitiva de uma nobre família que se deslocava devido à guerra iminente, tendo à frente uma jovem montada em um cavalo branco. Quando ela se aproximou, Wilhelm fixou seus olhos nos traços suaves, nobres, calmos e compassivos da recém-chegada e acreditou jamais ter visto algo mais nobre e mais amável do que a bela amazona cuja figura estava encoberta por um largo capote masculino[42]. A bela amazona deitou seu capote sobre o corpo seminu do ferido, enquanto um

---

indivíduo frente a sociedade e os laços históricos com a qual ela o envolve. A compreensão da posição de Goethe ante a esse acontecimento é muito mais complexa do que simplesmente "pró"ou "contra". A revolução, para Goethe, mostrou-se como um importante passo para a renovação da humanidade, mas não havia nada a celebrar em tudo que ela teve de brusco, violento e destruidor. Na visão de mundo goetheana, todo rompimento brusco devia ser evitado: "Assim como Goethe, na querela dos estudiosos da geognosia, decididamente toma partido dos netunistas em oposição aos vulcanistas, isto é, se pronuncia pela teoria de uma superfície da terra formada organicamente de degrau em degrau a partir dos resíduos de mares primitivos desaparecidos, e assim como recusa a teoria de seu aparecimento através da atividade eruptiva de vulcões, da mesma forma comporta-se no campo político. A revolução significa a erupção inorgânica, e não a cuidadosa criação de novas condições (embora se reconhecesse a necessidade daquela e com crescente seriedade) como a natureza o faz." Werner Kolschmidt, *O classicismo*. In: Boesch, Bruno (Org). *História da Literatura Alemã.* São Paulo: Editora Herder, 1967. p. 291.

[42] Se tentarmos visualizar a cena de Wilhelm deitado inconsciente, ferido na cabeça e no lado esquerdo do peito e acudido por três mulheres, imediatamente perceberemos a semelhança dessa cena com a de Cristo após a crucificação. Podemos assim estabelecer novamente o paralelo dessa cena com a Revolução Francesa, compreendida como um momento de morte e renovação, assim como se deu na crucificação de Cristo. Esse renascimento tem, no romance, seu maior símbolo na figura da amazona. Nela, Wilhelm contempla todos os seus sonhos e aspirações infantis, mas também a dignidade de uma natureza humana que ele julgava um atributo do gênero humano. Mas o desfecho da companhia itinerante mostra-lhe que esse atributo não é inato, mas deve ser cultivado. A figura da amazona traz para o romance um prelúdio das qualidades que serão cultivadas pela pedagogia da sociedade da Torre, a qual tem o mesmo objetivo que a Revolução Francesa, a conquista da liberdade, mas defende que ele deve ser alcançado por outros meios.

cirurgião desalojava a bala de seu peito. Sua figura desapareceu enquanto ele, aos poucos, perdia os sentidos.

A cena em que Wilhelm é socorrido pela bela amazona, tendo Philine e Mignon ao seu lado, corresponde perfeitamente ao poema que ele havia criado sobre a disputa de sua pessoa entre a musa do comércio e a musa do teatro. Notemos que no final do referido texto, Wilhelm imaginara a entrega de sua pessoa à musa da poesia exatamente nas mesmas condições em que se deu seu encontro com a bela amazona: deserdado e desnudo, entregou-se à Musa que lançava sobre ele seu manto áureo e cobria sua nudez. O casaco masculino da amazona foi por ela lançado sobre o corpo seminu de Wilhelm e, algumas vezes, Goethe mencionou-o como sendo um manto áureo. Assim, essa amazona aparece no romance como a verdadeira musa da poesia, a imagem que concentra em si todos os desejos que Wilhelm procurava realizar por intermédio do teatro. Esse encontro determinará os pensamentos de Wilhelm até o desenlace final do enredo. Não deve ser esquecido que, no poema de Wilhelm, a musa da poesia agia como uma filha da liberdade e presenteava com reinos. Curiosamente, o romance termina com uma reflexão sobre a perfeita liberdade do caráter da amazona, e a entrega de sua mão à Wilhelm será comparada à descoberta de um reino.

Um grande contraste estabeleceu-se entre a perversa alegria dos membros da companhia diante do ferido Wilhelm e a compassiva nobreza da bela amazona. Sua figura encerra em si uma refutação da crítica à nobreza feita anteriormente por Wilhelm. No entanto, ele acabara de constatar no castelo a mediocridade da aristocracia, o que nos leva a supor que a bela amazona pertence a outra espécie de aristocracia, que será revelada no oitavo livro do romance.

A imagem da bela amazona ocupava o espírito de Wilhelm; evocava repetidamente a cena de sua aparição, via cair de seus ombros o capote que a cobria e desaparecer num brilho cintilante seu rosto e sua silhueta. Encontrava nela a realização sensível de todos os seus sonhos juvenis, ligados àquela imagem; acreditava ter diante dos próprios olhos a nobre e heróica Clorinda, imaginava ser ele o filho enfermo do rei, de cujo leito se aproximara com uma reserva silenciosa a bela e compassiva princesa. Indagava-se então, se tal como nos sonhos, também em nossa infância pairem à nossa volta as imagens da nossa futura sorte, pressentidas e visíveis aos nossos olhos; *se nossos desejos e sentimentos não seriam os germes do que nos sucederá*.

Depois do trágico desfecho da pequena república teatral, nosso protagonista dirigiu-se à companhia de seu amigo, o diretor Serlo. Para lá, Wilhelm já havia encaminhado os remanescentes da desafortunada companhia. Em sua casa, Wilhelm reencontrará Philine e

Laertes, bem como conhecerá a irmã de Serlo, a melancólica Aurelie. Ao serviço dela está uma velha criada e um menino de cerca de três anos, chamado Félix, que Wilhelm imagina ser filho de uma relação passageira de Aurelie com Lothário, personagem que aparecerá somente no Livro VII do romance.

A companhia está instalada numa grande cidade comercial, e tanto Serlo como sua irmã são profundos conhecedores do teatro. Dá-se assim, no romance, o ensejo para um retrato do teatro profissional. Serlo é o único grande ator em toda essa obra, ele possui técnica perfeita de atuação e sua capacidade mímica é descrita como "além de tudo que se possa crer." O leitor encontra-se, portanto, em uma nova dimensão das etapas morfológicas do belo. Se, no primeiro momento, o protagonista se interessava em ver representado nas obras de arte apenas a si mesmo, seus sentimentos e inclinações, agora ele desperta para a necessidade de uma apreciação dos méritos do artista e começa a desenvolver as capacidades do juízo necessário para dar conta do elogio ou da censura de uma obra de arte. Entramos, portanto, no terreno da crítica de arte.

A obra que será o objeto de uma extensa crítica, cuidadosamente introduzida no romance na forma de diálogos entre Serlo e Wilhelm é *Hamlet*. O *Hamlet* de Shakespeare é eleito por Goethe como o grande representante do espírito moderno, que coloca o indivíduo como o foco da sua problemática. Dificilmente alguém, ao expressar sua contemplação interior, posicionou o leitor tão intensamente no meio da consciência do mundo, diz Goethe sobre a obra do poeta inglês[43]. Hamlet é o indivíduo cuja auto-observação nos coloca no cerne de uma experiência do mundo, assim como Goethe o faz com seu protagonista Wilhelm Meister.

Shakespeare aparece nesse momento do romance como o grande exemplo da experiência, a chave para o acesso ao grande mundo, tão desejado pelo protagonista do romance. Como elo de ligação entre a inexperiência e a maturidade, Hamlet foi a peça escolhida, pois o caráter indeciso de seu protagonista e seu espírito de auto-observação aparenta-o com o protagonista do romance. O íntimo parentesco entre Wilhelm e Hamlet será declarado no próprio romance, quando Jarno, no Livro VIII, diz que nessa peça, Wilhelm não fez mais do que representar a si mesmo.

Hamlet e Wilhelm são mais vítimas do que protagonistas de seus atos. Se, na tragédia, na arte dos antigos, o herói é impelido para seu destino por um dever sobre-humano, o herói do drama moderno é movido pelo querer, e seu caráter retarda ao máximo a ação. Não por

---

[43] J. W. Goethe. *Escritos sobre literatura.* Seleção e tradução: Pedro Sussekind. Ed. 7 letras, Rio de Janeiro, 2000.

acaso, a personagem Aurelie, grande atriz e irmã de Serlo, observa, no profundo e justo olhar de Wilhelm sobre a poesia dramática, uma importante caracterização dele próprio. Ou seja, ela faz da discussão de Wilhelm sobre Hamlet uma importante reflexão do protagonista sobre si mesmo. Aurelie infere com muita inteligência que Wilhelm, sem nunca ter avistado os objetos da poesia na natureza, é capaz de *reconhecer a verdade na imagem*, como se existisse dentro dele um pressentimento de todo o universo, despertado e desenvolvido pelo harmonioso contato com a poesia. Em suma, ao ouvi-lo explicar Shakespeare, era possível crer que ele acabava de chegar do conselho dos deuses, onde os havia ouvido *deliberar sobre o modo de forjar homens.* No entanto, no trato com os demais, ele mais se parecia com o primeiro menino da criação. Em todo o desenvolvimento do romance até aqui, Wilhelm teve seus olhos voltados mais para si mesmo do que para o mundo.

Livro V:

Até então, Wilhelm não se havia decidido quanto a sua vocação para o teatro, e foi novamente um golpe do acaso que o empurrou nessa direção. Inesperadamente, ele recebeu uma carta de Werner com o selo de luto, seu pai havia morrido. Na carta, lia-se que logo após a morte do velho Meister, seu amigo Werner apressou a realizar sua união com a irmã de Wilhelm, que seus pais haviam retardado por excesso de formalidade. Decidira a colocar a casa paterna de Wilhelm à venda, rogando-lhe para que não herdasse os caprichos de seu avô e de seu pai, pois o primeiro colocava sua alegria num sem-número de obras de arte "insignificantes" e o segundo vivera em instalações tão luxuosas que a ninguém deixava desfrutar. Werner pretendia agir de modo oposto, nada mais de supérfluo em casa, nada senão dinheiro. Nada possuir, pois que alegria se pode imaginar ter com um capital morto? Assim declarava Werner sua profissão de fé: cuidar dos negócios e fazer dinheiro, ser feliz com os seus e não se preocupar com os outros senão na medida em que pudesse ser útil. Em seu plano, Wilhelm seria o homem designado para dirigir-se às terras que logo seriam adquiridas com o dinheiro levantado pela venda da casa, para lá proceder aos melhoramentos necessários e ao cabo de alguns anos revendê-las, para procurar terras maiores e melhores e repetir a operação. Tal ideal de vida burguesa pintado por Werner em tudo desagradara a Wilhelm; sentiu-se violentamente impelido para o lado oposto e convenceu-se de que só no teatro poderia adquirir certa formação geral. Reuniu seus argumentos e redigiu sua resposta a Werner.

A importância da carta de Wilhelm a Werner não poderia ser suficientemente salientada. Esse foi o grande momento em que ele manifestou sua recusa ao ideal de vida

burguesa, tal como descrito na carta de Werner, para ingressar na vida teatral em busca de uma formação geral:

> De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo 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. (GOETHE, 2006, p.284)

Eis o trecho mais conhecido do romance e citado por quase todos os seus comentadores, no qual o protagonista exprime seu objetivo maior, para o qual o teatro se apresenta como a única solução. Dada sua irresistível inclinação por uma formação harmônica, somada ao desejo de agradar e atuar num círculo mais amplo, agregada ainda a sua inclinação pela poesia e a tudo que a ela está relacionado, resulta que o teatro lhe aparecia como o único lugar onde poderia encontrar tudo isso, como o único elemento em que se poderia mover e cultivar à vontade.

Porém, a vida de Wilhelm como ator profissional pode ser resumida como uma longa discussão e preparação para a noite de Hamlet. A apresentação dessa peça constituiu o ponto culminante e final da missão teatral de Wilhelm Meister. Após essa representação, Wilhelm familiarizou-se com todos os aspectos mecânicos e rotineiros da administração e direção de uma companhia teatral. O teatro tornou-se então uma profissão, um ofício como outro qualquer, que lhe pareceu menos digno do que qualquer outro de tamanho esforço. Também seu ideal de ilustração do público por meio da cena teatral viu-se frustrado. Sua representação do Hamlet foi tão perfeita quanto se poderia desejar, porém quase nenhum efeito surtiu no público. Pelo contrário, Wilhelm deparou-se somente com julgamentos parciais e medíocres sobre a representação.

No dia seguinte à estreia de Hamlet, um incêndio destruiu a casa ocupada por Wilhelm e outros membros da companhia. Mignon veio alertar o protagonista de que o velho harpista tentava matar o menino Félix, tido por Wilhelm como filho de Aurelie. O harpista havia tentado matar o pequeno com estranhos gestos e palavras, como numa espécie de sacrifício. Wilhelm encontrou as crianças no jardim e junto delas ficou até o amanhecer, sentindo pela primeira vez o quanto estimava aquelas duas criaturas. Aurelie também perdera seus cômodos no incêndio, e Wilhelm teve de alojar as crianças junto de si; somente na manhã seguinte reencontrou o ancião, que demonstrava claros sinais de loucura. Sem saber o que fazer com

ele, nosso protagonista decidiu seguir o conselho de entregá-lo aos cuidados de um eclesiástico rural, que se ocupava de tratar semelhantes casos de loucura.

Os métodos de cura desse eclesiástico baseavam-se em estimular a atividade pessoal dos doentes, habituá-los à ordem e fazê-los compreender que sua existência e seu destino eram iguais aos de tantos outros. Em conversa com Wilhelm, prosseguiu, dizendo não haver nada que nos aproxime mais da loucura do que nos distinguirmos uns dos outros, nem há nada que conserve melhor a inteligência comum do que viver com as pessoas segundo o ânimo geral. Enquanto conversavam, chegou um médico muito próximo ao eclesiástico, que logo tomou parte na conversa. Ele costumava dizer que só uma desgraça pode abater-se sobre os homens: *a de fixar-se numa ideia qualquer que não tivesse influência na vida prática, ou que os afastasse por completo dessa forma de vida.* Como é possível imaginar, esses homens eram ligados à Sociedade da Torre e transmitiriam ao protagonista o manuscrito que compõe o Livro VI do romance, as *Confissões de uma bela alma.* O primado da vida prática, da atividade consagrada ao útil e proveitoso, é a base da filosofia da Torre. Nela é expressa a visão de que ser ativo é a primeira destinação do homem, que o mais importante que existe em nós é uma *força formadora* que não nos deixa descansar enquanto não tivermos representado de algum modo a figura que se encontra em nosso espírito. Aquele que não unir seus desejos e seus ideais a uma atividade prática, passará sua vida num eterno esforço insatisfeito, qual Sísifo.

Wilhelm retorna à cidade e reencontra Aurelie num péssimo estado de saúde. Ela jamais se recuperara do trauma de ter sido abandonada por Lothário, e, ao representar a Ofélia de *Hamlet*, seu estado se agravou. Já a representação de *Emília Galotti*[44] abriu todas as eclusas da sua dor e a colocou a beira da morte. Wilhelm leu-lhe o manuscrito que lhe foi transmitido, o que a confortou. Ainda assim, antes de morrer, ela legou a Wilhelm uma carta que ele deveria entregar a seu infiel amante, Lothário.

Livro VI:

O sexto livro do romance, que traz o título "confissões de uma bela alma", apresenta o trajeto de formação da canonisa de uma ordem pietista, que em "Poesia e Verdade", Goethe afirma tratar-se da prima e amiga de sua mãe, Susanna Katharina Von Klettenberg. Durante a convalescença a que foi submetido ao retornar de Leipzig a Frankfurt, Goethe conviveu muito

---

[44] *Emilia Galotti*, é uma peça trágica de G. E. Lessing, publicada em 1772. A heroína da peça é uma jovem de origem burguesa, crítica da sociedade aristocrática alemã, que acaba morta por seu envolvimento com o príncipe. Essa peça é muito próxima não só da situação de Aurelie, como também se encontra aberta na escrivaninha de *Werther*, na noite em que ele da cabo de sua vida.

com a senhora Von Klettenberg, que lhe fazia companhia em seu leito de enfermo e cujas conversas sobre religião e alquimia tiveram grande impacto sobre a sua formação. Embora pareça, à primeira vista, estar pouco integrado ao enredo do romance, esse livro é de fundamental importância para o desenvolvimento dele, não só como um paralelo do caminho de formação de Wilhelm, mas também pelo fato de expor, de maneira mais evidente e pedagógica do que nos capítulos anteriores, certa visão de mundo, imprescindível para a compreensão da obra. O motivo da bela alma, trabalhado anteriormente por Platão, Santo Agostinho, Zinzendorf, Klopstock, Lessing e Rousseau é aqui tratado por Goethe (Kohlschmidt, 1967).

O ponto central desse sexto livro é, para nós, a relação que se estabelece entre a canonisa e o "tio", o personagem que é o grande patrono da Sociedade da Torre. O caminho de formação da canonisa foi inteiramente subjetivo; ela jamais teve interesse por um vínculo entre seu ser interior e as instituições sociais. Mesmo seu cargo de canonisa lhe fora outorgado pelo "tio". Vivendo completamente para si mesma e para sua relação com Deus, ela foi qualificada no romance como "uma luz que brilhou para muito poucos." Ela é portanto, o contrário daquela visão exposta acima, segundo a qual a atividade, a vida ativa é o mais importante no homem. A crítica que se faz a essa personagem caminha nesse sentido: a perfeição individual não pode ser uma busca unilateral, não pode dizer respeito somente a si mesmo, mas necessita envolver a sua implicação no mundo social.

No momento de sua narrativa em que ela visita a casa do tio, o patrono da Torre, a canonisa se dá conta, pela primeira vez, da existência de uma cultura material capaz de manifestar o que ela cria possível somente no plano espiritual. Assim, ela sentiu pela primeira vez um objeto exterior comunicar-se com seu ser mais íntimo. O encontro do tio e da canonisa manifesta o confronto entre essas duas concepções. De um lado, encontra-se uma pessoa que dedicou toda sua existência ao ser transcendente. Do outro, um homem cujo maior esforço é unir as mais altas aspirações com a vida neste mundo.

A concepção pedagógica do tio é o contrário de uma vida dedicada somente à contemplação interior, de uma vida que trate o mundo exterior como um drama vão e passageiro. Ele defende o homem que atua em busca de objetivos determinados e sabe calcular os meios adequados para alcançá-los. Sobretudo para a juventude que aspira ao *ilimitado*, ele defende uma atividade *limitada*. Aqueles que aspiram ao *absoluto* o fazem sofrer, sentindo-se na companhia de Danaides e Sísifos.

Livro VII:

Wilhelm se dirige então ao castelo de Lothário, levando consigo a carta de Aurelie e um severo discurso para cobrir de vergonha o infiel amante. O protagonista olhava para seus anos na companhia teatral com a sensação de um imenso vazio; tampouco conseguia realizar seu propósito no castelo de Lothário, pois este lhe inspirava sentimentos totalmente opostos ao seu patético discurso. Ali, foi recebido por um certo abade e reencontrou Jarno, que lhe havia apresentado as peças de Shakespeare. A partir de então, Wilhelm foi recebido no castelo como hóspede.

O jovem barão Lothário é o herdeiro do patrono da Sociedade da Torre, e, como tal, incorporara a realização de seus ideais humanistas. Tendo um agudo senso prático para a administração de suas propriedades, detinha as qualidades necessárias a um estadista. Ele havia recentemente se ferido em um duelo, e alegrava-se de ter sobrevivido, sobretudo para finalmente colocar em prática seus planos de reforma social em suas propriedades. Lothário regressara há pouco da América, onde combatera pela independência da colônia inglesa. Assim, ele julgava agora compreender que havia renunciado à família e pátria e arriscado sua vida por uma ideia, menosprezando o que poderia realizar no círculo mais próximo e limitado. Completamente outra era a sua opinião agora, aquilo que estava próximo se lhe tornara imensamente valioso, e via não dever crer que as grandes realizações estejam longe de nós ou além dos nossos limitados recursos, pois até mesmo um dia monótono exige de cada um o extraordinário.

Ele comparou, então, seu estado com o do conde, seu cunhado, que desejava alienar os bens para entrar na ordem dos Hernutos, embora o piedoso homem pudesse contribuir muito mais para criar um *paraíso na Terra* se empregasse sua fortuna para o aperfeiçoamento do mundo real, em uma reforma semelhante à visada por ele.

A contrapartida ideal do jovem Lothário no plano feminino encontra-se na personagem Therese, sua antiga noiva, para a qual o protagonista fora enviado afim afastar de Lothário uma amante sua, a jovem Lydie, que prejudicava sua recuperação com sua paixão desenfreada. Nosso protagonista não deixou de perceber que, na casa de Therese, parecia estar reunido tudo o que poderia produzir o *ofício* que não atende às belas proporções, mas trabalha levando em conta a *necessidade, a duração e a alegria*. Ela e a irmã de Lothário ocupavam-se filantropicamente com a educação de jovens meninas pobres.

Therese, mesmo quando tinha idade apenas para brincar, dedicava-se à ordem e à limpeza da casa como se fossem seu único instinto, seu único objetivo. Sua mãe, ao contrário, dedicava-se com intensa paixão aos espetáculos. Therese não saberia explicar quanto lhe

pareciam ridículas aquelas pessoas que conhecia tão bem, quando, fantasiadas, subiam à cena e pretendiam fazer-se passar por algo distinto do que eram. Eis porque a jovem nunca simpatizara com representações, preferindo sempre dedicar-se a algo útil. Vemos, portanto, que Therese e Lothário são personagens opostos a Wilhelm e Aurelie, pois estes tinham os olhos voltados sempre para si mesmos e para a fantasia, enquanto aqueles se dedicavam ao mundo e ao que nele há de concreto.

Therese e Lothário conheceram-se na casa de uma tia. Suas afinidades no modo de ver o mundo fez com que se aproximassem, apesar de pertencerem a diferentes estratos sociais. Lothário, certa vez, manifestou com franqueza sua opinião sobre as mulheres donas de casa, que tais como os astros celestes, na boa administração doméstica proporcionam em continuidade inalterada e viva o necessário para prover aos seus a satisfação do indispensável. Therese via-se na descrição de Lothário, via no elogio da administração doméstica o reconhecimento de sua natureza mais íntima. Foram então os dois unidos por um interesse mútuo, falavam de tudo, mas tudo recaía em economia e nas grandes realizações que o homem é capaz de criar graças ao uso consequente de suas energias. Lothário encontrou em Therese a pessoa que há muito sonhara e pediu-a em casamento. Ela havia atingido a felicidade suprema, queria-a um homem que ela muito estimava, ao lado do qual via à sua frente o emprego total, livre, amplo e proveitoso de sua inclinação inata, a soma de sua existência multiplicada ao infinito. Porém, ao dar a seu noivo um medalhão para que ele nele pudesse gravar seu retrato, Lothário avistara na caixa de jóias de Therese o retrato de uma senhora que ele havia conhecido no sul da França, e com a qual havia tido uma passageira aventura. Ao descobrir que ela era sua futura sogra, cobriu os olhos com as mãos, partiu e nunca mais regressou.

Ao contrário de Therese e Lothário, Wilhelm nunca deu grande importância às propriedades e aos meios materiais para a sua formação. Contudo, a importância desses elementos se impôs a ele com uma brusca surpresa, a paternidade.

Wilhelm decidiu abandonar o teatro. Ao regressar do castelo de Lothário, para a cidade onde a companhia de Serlo estava instalada, encontrou a velha criada de Aurelie, a qual descobriu ser Barbara, a antiga criada de Mariane, que lhe disse que o menino Félix era seu filho. Wilhelm descobriu então que sua amada estava morta. Depois de ser abandonada por ele e sem ninguém a quem recorrer, ela perecera.

Abatido com essa notícia, o protagonista retornou ao castelo de Lothário, levando consigo Félix e Mignon. Estava a ponto de escrever a seu cunhado Werner, que deixaria o teatro e se juntaria aos homens, cujo contato haveria de conduzi-lo, em todos os sentidos, a

uma pura e sólida atividade. Pela primeira vez perguntou-lhe sobre sua fortuna; parecia inteirar-se só agora de que necessitava de meios exteriores para agir de maneira estável. Ignorava que é do feitio de todas as pessoas que dão grande importância à sua formação interior negligenciar por completo suas condições exteriores.

Junto a Félix, um novato no mundo, Wilhelm percebeu que não conhecia muito mais que seu filho os objetos pelos quais o pequeno lhe perguntava repetida e incansavelmente. Wilhelm via a natureza por um novo órgão, e a curiosidade e a ânsia de saber da criança faziam-no sentir somente agora que débil interesse tivera pelas coisas exteriores e quão pouco conhecimento tinha delas. Parecia começar agora sua própria formação, sentia necessidade de instruir-se sendo convocado a ensinar.

De volta ao castelo de Lothário, Wilhelm recebe sua iniciação na Sociedade da Torre. Todos os personagens desse grupo que haviam cruzado seu caminho se apresentam, e ele descobre que em todos os seus passos estava sendo vigiado. Perguntou então por que o deixaram errar tanto, e obteve a seguinte resposta:

> Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva em taças repletas seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro, conquanto não seja demente. (GOETHE, 2006, p. 470)

Livro VIII:

Depois de tanto vagar sem rumo definido, o protagonista decide que deveria procurar uma mãe para seu filho, e que não a encontraria com mais segurança do que em Therese. Decidiu pedir a mão de Therese em segredo de seus guardiões e vigias, pois queria falar da pureza de seu coração e agir segundo sua exclusiva convicção nesse assunto.

Lothário comunica a Wilhelm que ele deve enviá-lo ao castelo de sua irmã, pois temiam pela saúde de Mignon. Wilhelm muito temia o encontro com a irmã de Lothário, pois acreditava tratar-se da infeliz condessa. Depois de uma viagem em que esteve o tempo todo muito preocupado e irrequieto, pensando mesmo em fugir, chegou à casa e viu-se no lugar mais sagrado que já havia pisado. Um criado comunicou-lhe que ele deveria ir imediatamente à presença da baronesa. Entrava ele à noite no castelo, com Félix em seu colo, quando avistou em uma das paredes o quadro do filho enfermo do rei, seu velho conhecido. Subindo as escadas, em um quarto, encontrou a irmã de Lothário oculta por um quebra-luz que lhe fazia

sombra, aproximou-se e caiu de joelhos, era a sua amazona, Natalie. Enquanto Félix dormia em um canapé, ela manifestou sua preocupação com Mignon que se consumia aos poucos por causa de algumas emoções profundas, por vezes seu coração parava de bater durante suas convulsões.

Junto a Natalie, Wilhelm pôde informar-se sobre o Abade e as concepções pedagógicas da sociedade da Torre. Segundo ela, o abade dizia que a educação não deveria senão adaptar-se aos talentos, que a primeira e a última coisa no homem era a atividade e que nada poderia ser feito sem haver aptidão ou instinto que a isso nos impulsione. Dizia também que toda capacidade, mesmo a mais ínfima, nos é inata, e que não existe capacidade indeterminada. Só nossa educação equívoca e dispersa torna indecisos os homens; desperta desejos em vez de animar impulsos e, em vez de beneficiar as verdadeiras disposições, dirige seus esforços a objetos que, com muita frequência, não se afinam com a natureza que por eles se esforça. Ele preferia um jovem que se perde seguindo sua própria estrada àqueles que caminham direito por uma estrada alheia, que o maior risco consiste em não estar em harmonia com sua própria natureza e entregar-se a uma liberdade incondicional.

A liderança do abade sobre os demais membros da Torre decorria de sua capacidade de apreciar e promover todas as qualidades inatas ao homem, "o olhar livre e perspicaz de que a natureza lhe dotou sobre todas as forças que só no homem residem e das quais cada um pode desenvolver-se à sua maneira" (GOETHE, 2006, p. 524). Comportamento contrário ao da maioria, que aprecia e quer promover nos outros somente aquelas que eles mesmos possuem.

Ao rever Mignon, Wilhelm encontrou-a feliz, brincando com Félix; ela em tudo lembrava um espírito desencarnado enquanto o menino era a própria vida, parecia que ali céu e terra se abraçavam.

Certo dia, Natalie foi obrigada a quebrar o silêncio que Wilhelm guardava quanto a seu pedido a Therese, pois ela possuía em mãos uma carta de sua amiga, na qual ela aceitava o pedido de nosso protagonista, dizendo que como não era a paixão, mas sim a inclinação e a confiança que os uniam, eles arriscavam menos que milhares de outros. Não fora pequena a influência de Natalie na decisão de Therese, esta via em seu noivo uma enorme semelhança com sua querida Natalie, eles possuíam em comum a nobre procura e o esforço para o melhor, graças ao qual produzimos o bem que acreditamos encontrar. A imagem de Wilhelm se mesclava no espírito de Therese à de Natalie. Porém, justamente neste momento aparece Jarno, com um sorriso nos lábios e pergunta-lhes se já sabem da última novidade de Therese. Eles então estenderam-lhe a carta dizendo que sim, para o espanto de Jarno que vinha trazer a

notícia de que o casamento entre ela e Lothário seria finalmente possível, pois haviam descoberto que ela não era filha da tal senhora com a qual Lothário se envolvera. Wilhelm não pode acreditar plenamente em tal notícia, sentiu-se como um joguete da sociedade da Torre, não compreendendo finalidade de tantos mistérios.

Therese aparece no castelo de Natalie, temendo que tramassem algo para afastar Wilhelm de si. Lançou-se sobre Wilhelm, beijando-o, na presença de Natalie, Félix e Mignon, que ao contemplar tal cena, levou sua mão esquerda ao coração e caiu morta aos pés de Natalie.

Vários dias se passaram sem que nenhuma decisão fosse tomada, e a sociedade se reuniu no castelo de Natalie. O abade vem comunicar a visita do Marques de Cipriani, um antigo amigo italiano do tio que virá para uma viagem científica e política por toda a Alemanha. Chegou o dia do enterro de Mignon, quando o abade pronunciou suas palavras em honra a memória da criança, disse o pouco que sabiam sobre ela e mostrou aos presentes a imagem do crucifixo tatuado em seu braço com milhares de pontos. O marquês reconheceu então o corpo de sua sobrinha, que julgava morta há anos. Ele rogou a Wilhelm, que não recusasse o agradecimento de uma família que muito lhe devia, e confiou ao abade toda a história da menina.

Ao termino do relato do marquês, toda a sociedade reunida descobriu ser o harpista o pai de Mignon, e a criança ser fruto de uma relação incestuosa. Mas por essa altura chegou o médico, e junto a ele um estrangeiro limpo e adequado, de barba feita e cabelo penteado, de modo que não reconheceram o harpista até ele cumprimentar Wilhelm. O médico revelou então o estranho acaso que o trouxe de volta à razão: roubara ele um frasco de ópio com a intenção de suicidar, mas a possibilidade de livrar-se imediatamente das dores da vida deu-lhe forças para suportar tais dores, e o frasco tornara-se um estranho talismã que o empurrava de volta a vida.

Muitos hóspedes afluíram ao castelo, entre eles o conde que viera se despedir de seus parentes mundanos antes de ingressar na ordem dos Hernutos, junto com a condessa, sua esposa. Ele decidiu reorganizar a disposição dos hóspedes no castelo que se encontrava lotado, e organizou também diversões para todos nos dias que se seguiram. Certa vez, durante um desses divertimentos, o harpista irrompeu bruscamente pelo salão gritando a todos para salvarem Félix, pois o menino havia se envenenado. O harpista havia vertido seu frasco de ópio em um copo com leite de amêndoas, saiu do quarto para ver mais uma vez o mundo que iria abandonar, e quando regressou ao quarto encontrou o menino reenchendo o copo, com a garrafa nas mãos. O harpista disse ainda que havia colocado veneno somente no copo, mas

não na garrafa, todos interpelaram insistentemente a criança que, assustada, dizia ter bebido do copo, e não da garrafa. Horas depois o harpista foi encontrado no sótão, com uma navalha havia cortado seu pescoço.

O menino não quis separar-se de Natalie. Wilhelm estava sentado diante dele, tinha os pés do menino em seu colo, enquanto a cabeça e o corpo repousavam sobre o colo de Natalie. Partilhavam assim o agradável fardo e a dolorosa inquietação, e assim ficaram, naquele incômodo e pesaroso estado até o raiar do dia. Natalie segurava as mãos de Wilhelm e não diziam uma palavra, olhando a criança e olhando-se mutuamente. O menino acordou muito animado no dia seguinte, pediu uma fatia de pão com manteiga e saiu para passear com Natalie. Wilhelm não se convencia do estado de saúde da criança, acreditava que ela havia bebido do copo e aquele bem estar era apenas aparente. No passeio com Natalie, Félix disse-lhe que na noite anterior seu pai parecia tão bravo que pensou que iria bater nele, mas como Natalie era tão boa, ele podia contar-lhe que havia bebido da garrafa, pois estava com muita sede.

Ela veio contar ao venturoso pai a boa nova, os maus modos do menino o haviam salvo. Wilhelm se encontrava abalado e transtornado, resistia a uma paixão que se apoderara de seu coração com uma força violenta, chegando o médico a declará-lo doente. Friedrich não parava de pilheriar sobre a doença de seu amigo, sabia que ele estava apaixonado. Apontou para o quadro do filho enfermo do rei, perguntava aos presentes quem era quem naquele quadro. Qual o nome da rainha? Qual o nome do rei? Quem é esse menino enfermo? A semelhança desta imagem que acompanhara toda a vida de Wilhelm com a noite de aflição pelo pequeno Félix era por demais evidente. Wilhelm não suportava o constrangimento e desejava partir. Mas Lothário, tomando-lhe a mão, diz que seu tolo irmão não fizera senão derrubar da árvore o fruto já maduro; Therese já havia exigido como condição para unir-se a Lothário, que a mão de Natalie fosse de Wilhelm. O próprio Lothário desejava agora, mais que tudo, firmar uma aliança com Wilhelm, pois já que se haviam unido de modo tão prodigioso, deveriam agora atuar juntos de maneira digna.

Friedrich, aos pulos e gritos entra no quarto onde Lothário e Wilhelm conversavam, dizendo: “Natalie é tua! Sou o feiticeiro que descobriu esse tesouro”. Ele havia escutado atrás da porta a confissão de Natalie ao abade, na noite que passara junto a Wilhelm temendo pela vida de Félix, ela fizera para si mesma o voto de que se a criança morresse, confessaria seu amor a Wilhelm e pediria ela mesma sua mão em casamento, e agora que a criança vive, não via motivos para mudar seus sentimentos. Os dois casais encontraram-se no corredor, olharam-se calados e emocionados. A trajetória de Wilhelm foi então comparada à de Saul, o

filho de Kis, que foi à procura das jumentas de seu pai e encontrou um reino (*Samuel*, Livro I, caps. 9 e 10).

2. Contextualização histórica

A relevância do Wilhelm Meister para o desenvolvimento do individualismo na modernidade se dá, como declarou Simmel, por ser ele a primeira forma na qual o individualismo típico do século XIX, o qualitativo, encontrou a sua expressão plena. Assim sendo, devemos agora indicar quais foram as transformações nas relações sociais que favoreceram o desenvolvimento da tradição alemã de formação individual (*Bildung*), bem como o romance de formação, uma peça chave nessa tradição. Nosso objetivo será demonstrar o quão profundamente estão imbricados, o romance e o processo histórico; o que, justamente, faz dele um caso paradigmático, uma expressão plena do impulso fundamental da modernidade: a busca do indivíduo por si mesmo.

Nossa análise d'*Os anos de aprendizdo* parte da premissa de que ele é um romance de formação, como discutiremos no item 2.3.3. Desse modo, devemos expor como se consolidou a noção alemã de formação (*Bildung*), a partir da experiência histórica dessa nação. *Os anos de aprendizado*, enquanto *Bildungsroman*, possui como tema principal, como força motriz da narrativa o embate do ideal de formação plena e harmônica com a realidade social. Por isso, é de suma importância nesse romance que tanto o ideal de formação seja apresentado, quanto a conjuntura histórica em que se desenvolve esteja formalizada no romance e sejam, ambos os elementos, contrastados.

Veremos então como a cristalização da noção alemã de *Bildung* tem a ver tanto com a posição da *intelligentsia* burguesa na estrutura social alemã, como também no contexto mais amplo da *emergência* do mundo burguês. É a partir desses elementos que Goethe construiu, no romance, uma visão crítica da modernidade.

2.1 Civilização, cultura e formação na emergência do mundo burguês

Fazer uma caracterização da noção alemã de formação (*Bildung*) não é uma tarefa fácil, não somente pela variedade de elementos heterogêneos que ela abarca em si, mas justamente por nesse conceito estar, como que cristalizada, toda a experiência histórica alemã (e também européia) dos últimos três séculos. Caracterizar a *Bildung* significa, obrigatoriamente, falar do processo de emergência do mundo burguês, do longo estabelecimento de novas formas de relações sociais impulsionadas pelo avanço da economia monetária e da divisão social do trabalho. Trata-se do processo social que progressivamente

enfraqueceu a sociedade estamental do antigo regime, na qual o lugar do indivíduo na totalidade já estava em grande parte definido pelo nascimento, e deu cada vez mais espaço para que o papel social do indivíduo fosse por ele problematizado, que se buscassem novas maneiras de formar um elo entre indivíduo e o conjunto social. Por outras palavras, a individualidade passou a ser algo construído, formado.

O mundo burguês que se constitui nesse longo processo encontra, segundo Norbert Elias[45], a sua autoconsciência no conceito de civilização. É com essa palavra que a sociedade ocidental se orgulha em pensar o que a distingue das demais, a sua tecnologia, as suas maneiras, a sua ciência, os seus valores, etc. Enquanto Elias argumenta que a ideia de civilização resume tudo em que o Ocidente se julga superior às demais sociedades, Max Weber defende que a peculiaridade desta sociedade é um racionalismo específico, que só no Ocidente se desenvolveu. Tal racionalismo se evidencia em fenômenos culturais, como a ciência, a música, a religião e também, é claro, o capitalismo, a força mais decisiva na conformação do estilo de vida ocidental. Ainda assim, podemos pensar uma possível convergência no argumento dos dois autores, pois esse racionalismo específico se expressa também em toda uma elaborada técnica de vida, presente não apenas na ciência ou no capitalismo, mas também nas maneiras e nos costumes, nas formas de *sociabilidade*, no estilo de vida que se costuma chamar de "civilizado". Assim sendo, "civilização" e "racionalização" da vida são elementos que caminham juntos.

Embora o conceito de civilização exprima a autoconsciência do Ocidente, isso não significa que ele esteja livre de cisões e rupturas internas. Isso pois, seguindo ainda o argumento de Elias, é grande a diferença, o peso que o conceito de civilização tem para os franceses de um lado, e para os alemães, do outro: "A palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa-lhes o orgulho em suas realizações e no próprio ser, é *Kultur*."[46] O conceito de civilização, no decurso da história da França, resume para ela a peculiaridade e a importância da sua nação, a sua contribuição para o progresso do Ocidente e da humanidade, ao passo que para os alemães, civilização é um valor superficial, algo fútil que designa apenas as aparências externas, a superfície da existência. Aí, os grandes valores e realizações pertencem a esfera da cultura[47]. Tal esfera diz respeito às realizações

---

[45] Norbert Elias. *O processo civilizador.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. v 1.
[46] Idem. p. 23.
[47] Devemos deixar claro que o conceito de cultura com o qual Nobert Elias trabalha é totalmente distinto daquele moblizado por Georg Simmel, o qual será muito utilizado no capítudo II desta dissertação. O conceito de cultura de Norbert Elias refere-se somente às *obras* culturais. Já o de Simmel se refere tanto às obras culturais, as quais ele chama de *cultura objetiva*, quanto a *cultura subjetiva*, aquilo que o sujeito é capaz de assimilar do conjunto das obras culturais. Desse modo, o conceito de cultura de Elias *não* pode

intelectuais, artísticas e religiosas, deixando assim para o segundo plano os fatos da economia, da política e da vida pública. Desse modo, podemos dizer que o conceito de civilização diz respeito ao aperfeiçoamento dos costumes e das instituições da vida pública, *coletiva*, ao passo que cultura se refere, sobretudo, à realizações na esfera *individual*. Essa disparidade no peso e importância dos conceitos de civilização e cultura na França e na Alemanha exprime, antes de mais nada, as diferenças de suas respectivas experiências históricas. Por outras palavras, devemos tentar compreender esses conceitos como cristalizações das experiências históricas concretas.

2.1.1 Civilização *versus* cultura

O modo como a experiência histórica alemã consolidou a valorização dos elementos individuais, do cultivo das qualidades interiores, particulares, pessoais, é bem expresso na seguinte passagem de uma palestra de Thomas Mann, proferida em 1923:

> A melhor característica do alemão típico, a mais conhecida e também a mais agradável para a sua auto-estima, é a sua interioridade [inwardness]. Não é nenhum acidente que tenham sido os alemães que deram ao mundo a intelectualmente estimulante e muito humana forma literária que chamamos de romance de cultivo pessoal e desenvolvimento. A Europa ocidental tem o seu romance de crítica social, do qual os alemães consideram aquela outra forma [o romance de formação] como a sua contrapartida especial, a qual é ao mesmo tempo uma autobiografia, uma confissão. A interioridade, a cultura de um alemão implica introspecção; uma consciência cultural individualista, consideração pela tendência cuidadosa, a formação, o aprofundamento e aperfeiçoamento de uma personalidade, ou, em termos religiosos, pela salvação e justificação de uma vida; subjetivismo nas coisas da mente, portanto, um tipo de cultura que pode ser chamada de pietista, devido à confissão autobiográfica e altamente pessoal, na qual o mundo objetivo, o mundo político, é sentido como profano e posto de lado com indiferença, "pois", como dizia Lutero, "essa ordem externa é sem consequência".[48]

---

ser equiparado ao conceito de *Bildung*, pois se refere somente à esfera objetiva da cultura. Já o de Simmel sim, pois dá conta justamente das sínteses possíveis entre cultura objetiva e subjetiva, e, conforme argumentaremos, *Bildung* é exatamente isso.

[48] Tradução nossa, a partir da seguinte versão em Inglês: "The finest characteristic of the typical German, the best-know and also the most flattering to his self-esteem, is his inwardness. It is no accident that it was the Germans who gave to the world the intellectually stimulating and very humane literary form which we call the novel of personal cultivation and development. Western Europe has its novel of social criticism, to which the Germans regard this other type as their own special counterpart; it is at the same time an autobiography, a confession. The inwardness, the culture ['Bildung'] of a German implies introspectiveness; an individualistic cultural conscience; consideration for the careful tending, the shaping, deepening and perfecting of one's own personality or, in religious terms, for the salvation and

É possível observar na passagem acima como a herança pietista, de uma cultura de auto-investigação, de valorização dos elementos pessoais e subjetivos é a característica distintiva da cultura alemã, a qual, não por acaso, teve no romance de formação uma das suas maiores contribuições para a cultura Européia. Esta forma de romance, ao contrário do romance de crítica social que se desenvolveu sobretudo na França, é fruto de uma consciência cultural individualista, pois tem no percurso individual, na confissão autobiográfica, o seu mais importante elemento estrutural. Por outras palavras, o romance de formação pode ser visto como a formalização literária do esforço consciente de formação, aperfeiçoamento e aprofundamento da personalidade, típico da cultura alemã. Esta, por sua vez, denota uma secularização do desejo religioso pela salvação e justificação da alma.

No entanto, como se deu que, no país vizinho, um conceito oposto de aperfeiçoamento do indivíduo se tenha desenvolvido? Retomando o argumento de Elias, vemos que o conceito de civilização, tal como se desenvolveu na França, deve muito ao fato de, nesse pais, o desenvolvimento da burguesia ter seguido o curso oposto ao da Alemanha, no sentido de que os estratos superiores da burguesia aí foram rapidamente absorvidos pela aristocracia, pela corte. Na Alemanha, onde as barreiras sociais entre os estratos médios e a aristocracia eram mais altas, a *intelligentsia* burguesa desenvolveu uma cultura própria, distante do gosto e das normas da nobreza, ao passo que, na França, já no século XVIII, não havia mais grandes diferenças entre a elite burguesa e a corte; ambas falavam a mesma língua, liam os mesmos livros e observavam os mesmos códigos de conduta, fazendo do que antes era a etiqueta cortesã uma característica nacional. Por etiqueta cortesã designamos aqui as convenções de estilo na conversação, na arte e na escrita, pelas quais a classe culta da França gostava de se distinguir das demais. É paradigmática nesse caso a figura de Voltaire, que mesmo sendo um burguês e um defensor do esclarecimento, foi, ao mesmo tempo, a consumação do estilo aristocrático cortesão. Nesse contexto, um homem polido, cortês, era sinônimo de um homem *civilizado*:

> *Civilisé* era, como *cultivé, poli* ou *policé*, um dos muitos termos, não raros usados quase como sinônimos, com os quais os membros da corte gostavam de designar,

---

justification of one's life; subjectivism in the things of the mind, therefore, a type of culture that might be called pietistic, given to autobiographical confession and deeply personal, one in which the world of *objective*, the political world, is felt to be profane and is thrust aside with indifference, 'because', as Luther says, 'this external order is of no consequence' ". Thomas Mann, 1923, *apud* Walter Horace Bruford. *The German tradition of self-cultivation : bildung from Humboldt to Thomas Mann.* London : Cambridge University Press, 1975.

> em sentido amplo ou restrito, a qualidade específica de seu próprio comportamento, e com os quais comparavam o refinamento de suas maneiras sociais, seu "padrão", com as maneiras de indivíduos mais simples e socialmente inferiores. Conceitos como *politesse* ou *civilité* tinham, antes de formado e firmado o conceito de *civilisation*, praticamente a mesma função que este último: expressar a auto-imagem da classe alta européia em comparação com outros, que seus membros consideravam mais simples ou mais primitivos, e ao mesmo tempo caracterizar o tipo específico de comportamento através do qual essa classe se sentia diferente de todos aqueles que julgava mais simples e mais primitivos. (ELIAS, 2011, p. 52)

Assim, o comportamento que designava a especificidade da aristocracia passou a ser uma característica nacional, por conta da progressiva assimilação da burguesia pela corte. Contudo, gradualmente, o conceito que antes era sinônimo do refinamento e dos privilégios da elite será elevado à grande bandeira do mundo burguês, do esclarecimento e do aperfeiçoamento da humanidade; trata-se da passagem do conceito de *civilisé* ao de *civilisation*. Essa transição deu-se com o sentimento, por parte de setores da burguesia e da pequena nobreza rural, de que o sistema tributário que sustentava a monarquia era abusivo e *irracional*. Surge então, como manifestação teórica da burguesia contra os entraves econômicos e políticos impostos pela monarquia, a ideia de que a economia, a população e os costumes formam um todo interrelacionado que se desenvolve de acordo com "leis naturais" e inteligíveis. Ou seja, consolida-se a noção de que a sociedade e a economia possuem leis próprias, que não devem ser obstruídas pela interferência *irracional* dos governantes; o progresso e a felicidade da nação dependeriam de uma administração *racional*, *esclarecida*. O conceito de civilização passou então a designar o *processo social* regido por "leis naturais", gerais e racionalmente compreensíveis, mediante as quais se pode conseguir o progresso das ciências, dos costumes, da economia, do Estado, em suma, de todas as instituições que possam assegurar o bem-estar da nação. Portanto, civilização passou a ser sinônimo de progresso, ou seja, um processo contínuo de aperfeiçoamento do indivíduo e da sociedade, que deve prosseguir ininterruptamente; um caminho para um tipo mais "elevado" de sociedade, frente ao qual se opõe a "barbárie" dos povos sem civilização[49].

Nesse processo de transição, vemos que o termo que designava o código de conduta da corte se transformou em ideal de reforma, de aperfeiçoamento das instituições, sem, contudo,

---

[49] Norbert Elias. *Sociogênese do conceito de civilisation na França* In: *O processo civilizador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

deixar de ser um instrumento de dominação e de justificação de uma elite, no contexto da colonização européia:

> E a consciência de sua própria superioridade, dessa "civilização", passa a servir pelo menos às nações que se tornaram conquistadoras de colônias e, por conseguinte, um tipo de classe superior para grandes segmentos do mundo não europeu, como justificativa de seu domínio, no mesmo grau em que antes os ancestrais do conceito de civilização, *politesse* e *civilité*, serviram de justificação à aristocracia de corte. (ELIAS, 2011, p. 61)

Se pensarmos agora na experiência histórica alemã, poderemos perceber que existe um fundamento para a sua consciência cultural individualista, que não se reporta diretamente à esfera religiosa, mas sim à estrutura política da nação. Ao contrário da burguesia francesa, que obteve ainda no antigo regime um acesso aos assuntos de Estado e se habituou a pensar suas questões em termos *políticos*, a burguesia alemã, politicamente impotente, construiu um modo de pensar a si mesma, orientado pelo conceito de *cultura*. Esse conceito alemão de cultura, segundo Elias, reporta-se sobretudo aos produtos humanos, obras, nas quais se expressa a *individualidade* de um povo, acentua as diferenças e particularidades únicas, intransferíveis. Oposto ao conceito de civilização, o qual minimiza as diferenças entre os povos ao julgá-los a partir de uma escala evolutiva única, o conceito de *Kultur* dá especial ênfase às diferenças nacionais e às identidades *particulares* de grupos. Esse voltar-se sobre si mesmo, a auto-investigação de sua própria individualidade, é característico de uma nação que apenas tardiamente conseguiu a sua unificação política e, consequentemente, teve de perguntar-se repetidas vezes qual era a sua identidade:

> A orientação do conceito alemão de cultura, com sua tendência à demarcação e ênfase em diferenças, e no seu detalhamento, entre grupos, corresponde a este processo histórico. As perguntas "O que é realmente francês? O que é realmente inglês?" há muito deixaram de ser assunto de discussão para franceses e ingleses. Durante séculos, porém, a questão "O que é realmente alemão?" reclamou sempre resposta. Uma resposta a esta pergunta – entre várias outras – reside em um aspecto peculiar do conceito de *Kultur*. (ELIAS, 2011, p. 25)

Justamente o aspecto cultural será o eixo principal das tentativas de encontrar uma unidade para os estados de língua alemã nos séculos XVIII e XIX, ou seja, Goethe e todo o seu círculo literário desempenharam um papel central na experiência histórica alemã desses

séculos. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é ao mesmo tempo produto e produtor da consciência cultural alemã. Se nos conceitos de civilização e cultura se expressa a autoconsciência européia dos últimos séculos, devemos observar o romance em questão como um dos principais elementos formadores dessa consciência.

2.1.2 Os conflitos entre burguesia e aristocracia alemãs

É importante frisar que, antes de se tornar a expressão de uma contradição entre duas nações, a antítese entre cultura e civilização expressava, no contexto de produção dos *Anos de Aprendizado*, o conflito entre grupos *dentro* da sociedade alemã. Tratava do conflito entre a nobreza "civilizada", que adotara o francês como língua oficial, e a *intelligentsia* burguesa, que falava e escrevia em alemão e defendia uma cultura nacional. Esse extrato culto da burguesia era composto por juristas (como o pai de Goethe), professores universitários (Schiller), pastores (Herder), "servidores dos príncipes" (Wieland e o próprio Goethe) que, tendo acesso restrito às decisões de Estado, se legitimavam principalmente em suas realizações intelectuais, científicas e artísticas[50]. Seu opositor era a nobreza que, embora nada *realizasse*, no sentido de obras intelectuais, se legitimava pelo *status* herdado de nascimento, bem como por todo o modelo de comportamento *poli, civilisé*, que a distinguia das classes mais baixas. Nessa oposição, não era pequena a barreira simbólica exercida pelo idioma, na qual o francês se contrapunha ao "bárbaro", "inculto" e "incivilizado" alemão[51].

Assim sendo, a antítese entre cultura e civilização no século XVIII expressava o embate entre burguesia e nobreza alemãs e, nesse contexto, do ponto de vista burguês, ela tornou-se também uma contraposição entre a cortesia externa e enganadora dos nobres (também no alemão, cortesia *Höflichkeit* deriva de corte, *Hof*), e a virtude autêntica e sincera das classes mais baixas. Podemos lembrar aqui como essa antítese entre as "boas maneiras" externas e superficiais, com a virtude autêntica dos humildes é trabalhada no próprio romance. Mais especificamente, no início do Livro IV dos *Anos de aprendizado*, o protagonista profere um empolgado discurso contra a falsa amizade dos nobres, os quais estariam condenados pelas próprias vantagens materiais, a jamais desfrutarem do mais precioso tesouro da natureza, a amizade sincera:

> Aquele a quem os bens herdados têm proporcionado uma existência perfeitamente fácil, aquele que desde pequeno se vê ricamente cercado, se assim posso dizer, de

[50] Uma melhor apresentação dessas figuras será feita a seguir.
[51] CF.Elias, 2011, op. cit.

> todas as coisas acessórias da humanidade, está em geral habituado a considerar esses bens como os primeiros e os maiores, e a não distinguir com tanta clareza o valor da humanidade, que a natureza dotou de maneira tão bela. A atitude dos grandes para com os pequenos, e mesmo entre eles, é mensurada pelas qualidades exteriores; estas permitem a cada um fazer valer não só seus méritos, mas também seu titulo, sua hierarquia, seus trajes e coches. [...] Pois raramente têm eles um sentimento elevado dessa boa ventura que reconhecemos como a suprema, e que emana da interior riqueza natural. Somente a nós, os pobres, que pouco ou nada possuímos, é concedido desfrutar em profusão da boa ventura da amizade. (GOETHE, 2006 p. 213)

É importante mantermos em mente que, sendo esse um romance de formação, a visão do protagonista sobre o mundo e sobre si mesmo é sempre provisória, sempre superada nos episódios seguintes do romance, assim como a visão do leitor sobre o conjunto da obra é sempre negada e superada conforme o avanço das páginas. Esse aspecto nos deixa claro o teor de *processo* que compõe os anos de aprendizado, a formação do protagonista. Justamente o caráter processual da narrativa permitiu a Goethe fazer do trajeto do seu protagonista um caso paradigmático, um *símbolo* do processo histórico que se cristaliza na forma literária.

Portanto, o ponto desse processo aqui referido é a oposição entre cortesia e virtude, idioma francês e alemão, nos atritos entre a nobreza e a burguesia. No século XVIII, a Alemanha era composta por centenas de pequenas cortes pobres, nas quais se tentava insatisfatoriamente imitar a corte de Luis XIV. O alemão era então a língua das classes baixas, pesado, incomodo e plebeu, além da questão da dificuldade de obter uma unidade gramatical em meio a miríade de dialetos praticados nos pequenos Estados. Por sua vez, o francês era um incontornável símbolo de *status* da elite. Coube então ao estrato intelectual da burguesia, os "servidores dos príncipes" que mencionamos acima, a tarefa de tentar criar os modelos do que é alemão, de estabelecer ao menos na esfera cultural a unidade que ainda não era possível na esfera política.

Porém, mesmo na esfera da cultura, o que se passava na Alemanha era considerado pela elite como algo pífio, se comparado com a França:

> Mas, no início, a maior parte do que se vê na Alemanha parece tosco e atrasado a Mauvillon, um observador bem versado na civilização francesa. Refere-se ele à literatura e à língua nos termo seguintes: "Milton, Boileau, Pope, Racine, Tasso, Molière e praticamente todos os poetas importantes foram traduzidos na maioria das línguas européias. Os poetas alemães, na maior parte, são apenas tradutores. E continua: "Dêem-me um nome criativo em seu Parnaso, citem-me um poeta alemão

> que de dentro de si tirou uma obra de reputação. Desafio-os a fazê-lo. (ELIAS, 2011, p. 30)

O exposto acima nos permite estimar, em perspectiva histórica, o evento profético que significou Goethe, o primeiro alemão universal. Goethe e todo o círculo literário que se formou em seus anos de juventude, o movimento *Sturm und Drang,* buscavam construir uma nova Alemanha a partir de uma revolução estética. Com esse intuito, eles encontraram em Shakespeare o modelo de "gênio original", o poeta profeta capaz de fundar uma nova era para a sua pátria. Para os seus contemporâneos, o jovem Goethe, então conhecido como o autor de *Götz von Berlichingen* e de *Werther* foi considerado o Skakespeare alemão, o realizador da promessa de grandiosidade alemã:

> Feliz de mim que ainda vivi no ocaso do tempo em que... tu, meu amigo, que te reconheces e te sentes a ti nessa leitura, e a quem mais de uma vez abracei diante do seu [Shakespeare] sacrossanto retrato, tempo em que tu ainda podes ter o sonho doce e digno de ti de reconstruir o seu monumento, em nossa língua, para nossa pátria tão extraviada, inspirando-te na época dos cavaleiros medievais. (HERDER, apud SüSSEKIND,2008, p. 90)

É com essas palavras que Herder, historiador e uma das principais referências teóricas do *Sturm und Drang*, reverencia em Goethe o "gênio original" alemão. Já vimos no panorama do romance como Wilhelm Meister pretendia fundar o teatro nacional considerando-se também um gênio, poeta e profeta, embora tais pretensões do imberbe e inexperiente protagonista tenham sido tratadas com grande ironia pelo narrador. No seu protagonista, Goethe ironiza seus próprios ideais (também do *Sturm und Drang*), de profetizar, a partir de Shakespeare, uma nova era para sua pátria. No poeta inglês, esse círculo literário enxergava uma espécie de profeta da natureza, que se eleva acima de qualquer norma artificial[52]; portanto, um ponto de apoio para o ataque às normas da arte e da sociedade francesa, que vigoravam na corte alemã. Essa investida, no campo da literatura, contra as normas sociais da nobreza, não passaram desapercebidas, como registra Frederico, o Grande, em sua obra *De la littérature allemande*:

> Olhem para os carregadores e coveiros que aparecem no palco e fazem discursos bem dignos deles; depois deles entram reis e rainhas. De que modo pode esta mixórdia de

[52]Pedro Süssekin. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 96

> humildade e grandiosidade, de bufonaria e tragédia, ser comovente e agradável? Podemos perdoar Shakespeare por esses erros bizarros; o começo das artes nunca é o seu ponto de maturidade. Mas vejam em seguida *Götz von Berlichingen*, que faz seu aparecimento no palco, uma imitação detestável dessas horríveis obras inglesas, enquanto o público aplaude e entusiasticamente exige a repetição dessas nojentas imbecilidades. (ELIAS, 2011, p. 32)

Essa é a opinião da aristocracia alemã, que só se expressava em francês. Para ela, uma mixórdia de humildade e grandeza, a infiltração de elementos da cultura burguesa no código de conduta da corte é o que poderia haver de mais detestável. E no entanto, foi exatamente isso o que ocorreu com a chegada de Goethe à corte de Weimar, e todo o ideal humanista de formação do indivíduo que aí se desenvolveu e encontrou sua mais forte expressão no *Meister* de Goethe.

2.1.3 *Kultur* e a burguesia

Encontramos na estrutura política da Alemanha, de um lado, uma classe dirigente cujo comportamento é pautado pela corte francesa, e, do outro, uma burguesia quase sem influência nos assuntos políticos, a qual se encarregou de trabalhar pelo estabelecimento de uma cultura alemã. Advém disso o fato do conceito de *Kultur* contemplar as obras artísticas e intelectuais, mas deixar de lado os fatos da economia e da política. Porém, segundo Elias, esse conceito de cultura se interessa pelo valor de determinados produtos humanos, os produtos culturais, ao passo que o valor de uma pessoa em virtude de sua mera existência é nele secundário[53]. A partir dessa distinção podemos avançar o seguinte argumento: o conceito de *Kultur* (mobilizado por Elias) é algo distinto do conceito de formação que se apresenta nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, justamente pelo fato de conceito de formação problematizar a situação do burguês na sociedade. Uma das grandes virtudes do romance reside justamente em oferecer uma visão crítica da modernidade que então se constituía com as vitórias políticas da burguesia em toda a Europa.

A distinção entre o conceito alemão de cultura, tal como definido por Elias, e a noção de formação (*Bildung*) encontrada no *Meister* de Goethe fica bem clara ao observarmos o momento do romance em que tal ideal de formação é expresso de maneira mais clara e direta. Trata-se da famosa carta de Wilhelm que figura do capítulo 3 do Livro V:

---

[53] Elias, 2011, op. cit., p.24.

> De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo 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. (GOETHE, 2006, p.284)

A formação, tal como se apresenta no romance, diz respeito ao aperfeiçoamento da *personalidade*, e deixa para o segundo plano tudo aquilo que seja exterior a ela, como diz o protagonista: de que vale realizar algo de valor, se o próprio *interior* está cheio de escórias? A carta segue com uma crítica à situação social do burguês[54], que deve sempre possuir algo, algum conhecimento, aptidão ou fortuna. Em suma, seu destino é ser sempre *útil* de alguma forma, e justamente por isso a sua *personalidade* se perde. Embora o protagonista demonstre consciência da estrutura social que está na raiz do problema, sua posição está longe de uma revolta, ou até mesmo de uma defesa dos interesses do seu grupo social. Sua atitude é muito bem definida pelo trecho de Thomas Mann que transcrevemos acima: ele aspira por uma salvação pessoal, individual, resolver para si mesmo as questões postas no âmbito da *sua* interioridade [inwardness]. Contudo, mesmo um objetivo tão pessoal lhe coloca o imperativo de buscar um vínculo com a sociedade, que lhe permita o livre desenvolvimento de sua personalidade, o qual será buscado no teatro. Portanto, o ideal de formação do protagonista avança uma constatação crítica em relação à *Kultur* burguesa, no sentido de o burguês estar fadado a ser sempre útil, de ter de legitimar-se sempre com o fruto objetivo da sua atividade, ao passo que ao nobre e ao artista está concedido concentrar-se no desenvolvimento da personalidade.

Assim sendo, o conceito de *Kultur* exprime muito do isolamento social da intelectualidade alemã. Embora também na França a maioria dos intelectuais fosse de origem burguesa, lá eles eram muito mais facilmente absorvidos pela aristocracia do que na Alemanha. Nesta, as *mesaillances*, os casamentos entre nobres e burgueses com os quais se encerra o *Meister* de Goethe, eram muito mais raras do que na França, não só no sentido da união conjugal entre dois indivíduos, mas principalmente na aliança de elementos culturais oriundos das diferentes classes. Como pudemos observar na argumentação de Elias, a classe média alemã era ao mesmo tempo o estrato social mais importante para a disseminação cultural alemã e, justamente por isso, era desprezada pela nobreza que julgava tal cultura indigna.

---

[54] Veja-se a transcrição de um trecho mais longo da carta no Capítulo II. Trataremos a carta e essas questões de maneira mais detida adiante.

Mas não apenas no sentido político a burguesia estava isolada, como também no geográfico. À Alemanha faltava também um Estado central forte, os muitos pequenos Estados possuíam cada um a sua corte, muitas vezes seu dialeto e também suas universidades, de modo que a *intelligentsia* burguesa era um fino estrato espalhado por todo o território nacional, e justamente por isso era *individualizado* em alto grau.

Vemos asssim, a partir da experiência histórica alemã, como a sua consciência cultural individualista está em profunda conexão com esse isolamento. Afastada da vida política, a construção de sua auto-imagem restringiu-se à esfera intelectual e individual.

2.1.4 O *Sturm und Drang versus* a tragédia francesa

Como já dito, grande parte do nosso interesse no *Meister* de Goethe reside em que ele oferece uma visão crítica da modernidade que então se constituía. Essa visão é construida no processo de desenvolvimento do personagem, que é, ao mesmo tempo uma "grande confissão" autobiográfica de Goethe, e um caso paradigmático das transformações sociais que deram origem ao individualismo moderno. No que concerne à literatura, é possível identificar, tanto no romance quanto na biografia de Goethe, um processo de transição entre os anos do *Sturm und Drang*, que deram voz à revolta burguesa e ao mal estar do indivíduo em sociedade e a visão de mundo do classicismo de Weimar, dentro da qual o romance foi composto. Devemos agora caracterizar como o *Sturm und Drang* atacou as normas sociais e estéticas do classicismo francês, para depois vermos como Goethe, nos seus anos de maturidade, elaborou toda uma outra visão de mundo, em muitos pontos oposta à primeira.

Posto que, para a burguesia alemã do século XVIII, estava vedada uma ação direta na estrutura política dos pequenos Estados, a literatura consolidou-se como o principal meio de expressão da insatisfação dessa classe. Nesse contexto, a busca por uma arte alemã e por um gênio alemão (gênio tanto no sentido de "caráter" quanto de uma pessoa excepcional) foi uma das principais bandeiras do *Sturm und Drang*. Essa busca por um espírito alemão orientou-se quase sem nenhuma proposta política concreta, mas sim pela expressão de ódio à vida "antinatural" das cortes e o elogio de uma natureza que "une o que os costumes separou" como disse Schiller na *Ode à alegria*. Desse modo, o que havia de mais propriamente revolucionário nesse movimento não eram suas propostas políticas, mas o seu poder de retratar o mal estar do homem moderno na sociedade, as contradições entre os valores do

indivíduo e as rígidas formas da sociedade[55]. Um registro desse poder é a *febre Werther*, a onda de suicídios à moda do romance.

A etiqueta da corte encontrou sua expressão artística na tragédia clássica francesa de Corneille e Racine, na qual a importância da "boa forma", o controle dos sentimentos individuais pela razão, a eliminação de tudo o que fosse vulgar ou plebeu são regras da arte, assim como na vida da aristocracia: "Sua forma é clara, transparente, precisamente regulada, tal como a etiqueta e a vida cortesã em geral"[56] . Portanto, o ataque a essas normas artísticas e sociais dava-se em nome da formação de um novo tipo humano, que apelava à natureza e à sensibilidade contra as regras da corte. Vimos acima, no trecho transcrito do romance, o discurso de Wilhelm contra a nobreza. Nele, o ataque não se dirige às instituições políticas da aristocracia, mas às suas características humanas, sua falta de sinceridade, de sensibilidade, virtude, etc.

Contudo, as relações entre a burguesia e a nobreza também eram marcadas pela ambivalência, pois a cultura alemã produzida pelos "servidores dos príncipes" ambicionava ser reconhecida justamente pelas classes mais altas. Essa ambivalência de sentimentos surgia na literatura, com muita frequência, na figura de uma jovem de origem plebéia, seduzida por um nobre que não pretende casar-se com ela, cuja aproximação a leva à ruína. Essa situação aparece na peça *Emília Galotti* de Lessing, a qual, não por acaso, é deixada aberta na escrivaninha de Werther na noite de seu suicídio. Também, não é por acaso que é justamente durante a representação dessa peça a personagem Aurelie, dos *Anos de aprendizado* adoece e morre. No próprio protagonista vemos essa atitude ambígua diante da nobreza, pois se a estratificação da sociedade lhe impede uma formação plena, a nobreza também lhe aparece como o símbolo de uma sociedade emancipada do trabalho e modelo de uma formação pessoal.

Em todos esses exemplos vemos como na produção do jovem Goethe e do *Sturm und Drang* a situação da burguesia, sua contraposição às regras sociais e artísticas da corte, é retratada pelo viés da sensibilidade. A compreensão *objetiva* do conflito, não somente entre burguesia e nobreza, mas entre indivíduo e sociedade na modernidade, é conquistada por Goethe em seus anos de maturidade em Weimar, e o processo que leva a essa compreensão compõe a estrutura subjacente d'*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

---

[55] Walter Horace Bruford. *Culture and Socitey in Classical Weimar 1775-1806.* Cambridge University Press, 1775.

[56] Elias, 2011, op. cit.,. p.33

2.1.5 *Bildung* em Weimar

Para compreender a visão de mundo no interior da qual o *Mesiter* de Goethe foi composto, é necessário tratarmos, ainda que breve e superficialmente, do ambiente de pensamento que se desenvolveu na pequena corte de Weimar, nas últimas décadas do século XVIII[57]. Como já observado, a consciência cultural individualista alemã não é um mero acaso, mas o fruto de toda uma experiência histórica. Em pensadores como Herder, Wieland, Wilhelm von Humboldt, Schiller e o próprio Goethe, essa experiência encontrou um alto grau de universalidade e abstração. Esses clássicos da literatura alemã, por conta de sua ligação com a corte de Weimar, fizeram dessa cidade o símbolo do humanismo alemão. Aí se consolidou uma visão do homem, da sua perfectibilidade, baseada no cultivo, no enriquecimento da cultura interior, individual, de que a grande tarefa do ser humano, como indivíduo e também como membro da sociedade, é formar a si mesmo.

Em 1772, Christoph Martin Wieland, um dos principais autores do Iluminismo alemão e o tradutor de Shakespeare, foi nomeado pela duquesa Anna Amália para ser o preceptor de seu filho Karl August, o qual, mais tarde, seria o responsável pela chegada de Goethe a Weimar. Em obras como *Der goldene Spiegel* e *Geschichte des Agathon* ele expõe suas concepções filosóficas, que o homem sai imperfeito das mãos da natureza, mas com o poder de se tornar um deus, ou um monstro, daí a educação ser o primeiro e mais importante assunto do Estado[58]. Assim, para que esse poder de formação do homem não se degradasse, era fundamental o aperfeiçoamento da moral pela arte, pelo aprendizado do bom gosto. Nessa concepção, os homens de letras, os homens de cultura, tornam-se o mais importante pilar do Estado, pois, mais do que política, eles se ocupam da formação de um novo tipo humano.

Outra figura de suma importância nesse contexto é Johann Gottfried von Herder. Em 1770, quando Goethe foi terminar seus estudos em Strasbourgo, deu-se seu encontro com Herder. Foi este, segundo Benjamin[59], quem deu ao movimento *Sturm und Drang* as suas palavras de ordem: gênio original, linguagem como revelação do espírito e o canto como a primeira linguagem da natureza. Em sua autobiografia, Goethe registrou o grande impacto que lhe causara a antologia de cantos populares organizada por Herder, ele diz ter descoberto aí que a poesia não é patrimônio de alguns indivíduos, mas o veículo de expressão de todo um povo[60]. Foi Herder também quem transmitiu a Goethe a ideia do poeta como um segundo

---

[57] Para essa breve reconstrução, baseamo-nos aqui em: Walter Horace Bruford. *Culture and Socitey in Classical Weimar 1775-1806.* Cambridge University Press, 1775.
[58] Idem.
[59] Walter Benjamin. *Ensaios reunidos : escritos sobre Goethe*.São Paulo, Duas Cidade: Ed. 34, 2009
[60] J. W. Goethe. *Memórias : poesia e verdade,* Brasilia-Df : Unb, 1986. 2v

criador, um "Prometeu". A linguagem poética seria o próprio Deus manifesto no mundo. Não haveria assim grande diferença entre Shakespeare, Homero e Ossian de um lado, e Moisés, Prometeu e Maomé, do outro, pois todos seriam interpretes e criadores da existência humana. Portanto, para Herder não havia diferença alguma entre religião e literatura, ambas são forma nas quais o homem explica para si mesmo a sua existência e o mundo:

> 'Poetry', he wrote in 1774, 'was originally theology, and the noblest, greatest poetry will, like music, always remain in essence theology. Singers and prophets, the sublimest poets of the Old Testament, went to holy fire for their flames. The oldest, most venerable heathen poets, lawgivers, fathers and educators of mankind, Orpheus and Epimenodes, sang of the gods and enraptured the world'. (BRUFORD, 1975, p. 191)

É interessante notar na passagem acima a descrição dos primeiros poetas como "legisladores", "pais" e "educadores" da humanidade. Por outras palavras, a poesia é a força formadora da humanidade, assim como a força divina criou o mundo. Desse modo, a função da poesia é ser a segunda criadora do homem, pois nascido somente com capacidades, potencialidades, cabe ao homem formar conscientemente a si mesmo. Para Herder, a capacidade de formação é o divino no homem[61].

Outro nome que exerceu enorme influencia na cultura alemã foi Wilhelm von Humboldt. Nos seus escritos sobre a formação do homem[62], percebe-se a afinidade existente entre ele e Goethe, em um ponto crucial dos escrito de maturidade do último, a saber, o exercício da vontade e do autocontrole. Nos escritos de Humboldt encontramos também uma noção cara ao que Simmel qualifica de individualismo qualitativo, a ideia de que o homem faz o bem na medida em que aperfeiçoa a si mesmo, na medida em que desenvolve aquilo que lhe é particular, característico, único. O desenvolvimento humano, na sua mais rica diversidade, é para ele de importância capital. Nesse sentido, o homem faria mais pela a humanidade ao desenvolver a própria personalidade, do que se trabalhasse diretamente para o bem do todo[63].

Da autoria de Wilhelm von Humboldt é um fragmento intitulado *Theorie der Bildung des Menschen* (Teoria da formação do ser humano[64]), no qual encontramos um importante esforço em caracterizar teoricamente a noção de *Bildung*. Desde o início do fragmento,

---

[61] W. H. Bruford,1775, op. cit., p. 234.
[62] Wilhelm Von Humboldt. *Linguagem, Literatura, Bildung*. Florianópolis: UFSC, 2006.
[63] A esse respeito, veja-se o capítulo sobre Humboldt em: W. H. Bruford. *The German tradition of self-cultivation : Bildung from Humboldt to Thomas Mann*. London : Cambridge University Press.
[64] Em: Humbolt, 2006, op. cit.

Humboldt deixa claro que a formação do ser humano não deve dirigir-se à aquisição de capacidades determinadas, mas para a elevação das forças do indivíduo como um todo, muito embora esse desenvolvimento geral necessite das várias competências isoladas. O ponto central de seu argumento é que, para o aperfeiçoamento das forças que o homem traz em si, é necessário o contato com o que lhe é exterior; portanto, a formação se constrói na vinculação entre eu e mundo:

> Pois no centro de todos os tipos específicos de atividade está o ser humano, que quer tão-somente fortalecer e elevar as forças de sua natureza e conferir perenidade e valor a sua própria essência, sem dirigir quaisquer intenções a algo isoladamente. Mas, como a mera força precisa de um objeto em que se exercitar, e a mera forma ou pensamento puro, uma matéria em que se perpetuar ou investir-se dela, também assim o ser humano carece de um mundo exterior a si. Brota-lhe daí o anseio de ampliar o círculo de seu conhecimento e eficácia; e mesmo sem consciência disso importa-lhe não o que adquira com o conhecimento, nem o que produza em virtude da eficácia, mas somente o enobrecimento e melhora interiores de si mesmo, ou ao menos a satisfação da inquietude que o consome no íntimo. (HUMBOLDT, 2006, p. 215)

É interessante notar no trecho acima como a *Bildung* aparece como um objetivo em si mesma, independente de qualquer objetivo que se possa esperar dela, pois ao menos ela poderá trazer satisfação à "inquietude" que consome o indivíduo. Como vimos, essa é exatamente a disposição na qual se encontra o protagonista do romance. Formação aparece em Humboldt como sinônimo da elevação das forças que o homem traz em si, a qual deve ser buscada pela máxima ampliação das capacidades do indivíduo. Ou, por outras palavras, que o indivíduo seja capaz de abarcar cada vez mais mundo no seu "eu":

> A tarefa última de nossa existência, qual seja: conferir, pelos indícios de uma ação vital efetiva, um conteúdo tão grande quanto possível ao conceito de humanidade presente em nossa pessoa, [...] essa tarefa só se cumpre ao vincular-se o nosso eu ao mundo, a fim de se criar a interação mais geral, mais intensa e livre possível. Eis o único parâmetro verdadeiro para se julgar a laboração em cada ramo do conhecimento humano. (HUMBOLDT, 2006, p. 217)

No entanto, há o risco de que homem se perca na pluralidade de direções nas quais ele exercita a sua capacidade. Para vencer esse risco, é necessário então que a formação seja guiada por uma ideia de totalidade:

> Só se procura a totalidade quando se quer fugir à pluralidade que dispersa e confunde: para evitar perder-se de maneira vaga e estéril na direção do infinito, trata-se de formar em cada ponto um círculo facilmente visível; para se poder vincular a cada passo dado a noção de propósito final, intenta-se tornar concludentes o saber e o agir dispersos e transformar a mera erudição em formação erudita; o mero anseio irrequieto em atos de sabedoria. (HUMBOLDT, 2006, p. 225)

Ou seja, para que a formação não se perca na pluralidade de objetos, é necessário que ela seja orientada por um princípio de totalidade. Porém, justamente esse princípio de totalidade, que dá uma direção clara ao processo de formação, que vincula cada passo ao propósito final, só pode ser alcançado pela *individualidade*. É somente o círculo circunscrito por ela que fornece um princípio de totalidade: "precisamente a limitação da individualidade abre a única via para nos aproximarmos da inatingível totalidade."[65] Veremos no capítulo II como o conceito de cultura de Georg Simmel se aproxima dessas concepções.

Apresentamos aqui alguns dos nomes a partir dos quais a consciência cultural individualista alemã encontrou formulações altamente universalistas e abstratas. Todo esse ambiente de pensamento está não somente registrado no *Meister,* como também o próprio desenvolvimento do romance é importante para a compreensão do processo histórico que subjaz a essas formulações. Por outras palavras, podemos observar no percurso individual apresentado no romance um caso paradigmático, uma formalização literária canônica da experiência histórica que está na base da noção alemã de formação.

2.2 O posicionamento de Goethe ante o mundo burguês

Conforme discutimos nos itens acima, as lutas entre nobreza e burguesia na Alemanha do século XVIII caracterizaram-se, no âmbito cultural, como luta entre *civilisation* e *Kultur*, entre as regras sociais e estéticas da corte e a cultura alemã emergente. A insatisfação burguesa encontrou no *Sturm und Drang* um dos seus principais veículos de expressão. Porém, o romance de Goethe com o qual nos ocupamos aqui, embora registre esse processo, é uma obra da maturidade do autor, na qual muitos pontos da sua produção juvenil são negados. Essa nova fase foi gestada a partir da sua atuação na corte de Weimar, onde se consolidou todo um ambiente de pensamento, o humanismo alemão. Essa nova fase de Goethe é marcada por uma visão crítica, presente nos *Anos de aprendizado*, do mundo burguês

[65] Humboldt, 2006, op. cit., p. 241.

emergente. Devemos agora compreender qual foi a nova posição social de Goethe, que lhe permitiu ter essa visão crítica da própria cultura burguesa.

2.2.1 A aproximação cultural de nobres e burgueses na corte de Weimar

O trecho acima transcrito de Thomas Mann sublinha com suficiente clareza a relação entre a literatura alemã e a cultura de auto-investigação. Dizer que o romance alemão por excelência, o romance de formação, seria uma espécie de confissão, já se tornou um clichê da crítica literária sobre Goethe, que se baseia na seguinte passagem de sua autobiografia:

> Foi assim que comecei a seguir essa direção de que nunca mais pude afastar-me: transformar em quadros, em poemas, todos os motivos de minhas alegrias, dores, preocupações, e estabelecer a ordem dentro de mim mesmo, seja a fim de retificar minhas idéias sobre os objetos exteriores, seja para fazer meu espírito voltar ao repouso no tocante a essas coisas. Esse dom me era mais necessário do que a ninguém, uma vez que por natureza eu era incessantemente arremessado de um extremo a outro. Assim, pois, tudo que tenho publicado são apenas fragmentos de uma grande confissão, e estas memórias não representam mais que uma aventurosa tentativa de completá-la. (GOETHE, 1986, p. 222)

No entanto, não podemos simplesmente reduzir o romance de Goethe a um recito autobiográfico, justamente por ser ele uma obra cuidadosamente construída para expressar a visão de mundo que se consolidou após a viagem que fez à Itália (1786-1788). Nesse período de sua vida, o auto-aperfeiçoamento aparecera para Goethe como fruto da auto-disciplina, do rigoroso domínio de si, em contraste com seus anos de juventude nos quais o gênio era visto como aquilo que estava acima de qualquer medida ou limite. Nesse momento, ele estava sedento por experiência, tanto no âmbito da vida quanto no científico. Também mudou o foco da sua criação, de um sublime que estaria pairando acima dele, para a concentração no aqui e agora concreto, conforme registra durante sua estada em Roma:

> Quem, com seriedade, põe-se aqui a olhar em torno e tem olhos para ver, há de tornar-se sólido, há de apossar-se de uma ideia de solidez que jamais se lhe fez tão vívida. O espírito reveste-se de competência, alcançando uma seriedade desprovida de aridez, uma alegre serenidade. (Goethe, 1999, p. 159)

A fase madura de Goethe, o classicismo, não foi fruto exclusivo de sua viagem à Itália, pois ela estava em gestação desde que, no dia 7 de novembro de 1775, ele chegou a

Weimar, aos 26 anos de idade. Nesse mesmo ano, foi nomeado pelo príncipe herdeiro, o duque Karl August, então com 18 anos de idade, conselheiro com cadeira e voto no Conselho de Estado. Em suas próprias palavras, esse foi o compromisso mais decisivo de sua vida (Cf. Benjamin, 2009). O fato de o jovem duque inicialmente considerar Goethe como um companheiro de aventuras juvenis fê-lo compreender ainda mais rapidamente o perigo de uma forma de vida genial; de modo que o poeta, aos 26 anos de idade, passou a determinar toda a sua conduta de vida conforme as responsabilidades de um homem de Estado. Toda sua conduta passou a orientar-se pela autodisciplina do "eu" que reconhece a responsabilidade. Foi nessa fase que ele começou a interessar-se pelas ciências naturais, em busca de aptidões úteis às suas funções estatais, tais como a botânica e a mineralogia. Ainda que estimulado por seus encargos, desenvolveu-se no poeta a inclinação pelo conhecimento objetivo da natureza, como forma de penetrá-la não somente com o sentimento, mas também pelo intelecto. Assim sendo, tudo caminhou favoravelmente à autodisciplina; também a observação das plantas ensinou-lhe que, na configuração de suas formas, na natureza procede segundo leis.

Para dar um exemplo das confluências entre as leis da natureza e da arte no pensamento de Goethe, podemos observar o claro paralelo entre o romance de formação e a *Metamorfose das plantas*[66]. Em ambos vemos uma totalidade orgânica desenvolver-se a partir de uma matriz interior, combinada com os acidentes e as influências do ambiente externo. A formação que se apresenta no romance pode ser facilmente comparada ao processo de metamorfose das formas orgânicas, no qual cada forma adquirida é também um anel de passagem para um estágio posterior. Assim como, ao longo do romance, Wilhelm Meister descobre a cada momento que a sua interpretação de si mesmo é uma verdade provisória, na natureza, onde tudo é dinâmico, não seria correto falar de forma, mas sim de formação:

> O Alemão tem para o conjunto da existência de um ser real a palavra 'forma' [*Gestalt*]. Com este termo ele abstrai do que está em movimento, admite que uma coisa consistente nos seus elementos seja identificada, fechada e fixada no seu caráter. Mas se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante. A nossa língua costuma servir-se, e com razão, da palavra 'formação' [*Bildung*] para designar tanto o que é produzido como o que está em vias de ser. (GOETHE, 1993, p. 68-69)

---

[66] J. W. Goethe. *A metamorfose das plantas.* Traducão, introdução, notas e appendices de Maria Filomena Molder. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa: 1993.

Vemos então que, principalmente após sua viagem à Itália, o classicismo de Goethe estava em correlação com a sua atuação na pequena corte de Weimar, de modo que podemos argumentar que existem razões sociológicas para que essa visão de mundo tenha podido frutificar justamente em tal ambiente social. Em primeiro lugar, devemos lembrar que a burguesia alemã ainda não estava suficientemente forte para manter com seus próprios meios uma atividade literária consistente[67]. Ainda que a simpatia política dos escritores pendesse, em geral, para o lado burguês, a *intelligentsia* alemã se sustentava como servidores da corte. Era, portanto, uma condição social da época que um movimento cultural deveria ser ancorado pela aristocracia.

Já vimos anteriormente como o classicismo francês estava intimamente ligado às normas sociais da vida na corte. Também o classicismo alemão se desenvolveu a partir de uma lenta aproximação entre elementos culturais da corte e da burguesia. Em 1772, ao nomear Wieland para tutor de seu filho, a duquesa Anna Amália deu início a esse processo, pois colocou um homem de letras burguês como responsável pela educação de um membro da aristocracia dirigente. Uma das possíveis razões para essa escolha é o fato da pequena corte de Weimar não atrair intelectuais franceses[68]. Em 1775, Goethe chegou a uma corte na qual, diferentemente do círculo de estudantes de Strasburgo, não poderia suportar rasgos de excentricidade. Portanto, tudo conspirou a favor de um estilo de vida e de arte sujeito a formas mais rígidas. Já, do ponto de vista da nobreza, a rápida aceitação de Goethe na corte, a ponto de ser nomeado conselheiro de Estado no mesmo ano de sua chegada só pode ser explicada por ser ele um "meteoro literário", na época da publicação de *Werther*, 1774, e também pela estreita amizade que desenvolveu com o jovem duque.

É sintomático dessa fusão parcial entre nobres e burgueses o ideal que se insinua no final dos *Anos de aprendizado*, o ideal de uma nova *bürgerlichkeit*, uma nova maneira de ser burguês. Ela encontra a sua satisfação na vida real, em uma atividade concreta e circunscrita, sem a estreiteza de espírito de Werner, e nem a trágica genialidade do Harpista e Mignon.

2.2.2 Breve paralelo entre Mozart e Goethe

A partir da consolidação da sua presença na corte de Weimar, a nova posição social de Goethe em relação ao mundo burguês que se constituía foi definida por Walter Benjamin

---

[67] Walter Benjamin. *Ensaios reunidos : escritos sobre Goethe*.São Paulo : Duas Cidade: Ed. 34, 2009

[68] As condições sociais da cortde de Weimar são bem descritas em: W. H.Bruford. *Culture and Society in Classical Weimar 1775-1806*. op. cit.

como diplomática[69]. Ele tornou-se um representante do mundo cultural burguês na aristocracia. As vantagens e o poder incomum que Goethe conquistou podem ser melhor compreendidas se traçarmos um breve paralelo entre ele e Mozart, a partir da análise do percurso social do compositor feita por Norbert Elias[70].

Mozart (1756-1791) e Goethe (1749-1832) foram contemporâneos, de modo que podemos ver nitidamente, no percurso de cada um as diferenças nos campos da música e da literatura. Apesar de toda a dependência dos escritores com relação à nobreza, era relativamente mais fácil para eles liberarem-se do gosto aristocrático, pois se podia chegar ao público com o livro. Já a música era totalmente submetida à aristocracia, ainda mais a música orquestral, pois só as cortes poderiam manter esse dispendioso aparato. A vida de Mozart, diz Elias, ilustra de maneira verdadeiramente paradigmática o destino de um burguês a serviço da corte, durante o período em que a nobreza ainda ditava o padrão para os artistas de todas as origens sociais, mas não o suficiente para suprimir manifestações de revolta:

> A especial qualidade da música de Mozart sem dúvida alguma decorre da singularidade de seu talento. Mas a maneira pela qual este talento se expressou em suas obras está associada, de modo muito íntimo, ao fato de que ele, músico de corte, procurasse alcançar o status de 'autônomo' cedo demais, por assim dizer, numa época em que o desenvolvimento social já permitia tal passo mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo. (ELIAS, 1995, p. 45)

A singularidade do destino de Mozart reside em que ele era um subordinado, a música era então um ofício artesanal como outro qualquer, mas a clara noção do seu talento musical o fazia sentir-se como um igual aos aristocratas. Era um gênio numa sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, o qual foi mobilizado com muita força justamente pelo *Sturm und Drang*. Portanto, vemos que a noção de gênio serve, nesse contexto, como uma prerrogativa para a liberação do "indivíduo excepcional". A estética do gênio também faz parte da luta por liberdade individual na modernidade. A situação que prevalecia na época de Mozart ainda era a do músico assalariado, ao passo que ele desejava ser um artista livre, que confia acima de tudo em sua imaginação *pessoal*.

Desse modo, vemos que o conflito que perpassa a existência social de Mozart era o mesmo que encontrou expressão na literatura. Ele também viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte, identificava-se com a nobreza, mas se ressente das

---

[69] Idem. p.142
[70] Norbert Elias. *Mozart : sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

humilhações que ela lhe impunha. Embora Mozart se rebelasse contra a inferioridade social que lhe era imposta pelos nobres, era precisamente da "boa" sociedade que ele esperava aprovação.

O trágico no destino de Mozart, o que o levou a sentir-se como um fracasso, é nunca ter conseguido os meios para ser um artista independente, nem alcançar o sucesso esperado da nobreza. Elias argumenta que muitas vezes o maior desejo dos *outsiders* é ser reconhecido como igual por aqueles que os tratam como inferiores[71]. Essa é a realização que Goethe alcançou muito rapidamente em sua existência social, e justamente nisso reside a unicidade da sua posição na sociedade e na literatura da época. Goethe figura como um caso único de artista burguês que, no contexto alemão, rapidamente adquiriu aceitação da corte. Disso resulta sua posição peculiar, que lhe deu a possibilidade de um distanciamento com relação à sociedade burguesa e uma perspectiva crítica a respeito dela.

Voltando a Mozart, a sua submissão aos cânones musicais da corte ilustra bem a situação que se iria modificar com o desenvolvimento da economia monetária. A partir dela, o artista cria para um público anônimo, o qual exerce uma influência muito mais indireta no processo de criação do artista do que a corte. Nesta, as relações entre senhores e serviçais são muito mais pessoais do que no mercado. A transição da produção artística feita para um empregador ou patrono conhecido, para a produção dirigida a um publico pagante, do patronato ao mercado livre, não é apenas uma mudança econômica. Trata-se de uma mudança estrutural na relação das pessoas umas com as outras, uma mudança na estrutura social, a qual modifica o equilíbrio de poder entre indivíduos, não apenas entre indivíduos enquanto tais, mas enquanto representantes de diferentes funções e posições sociais[72].

No âmbito da arte, essa mudança faz surgir gradualmente um novo padrão, torna-se comum a produção musical feita por artistas relativamente livres, que competem por um publico essencialmente anônimo. Trata-se, pois, de um desenvolvimento que vai da arte de artesão para a arte de artista, da produção encomendada por patronos específicos (geralmente de um nível social superior ao do artista) à produção dirigida a um mercado anônimo, um público em geral do mesmo nível social que o artista:

> Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase,

---

[71] Elias, 1995, op. cit., p. 39.
[72] Idem p. 46.

> os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte. No caso de seus quadros principais, o *establishment* dos especialistas num dado país, os artistas enquanto formadores de opinião e a vanguarda artística, são mais poderosos que seu público. Com seus modelos inovadores, podem guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte, e então o público em geral pode ir lentamente aprendendo a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas. (ELIAS, 1995, p. 47)

O exposto acima revela duas distintas posições de poder do artista perante o público. Na primeira, o artista recebe os cânones de seus patronos; já na segunda, é ele que impõe novas direções ao público. Essa transformação no campo da arte decorre de transformações sociais, da substituição da aristocracia de corte por um público de profissionais burgueses enquanto classe superior e também como consumidores de obras de arte. Também aqui a questão do individualismo aparece com muita força. A criação artística torna-se mais individualizada, o artista passa a produzir a partir do seu próprio carisma pessoal e legitimidade perante o público em questões estéticas, assim como o público passa a consumir a arte para a fruição individual, e não mais para cerimônias sociais na corte. Ou seja, com o avanço da economia monetária e a instauração de um mercado, o que se desenvolve é a própria concepção de arte como meio de expressão da *individualidade*.

Também no percurso de Goethe, observam-se essas diferentes posições do artista dentro da sociedade. Nos seus escritos de juventude, é possível perceber a luta do "gênio" contra as normas ditadas pela corte, o desprezo explícito das formas artísticas associadas ao classicismo francês. Ou seja, a luta do artista contra o patronato da corte ainda se fazia presente. Já nos escritos de maturidade, como nos *Anos de aprendizado*, vê-se um artista muito mais seguro da sua posição na sociedade, do seu próprio *status* e da sua legitimidade enquanto criador. Como argumentou Elias, o novo padrão de artista que surge com a sociedade burguesa é o artista que guia o seu público por novas direções, que *ensina* o receptor da obra e ver e a ouvir. Justamente, o *romance de formação* também se insere nesse novo tipo de arte, na qual o criador é uma espécie de orientador do gosto artístico. Nessa forma de romance, a *formação* é um conceito central para a apreensão tanto da narrativa em si mesma, quanto da nova proposta estética e política por ele anunciada, pois o romance não trata apenas da descrição da formação de um indivíduo particular como também visa, por seus próprios recursos estéticos, influenciar a formação do indivíduo que percorre as suas páginas como leitor:

> 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 a 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.[73]

Esse romance foi calorosamente recebido pelos românticos do círculo de Jena[74] (com a notória exceção de Novalis), como obra e manifesto da arte vindoura, a ponto de Friedrch Schlegel colocá-lo ao lado da Revolução Francesa como uma das grandes tendências do seu momento histórico[75]. Amálgama que dissolve e reúne todos os gêneros literários anteriores, o *Meister* foi designado pelo mesmo Schlegel como um livro impossível de ser julgado pela crítica convencional: "é como se uma criança quisesse apanhar a lua e as estrelas com a mão e guardá-las na sua caixinha."[76]

Ou seja, os *Anos de aprendizado* é um romance de formação não apenas do protagonista, mas também um dispositivo para a formação do leitor, valendo-se de meios estéticos até então inéditos. Essa nova proposta só foi possível para Goethe, a partir da posição social que ele adquiriu na corte de Weimar.

2.2.3 Uma nova concepção de autoridade literária

Podemos agora delinear melhor a posição de Goethe ante o mundo burguês que surgia, partindo de mais alguns pontos da sua biografia. A partir de 1776, ele fez parte do conselho privado do duque Karl August, a mais alta instância decisória do ducado. Até 1785, esteve envolvido numa enorme massa de trabalho, cumprindo diligentemente suas funções de conselheiro. Nesses nove anos de serviço ele deixou parcialmente de lado seus trabalhos literários, escreveu pouca coisa de importância, porém, envolveu-se com todos os aspectos da vida do ducado, aproximando-se das ciências naturais. Após sua viagem à Itália, em 1790, assumiu o cargo de ministro da educação e das cultura, além de assumir o teatro da corte.

---

[73] Leonardo Maia; Pedro Duarte Andrade. *O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética.* In: Rapsódia: almanaque de filosofia e arte. São Paulo n.5.
[74] O círculo de Jena era um grupo de escritores românticos instalados nessa cidade alemã entre os anos de 1798 a 1804, do qual faziam parte os irmãos August-Wilhelm e Friedrich Schlegel. Grande parte de suas publicações desse período se encontra na revista Athenaum.
[75] Friedrich vonSchlegel. *Sur le Meister de Goethe,* Paris : Hoëbeke, 1999.
[76] *Idem.*

Nessas áreas a sua influência foi ilimitada, sua amizade com o duque garantiu-lhe uma ampla soberania espiritual e literária. Sua casa assumiu a fisionomia de um instituto europeu de cultura e, depois de Voltaire, "pela primeira vez se conhecera um literato capaz de garantir a si mesmo uma autoridade européia e de representar perante os príncipes o prestígio da burguesia através de uma existência de peso tanto espiritual quanto material."[77]

No entanto, ao longo desse processo, quanto mais Goethe era aceito pela sociedade de Weimar, mais ela se tornara insuportável para ele. Se em sua juventude ele exaltara o gênio alemão, a partir de Weimar sua atenção voltou-se cada vez mais para a Itália. Ele desenvolveu uma resistência contra o clima, a paisagem e a história alemã, a ponto de dizer em sua autobiografia que, para a sua poesia, teve de procurar tudo dentro de si, pois nada de muito digno havia ao seu redor[78]. Portanto, Goethe assume progressivamente a liderança literária da Alemanha, ao passo que a forma de arte que mais lhe interessa não é mais a alemã, mas sim a clássica.

A partir dessa nova posição, Goethe perdeu o interesse pelas bandeiras políticas tanto da burguesia quanto da Alemanha como um todo, passando a se interessar pelo desdobramento do mundo cultural, o qual ele domina cada vez mais. A Europa de Napoleão apresentava-se a ele como o campo mais adequado para a sua atuação de embaixador cultural:

> Essência alemã, espírito da língua alemã – foram estas certamente as cordas em que Goethe tangia suas poderosas melodias, mas a caixa de ressonância desse instrumento não foi a Alemanha, mas sim a Europa de Napoleão. Goethe e Napoleão tinham a mesma coisa diante dos olhos: a emancipação social da burguesia sob a forma política do despotismo. [...] O parentesco oculto, mas ao mesmo tempo extremamente profundo, dessa posição com a de Napoleão é tão decisivo que a época pós-napoleônica, o poder que derrubou Napoleão, não pode mais compreendê-la. O filho de pais burgueses ascende, abandona tudo, converte-se no herdeiro de uma revolução cujo poder faz estremecer tudo sob suas mãos (Revolução Francesa; Tempestade e Ímpeto) e, justamente no momento em que abalou da maneira mais profunda o poder das forças obsoletas, ele erige sua própria esfera de poder mediante um golpe de Estado, segundo as mesmas formas antigas e feudais (Império, Weimar). (BENJAMIN, 2009, p. 155-156)

---

[77] Walter Benjamin. *Ensaios reunidos : escritos sobre Goethe*.São Paulo : Duas Cidade: Ed. 34, 2009. p. 151.

[78] "Os recursos limitados de que eu dispunha, a indiferença de meus camaradas, a reserva dos professores, o isolamento das pessoas cultivadas, uma natureza insignificante, forçavam-me a procurar tudo em mim mesmo." J. W. Goethe. *Memórias : poesia e verdade*, Brasilia-Df : Unb, 1986. 2v p. 222

Vemos assim que Goethe, o grande expoente do mundo cultural burguês, só pôde conceber o desdobramento dessa cultura dentro de um Estado feudal aristocratizado – pode-se pensar a esse respeito na função da Sociedade da Torre no romance justamente como a imagem de tal Estado feudal aristocrático. Podemos dizer então que Goethe se colocara entre dois mundos, o que caracteriza o seu comportamento ambíguo ante a burguesia: "Toda a sua produção está repleta de reservas contra essa classe [burguesia]. E se Goethe instituiu-lhe uma obra poética de alto valor, ele o fez de rosto virado."[79] Porém, justamente essa posição lhe possibilitou uma visão "desencantada" em relação ao mundo moderno que surgia.

> Restringir-se a um trabalho especializado e com isso renunciar ao tipo *fáustico* do homem universalista é, no mundo de hoje, o pressuposto da atividade que vale a pena de modo geral, pois atualmente 'ação' e 'renúncia' se condicionam uma à outra inevitavelmente: esse motivo ascético básico do estilo de vida burguês – se é que é estilo e não falta de estilo – também Goethe, do alto de sua sabedoria de vida, nos quis ensinar com os *Wanderjahre* [Anos de peregrinação] e com o fim que deu à vida de Fausto. (WEBER, 2004, p. 164)

2.3 O romance de formação e o indivíduo moderno

Foi discutido anteriormente como a questão da formação do indivíduo aparece no ambiente de pensamento que se consolidou em Weimar. Mas, para além de todos os nomes citados, é a Goethe, mais do que a qualquer outro clássico da literatura alemã, que é devida a importância do conceito de formação geral, *allgemeine Bildung*[80]. O trabalho que concretizou suas ideias sobre o tema é *Os anos de aprendizado*. Devemos então nos perguntar por que justamente a forma romance foi escolhida para abrigar esse tema.

Apesar de todo o interesse que Goethe demonstrou pela filosofia de Kant, costumava ele dizer que não possuía "órgão" para a filosofia. Goethe sempre se mostrou cauteloso com as tentativas de teorização em assuntos nos quais a *experiência* é fundamental: "Quem não tem experiência sensível com as artes, de preferência as abandone." (Goethe, 2008, p.52) Justamente, a experiência é um aspecto central na formação do protagonista dos *Anos de aprendizado*, as metamorfoses que ele sofre ao longo do romance são todas fruto das experiências pelas quais passa. Vimos também que o próprio conceito de *Bildung* é uma cristalização da experiência histórica alemã. Portanto, a forma romance foi escolhida como o receptáculo mais adequado para a representação da experiência moderna.

---

[79] Benjamin, 2009, op. cit., p. 176.
[80] CF.Bruford, 1775, op. cit..

A própria trajetória da forma romance na Alemanha é reveladora da simbiose existente entre a experiência do moderno e essa forma artística. Desde fins do século XV, na Itália, e, posteriormente, nos séculos XVI e XVII, na França e na Alemanha, a *Poética* de Aristóteles era quase universalmente tomada como a doutrina definitiva, um conjunto de regras e preceitos que fundamentavam o bom gosto tanto na produção quanto na crítica literária[81]. O romance era então considerado uma forma menor de literatura, um gênero impuro, já que não constava no cânone clássico, que contemplava somente a tragédia e a epopéia. Contudo, a situação se inverteu. A decadência do prestígio das normas clássicas na Alemanha, com a consequente revitalização das tradições locais e a ascensão de novas formas, tanto literárias quanto artísticas em geral, deu-se primeiramente com a redescoberta e a revalorização de Shakespeare em meio ao público alemão. A nova literatura e o novo teatro alemão, tomando Shakespeare como mestre, deixaram de lado a poética normativa aristotélica e se dirigiram para novas formas que lhes permitissem retratar e discutir a realidade de seu tempo de modo mais contundente. Também aí o romance foi elevado ao status do mais nobre gênero da modernidade, a grande forma de arte moderna, capaz de dar conta do sentido de sua época. Na Alemanha, aqueles que defendiam essa inversão de perspectiva se apoiaram sobretudo em um romance específico para legitimar a emergência de algo tão radicalmente novo: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Para pensar as relações entre o romance e a modernidade, podemos lembrar aqui que o primeiro romantismo alemão, o círculo de Jena, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico. Como dissemos, Friedrch Schlegel apontou o *Meister* como uma das grandes tendências de sua época e um possível manifesto de uma arte vindoura, na qual a arte seria talvez uma ciência, e a vida uma arte[82]. Tal arte vindoura foi por ele denominada como *poesia universal progressiva*, a qual poderia e deveria reunir em si todos os gêneros e toda a matéria da vida, ser um espelho do mundo circundante. Esse espelho é o romance:

> A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a

---

[81] Natália Giosa Fugita. "Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister", de August-Wilhelm Sclegel; "Resenha de Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhekm Meister", de August-Wilhelm Schlegel; "Sobre o Meister de Goethe", de Friedrich Schlegel : tradução, notas e ensaio introdutório, São Paulo, 2006. 147 p.
[82] Idem.

> poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala sem artifício. [...] Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. [...] (SCHLEGEL, 1997, p. 64)

A poesia progressiva universal, segundo Jean-Marie Schaffer[83], encontra no *Meister* de Goethe a prefiguração parcial da sua doutrina, ou seja, ele é uma espécie de protótipo do romance absoluto que virá e se tornará a nova Bíblia. Segundo o mesmo autor, a tese central do conceito de poesia progressiva universal é que a evolução da consciência humana se manifesta como uma idealização progressiva do real, a qual culminará com a fusão perfeita entre o "eu" e o mundo. Uma espécie de fim da história, onde graças a poesia universal, não haverá mais diferença entre ideal e realidade, o universo se poetizará e a poesia se encarnará na realidade. Dessa perspectiva, o *Meister* de Goethe seria interessante, não apenas como um espelho da época, mas como uma mensagem messiânica.

Porém, justamente o elemento romântico, essa ânsia por um absoluto, é objeto de crítica no romance. Encarnado nas personagens Mignon e o harpista, ele não encontra seu lugar no mundo moderno, o mundo da prosa racionalista, do comércio e da economia, da renúncia e da limitação. Sendo assim, morre.

2.3.1 A *Teoria do romance* de Georg Lukács

Longe de ser um elogio do mundo moderno e apontar para um futuro radiante, no qual não haveria mais diferença entre ideal e realidade, eu e mundo, indivíduo e sociedade, o *Meister* nos apresenta uma visão crítica, ainda que em muitos pontos otimista, do embate entre indivíduo e sociedade no mundo moderno. Georg Lukács na *Teoria do romance*[84] (1915) também desenvolve argumentos nesse sentido. Vejamos então como esse autor entrelaça o romance à experiência do moderno.

No prefácio do autor, escrito em 1962, Lukács diz que a *Teoria do romance* se destaca como a primeira obra, na tradição das ciências do espírito (Dilthey, Weber, Simmel, etc.), em que os resultados da filosofia hegeliana foram concretamente aplicados a problemas estéticos. Isso no sentido da historização das categorias estéticas, de compreender a transformação das

---

83 Jean-Marie Schaffer. *Présentation.* In: Schlegel, Friedrich von. *Sur le Meister de Goethe*, Paris : Hoëbeke, 1999.

84 Cf. Lukács. *A teoria do romance : um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* São Paulo : Livraria Duas Cidades : Editora 34, 2009.

formas artísticas como um fenômeno inserido no fluxo da história. A transformação das formas literárias e das formas históricas caminham juntas, ou melhor, são as novas formas sociais que tornam possíveis e necessárias novas formas artísticas. Na *Teoria do romance*, a forma romanesca é "a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos"(LUKÁCS, 2009, p.14). Essa forma nasce do apagamento do sentido, da perda da totalidade na modernidade em oposição ao mundo grego e à Idade Média, nas quais o sentido do mundo era algo evidente, e por isso mesmo o papel do indivíduo não era algo a ser problematizado.

Na tipologia de Lukács, a cultura dos gregos é uma cultura "fechada", na qual não há nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade entre alma e mundo. Aí, "ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos". (LUKÁCS, 2009, p.26) Diante dos heróis da epopéia (a forma literária que nasce na circunferência fechada do mundo grego), jazia um longo caminho, mas dentro dele nenhum abismo. Dizer que a cultura grega era "fechada" significa que ela era um todo cerrado em si mesmo, uma *totalidade*. Justamente por ser uma totalidade, uma circunferência perfeita, a cultura grega dava origem a fenômenos individuais perfeitos:

> Pois totalidade, como *prius* [antecedente] formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alçando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade, quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2009, p. 31)

Lukács faz uma interessante menção de Palas Atena (Minerva na mitologia romana) como o protótipo da origem das formas gregas, a deusa que nasceu diretamente da cabeça de Zeus, já armada e paramentada. Numa cultura em que as formas já nascem perfeitas, seria impensável um romance de formação, pois todos os fenômenos individuais já nascem integrados à totalidade, "formar a mim mesmo" não seria na cultura grega uma aspiração, mas sim uma condição da existência.

Já a cultura moderna é de caráter problemático, perdeu-se a totalidade. Consequentemente, o indivíduo tornou-se problemático, um objeto diante de si mesmo, pois o seu papel e a sua forma já não são mais dados de antemão. Essa é a era do romance, "a forma

romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental"; nela, o sentido da vida naufragou e a essência da vida tornou-se algo estranho à própria vida. Cabe então ao sujeito, que se vê frente a uma realidade completamente alheia às suas aspirações, peregrinar em busca de uma pátria, em busca de si mesmo.

Ao contrário do herói da epopéia, jaz um abismo dentro do herói do romance, que deve percorrer o mundo. Segundo Lukács, é um *a priori* da forma romance que o seu herói seja passivo, pois justamente por isso, pode ele dar voz ao mundo:

> [...] toda subjetividade criadora torna-se lírica, e apenas a meramente assimilativa, que com humildade transforma-se em puro órgão receptivo do mundo, pode ter parte na graça – na revelação do todo. Esse é o salto da *Vita nuova* para a *Divina comédia*, do *Werther* para o *Wilhelm Meister*, esse é o salto executado por Cervantes, que, calando a si próprio, deixa soar o humor universal do *Dom Quixote* [...] (LUKÁCS, 2009, p. 52)

A colocação de Lukács faz eco a uma observação do próprio Goethe sobre o romance, habilmente inserida num dos diálogos de Wilhelm com Serlo: "É necessário que o herói do romance seja passivo ou, pelo menos, não seja ativo em alto grau; do herói dramático se exige eficácia e ação." (GOETHE, 2006, p. 300.)

Romance e epopéia são ambos objetivações da grande épica, o que os diferencia é justamente o momento histórico-filosófico que lhes é subjacente. O romance é para Lukács a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. A prosa do romance insinua aos poucos, em passo cauteloso, o sentido, a totalidade oculta da vida. Por ser a epopéia do mundo moderno, a prosa romanesca deve incorporar todos os abismos e fissuras inerentes a seu momento histórico, pois a desorientação, a busca, o apagamento do sentido são os fundamentos do seu edifício.

O mundo da prosa, do romance, é o mundo das normas sociais automatizadas do capitalismo, transformadas em uma segunda natureza, que serve de substrato ao romance. Lukács qualifica essa segunda natureza como um complexo de sentido petrificado, que se tornou estranho ao indivíduo, um ossuário de interioridades putrefatas. Esse diagnóstico da modernidade não difere daquele feito por Weber na *Ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Pois também nessa obra a ordem econômica moderna é um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual ele tem

que viver. Ordem, que não é mais que a petrificação da cultura de outrora, desprovida de sentido para o indivíduo:

> A partir do momento em que não se pode remeter diretamente o "cumprimento do dever profissional" aos valores espirituais supremos da cultura – ou que, vice-versa, também não se pode mais experimentá-lo subjetivamente como uma simples coerção econômica –, aí então o indivíduo de hoje quase sempre renuncia a lhe dar uma interpretação de sentido. (WEBER, 2004, p.165)

Mas apesar desse aspecto trágico da modernidade, é dessa configuração social que o indivíduo nasce. O herói da epopéia não é um indivíduo, pois o que ele representa não é um destino individual, mas o de uma comunidade. Uma cultura "fechada", argumenta Lukács, não pode dar espaço para que uma de suas partes se torne tão isolada em si mesma, a ponto de tornar-se uma individualidade. Romance e indivíduo nascem da mesma configuração histórica. Mais do que isso, o processo a partir do qual surgiu a forma interna do romance é a "peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo" (LUKÁCS, 2009, p.84) O percurso individual, partindo do "cativeiro da realidade" rumo ao autoconhecimento é o *princípio formal* do romance, o que lhe dá sua medida, sua dimensão, sua totalidade.

O romance faz do desenvolvimento de um indivíduo o fio a que o mundo inteiro se prende e a partir do qual se desenrola, e faz dessa vida a representante típica do mundo:

> O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio [...] Por meio desse próprio isolamento, contudo, o indivíduo torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo. (LUKÁCS, 2009, p. 84)

Talvez seja esse o sentido histórico do romance, fazer do indivíduo o símbolo do mundo moderno.

2.3.2 *Os anos de aprendizado* como tentativa de síntese

A segunda parte da *Teoria do romance* consiste em um ensaio de uma tipologia da forma romanesca. Essa tipologia se constrói a partir da seguinte alternativa: a alma do herói é mais estreita ou mais ampla do que o mundo exterior que lhe é dado como palco. A partir disso, Lukács estabelece como tipos de forma romanesca o idealismo abstrato, que encontra

no *Dom Quixote* sua mais alta realização; o romantismo da desilusão, representado na *Educação sentimental*, e os *Anos de aprendizado* como uma tentativa de síntese dessas duas alternativas. Tolstói, por sua vez, aparece como uma extrapolação das formas sociais de vida e, portanto, da forma romance.

O *Dom Quixote* de Cervantes tem sua importância não somente por causa do talento do autor, mas pela posição histórico-filosófica que ele ocupa. O primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o Deus do cristianismo começou a deixar o mundo. O homem tornara-se solitário, capaz de encontrar o sentido apenas em sua própria alma, tamanha a inadequação entre o mundo e os ideais do herói. As esferas da alma e dos atos não possuem mais nada em comum, e a alma torna-se incapaz de vivenciar, seja lá o que for. A vida desse homem torna-se, portanto, uma série de aventuras escolhidas por ele próprio. Para Lukács, essa é a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior.

Já na *Educação sentimental* de Flaubert, que se apresenta como o mais típico romance do século XIX, a problemática entre alma e mundo é outra. A inadequação entre sujeito e mundo nasce então do fato de a alma ser mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. Sua realidade puramente interior, repleta de conteúdo, entra em disputa com a realidade exterior, vazia e inócua, oferecendo assim a possibilidade de uma evasão do mundo, de manter-se na passividade. O mundo, as objetivações sociais surgem desprovidas de significado para a alma. Profissão, casamento, classe, família, tudo perde sua importância. Essa elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero dado psicológico. Ela se erige como um juízo de valor sobre a realidade: a luta com o mundo exterior é vista de antemão como inútil, uma humilhação sem sentido. A autossuficiência da subjetividade torna-se assim um gesto de defesa e uma renúncia a qualquer realização dos seus ideais no mundo exterior.

Portanto, o romantismo da desilusão é uma percepção desesperada da inutilidade de qualquer aspiração, de qualquer utopia. A importância intrínseca do indivíduo atinge o seu ápice histórico, ele porta o seu valor exclusivamente por si mesmo, completamente independente de qualquer relação que possa vir a entreter com o mundo exterior.

O romantismo da desilusão não deixa de ser o herdeiro do idealismo abstrato. Neste, o indivíduo portador de um ideal, de uma exigência utópica à realidade foi esmagado pela força bruta dela. Já no romantismo da desilusão, essa derrota é o pressuposto para a fuga desesperada de qualquer relação da subjetividade com o mundo vazio das ordens sociais.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister situa-se entre essas duas formas romanescas, seu tema é a *reconciliação* do indivíduo problemático com a realidade social concreta. A estrutura da ação no romance é condicionada pela necessidade de reconciliação entre interioridade e mundo: que ela seja problemática mas ainda assim possível, que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa ser encontrada. A alma do protagonista deseja expandir-se, formar-se, mas quer alcançar isso agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente:

> A partir da possibilidade, conferida pelo tema, de intervir com ações concretas sobre a realidade social, segue-se que a articulação entre mundo exterior, profissão, classe, estamento etc. é de fundamental importância, como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta. Por isso, o ideal que vive nesse homem e lhe determina suas ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma. (LUKÁCS, 2009, p.139)

A peculiaridade do *Meister* para Lukács reside então na possibilidade de entrelaçar o mais recôndito da alma com as estruturas sociais. Essa possibilidade não existe nas outras formas romanescas, nelas não está presente a exigência de que a alma se forme e se desenvolva a partir de uma experiência do mundo objetivo. É isso o que distingue o romance de formação dos demais, embora Lukács prefira o termo romance de educação e desenvolvimento. O fruto desse desenvolvimento é a *resignação rica e enriquecedora* como coroamento de um processo educativo. Uma maturidade alcançada, cujo conteúdo é um ideal da humanidade livre, que concebe e afirma as estruturas da vida social, mas apenas como instrumentos necessários para objetivos que as excedem:

> A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e a capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. (LUKÁCS, 2009, p. 141)

Lukács argumenta então que esse romance é uma experiência compreensiva, da compreensão da discrepância entre interioridade e mundo. O caráter problemático do protagonista reside em que ele queira realizar o âmago da sua interioridade no mundo, e a sua educação reside justamente em adaptar essa interioridade ao mundo, o qual, embora seja um mundo da convenção, das normas sociais destituídas de interioridade, é parcialmente aberto à penetração do sentido vivo.

2.3.3 O romance de formação

Vemos assim que o indivíduo, a problematização do seu lugar na totalidade social e a forma romance nasceram juntos da desagregação das instituições tradicionais e o consequente avanço de novas formas de relação social. A temática que predomina nessa forma literária é o embate da interioridade com o mundo externo, que se torna cada vez mais alheio, vazio de sentido. Já o romance de formação, especificamente, apresenta a trajetória de um herói problemático em busca do desenvolvimento da sua individualidade. Devemos então olhar mais de perto como se firmou, na tradição da crítica literária, o termo *Bildungsroman*.

A conjunção do termo *Bildung* com a forma literária romanesca é um fenômeno de grande importância para a compreensão do significado cultural que o romance de formação adquiriu na Alemanha, na virada do século XVIII para o XIX. A transformação do *Wilhelm Meister* em paradigma daquilo que viria a se chamar romance de formação é resultado da fortuna crítica posterior à sua publicação. A recepção do romance foi bastante influenciada pelas aspirações sociais e políticas da burguesia, nessa década marcada pelas turbulências da Revolução Francesa. A primeira alusão ao *Meister* como *Bildungsroman* foi feita em 1810, por Karl Morgenstern, professor de filologia clássica na universidade de Dorpat[85]. Entretanto, a repercussão das conferências do professor Morgenstern foi restrita, cabendo então ao filósofo Wilhelm Dilthey (1833-1911) colocar em circulação no discurso acadêmico o termo *Bildungsroman*, nos textos *A vida de Schleiermacher* e *Poesia e Vivência*[86].

Mazzari[87] argumenta que foi Dilthey o primeiro a estabelecer as balizas teóricas do conceito de romance de formação, ao apontá-lo como produto típico da era Goethe. Os *Anos*

---

[85] Dorpat, atual Tartu, na Estônia. Fazemos menção aqui à figura de Karl Morgenstern, pois, na história da fortuna crítica do Wilhelm Meister, ele foi o primeiro a fazer uso do termo *Bildungsroman*. Ver: : Maas, Wilma Patricia. *O cânone mínimo*: *o Bildungsroman na história da literatura.* São Paulo: Editora UNESP, 2000.

[86] Wilma Patricia. *O cânone mínimo*: *o Bildungsroman na história da literatura.* São Paulo: Editora UNESP, 2000.

[87] Marcus Vinicius Mazzari. *Labirintos da aprendizagem: pacto faustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada.* São Paulo: Editora 34, 2010.

de aprendizado expressariam assim o "individualismo de uma cultura restrita à esfera de interesses da vida privada"[88]. Porém, apesar do matiz individualista que perpassa a cultura alemã, o *Meister* de Goethe é um romance de dimensões enciclopédicas, o escopo da narrativa não está de modo algum restrito à esfera de interesses da vida privada. Esse romance apresenta-nos todo um mundo, prismado a partir de um percurso individual, orientado pelo desejo de uma formação a mais plena e harmônica possível de suas forças. Portanto, o *Meister* de Goethe é construído a partir de dois polos, o desenvolvimento individual e o seu respectivo entrelaçamento, o mais amplo possível, com as estruturas do mundo social:

> Em meio à riqueza de temas e motivos dessa obra "incalculável", poderíamos divisar dois princípios estruturantes: o primeiro, que se manifesta nos cinco livros iniciais do romance (que compõem a "missão teatral de Wihelm Meister"), consiste no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma enteléquia humana, que o herói aspira cumprir exclusivamente no mundo dos palcos alemães. O segundo princípio assoma nos dois último livros, em seguida, e como contraponto, ao complexo pietista das "Confissões de uma bela alma", e aproxima-se de uma espécie de "teoria da socialização", preconizando-se a necessidade de interação estreita entre indivíduo e sociedade, "eu"e mundo – princípio que, visto de outra perspectiva, corresponde ao motivo da reconciliação do indivíduo problemático com a realidade [...] (MAZZARI, 2010, p. 108)

Desses dois eixos que estruturam o romance, o primeiro se configura pelo impulso individualista de aperfeiçoamento e desenvolvimento das qualidades *pessoais*, o qual encontra sua clara formulação na carta de Wilhelm. O protagonista aspira, nesse momento, por uma formação total e livre da personalidade. Já no segundo eixo, o qual se configura nos dois últimos livros do romance, a formação da personalidade encontra a sua medida. A responsabilidade e a perspectiva de casamento dão a medida da formação do protagonista, a sua aspiração incondicional encontra os seus limites:

> Se, portanto, os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister confluem para um final feliz, este consiste precisamente na efetiva conscientização, por parte do herói, da necessidade de estabelecer limites à aspiração individualista e incondicional que se formulou de maneira exemplar na longa carta dirigida a Werner (capítulo 3 livro V) (MAZZARI, 2010, p. 114)

---

[88] Idem. p. 101.

O conceito de romance de formação, argumenta Mazzari, não se caracteriza especificamente por uma visão "otimista" do confronto entre indivíduo e sociedade. Se assim fosse, apenas o *Meister* de Goethe se encaixaria nesse conceito. Tampouco se caracteriza simplesmente por tematizar esse confronto, pois assim, absolutamente todos os romances modernos seriam romances de formação. O que é realmente distintivo desse gênero de romance, e coloca o *Meister* de Goethe como o seu protótipo e mais alta realização é o colocar a *Bildung* no centro de toda a organização da narrativa, não importando qual o resultado, qual o destino do herói guiado por essa aspiração. Podemos então chamar de romance de formação aquele que tem como motivo central e força propulsora de toda a história narrada a questão da formação do indivíduo e do desenvolvimento pleno de suas potencialidades em *meio a situações históricas concretas*.

Mesmo que a experiência histórica da sociedade moderna tenha problematizado ao extremo o conceito de "formação plena" do indivíduo, que ação e renúncia se condicionem mutuamente na modernidade, como disse Weber, isso não impede que a aspiração de formação plena e harmônica da personalidade tenha persistido como uma característica fundamental da modernidade. A nossa questão agora é compreender, a partir de uma análise interna do romance, como aí se consolidou uma imagem da formação da personalidade tão paradigmática a ponto de ser chamada por Simmel de "primeira configuração plena do individualismo típico do século XIX".

Capítulo II: Formação e Individualismo no *Meister* de Goethe

1. *Bildung* nos *Anos de aprendizado*

Neste primeiro item, o nosso esforço se dará no sentido de, em primeiro lugar, definir como a formação (*Bildung*) do protagonista pode ser compreendida por um ponto de vista sociológico, a saber, do conceito simmeliano de cultura. A partir desse conceito, será possível inserir a trajetória do protagonista do romance no contexto das contradições da modernidade nascente, entendida aqui como o estabelecimento da sociedade burguesa, o desenvolvimento da economia monetária e da divisão social do trabalho, bem como as suas consequências ambíguas no âmbito da cultura. Embora nosso objetivo seja a compreensão das formas de individualismo moderno e a luta pela liberdade individual na modernidade, devemos dar espaço aqui para a compreensão do processo de *formação* do protagonista, pois é na luta pela formação que o conflito entre indivíduo e sociedade se manifesta e se torna compreensível. Por outras palavras, é na chave da formação que será possível compreender a legitimidade da demanda por liberdade individual na modernidade e, também, ver como essa luta se encontra intimamente entrelaçada ao conceito de cultura.

1.1 *Bildung*: desejos como pressentimentos

A sequência de transformações vivenciadas pelo protagonista Wilhelm Meister pode ser colocada em ordem, no plano do pensamento, quando analisada dentro de uma simples perspectiva: a passagem de um mundo *pressentido* para a *experiência* de um mundo vivenciado. Essa passagem, e a série de transformações que ela supõe, compõe aquilo que chamamos de romance de formação, a sucessão de etapas encadeadas em um processo de (trans)formação do indivíduo em direção ao ideal de harmonia, conhecimento de si e do mundo[89]. Em vez do pensamento abstrato e da erudição livresca, a *experiência* é valorizada no *Meister* como a grande força formadora do protagonista. Ou seja, o *aprendizado* que está em questão nesse romance é o contrário daquilo que se entende por isso numa concepção escolar, na qual aprendizagem diz respeito antes de mais nada à aquisição de um *corpus* de teorias e técnicas pré-estabelecidas, a assimilação de um *conteúdo* já formado e independente do sujeito que pretende possuí-lo. A formação do protagonista do *Meister* dá-se no sentido do enriquecimento progressivo de uma experiência de vida, experiência que abarca tanto os erros quanto os acertos, aspectos objetivos e subjetivos, racionais e sentimentais, e cujo ponto de

[89] Cf. Wilma Patrícia Maas, *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura.* São Paulo: Editora UNESP, 2000.

chegada é inseparável do *sujeito* e do *caminho* percorrido. Em suma, trata-se de uma formação *individual*, a formação do indivíduo.

Se a experiência supõe uma relação entre sujeito e objeto, o objetivo dos anos de aprendizado deve ser conquistado em um confronto do protagonista com o mundo:

> Confesso aqui que, desde o início, a grande e bem sonante tarefa: *conhece-te a ti mesmo*, me pareceu sempre suspeita, como uma armadilha dos padres secretamente aliados, que querem confundir o ser humano, através de exigências inalcançáveis e desviá-lo da atividade do mundo exterior para uma falsa contemplação interior. O homem só se conhece a si próprio na medida em que conhece o mundo, só se dá conta dele em si próprio e de si próprio nele. Cada novo objeto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós. (GOETHE, 1999, p. 67)

É possível ver nessa frase de Goethe a exposição de sua concepção da relação existente entre sujeito e objeto no processo de formação (*Bildung*) do ser humano. Um homem só é capaz de conhecer-se na experiência do mundo exterior, ele só conhece a si mesmo quando de alguma forma se encontra na experiência do Outro. Ao mesmo tempo, ele só é capaz de conhecer o mundo, o Outro, reconhecendo-o dentro de si próprio. Ou seja, a formação, enquanto fruto da experiência, ocorre a partir da aproximação de dois polos, o sujeito e o objeto, o protagonista e o mundo. Se cada novo objeto, bem contemplado, "abre um novo órgão dentro de nós", isso mostra o quanto a formação é consequência de uma experiência, por intermédio da qual aquilo que se experimentou como coisa "exterior" passa a integrar o próprio sujeito.

Os dois polos dessa relação entre interior e exterior, "eu" e mundo, compõem os dois pontos fundamentais que estruturam os *Anos de aprendizado*. Se, por um lado, a formação do protagonista é constituída pelo desdobramento progressivo das suas potencialidades, por outro, estas só se podem desenvolver mediante a interação entre indivíduo e sociedade[90]. Ou seja, mesmo que o indivíduo já traga em si tudo aquilo que poderá desenvolver, a passagem da mera potencialidade à efetividade é construída na experiência do mundo social. A propósito dessa relação, diz Mazzari:

> A estrutura dos *Anos de aprendizado* assenta-se sobre dois pontos fundamentais: primeiramente no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma enteléquia, e, em segundo lugar, na

---

[90] Cf. Marcus Vinicius Mazzari. *Todos os grandes livros da literatura mundial constituem "casos singulares" [Apresentação]*, São Paulo:Editora 34, 2009. p. 7-23.

> teoria da socialização como interação necessária entre indivíduo e sociedade, 'eu' e o mundo [...] (MAZZARI, 1999, P. 69-70)

A estrutura fundamental do romance de Goethe, referente à formação do protagonista, permite um interessante paralelo com o conceito simmeliano de cultura[91]. A ideia de cultura, para Simmel, só pode ser expressa, em sua totalidade, de modo um tanto metafórico, na medida em que ele a percebe como "o caminho da alma para si mesma". Se a cultura é um caminho, isso quer dizer que a alma[92] não é apenas o que ela é em dado momento, pois ela traz em si mesma algo mais, uma forma superior e mais bem acabada daquilo que ela é[93]. A personalidade, em sua totalidade e unidade, traz em suas forças germinativas uma imagem do que se poderia tornar, do que alcançaria se tais forças passassem da potencialidade à efetividade. Assim, é como se o desenvolvimento da personalidade consistisse em que se "cumpra a promessa dela mesma", promessa que se realizaria no desabrochar do seu potencial. Esse desabrochar, essa realização de uma imagem que a alma traz desenhada em si mesma[94], é o objetivo da cultura, do cultivo do homem.

Porém, para realizar-se, esse cultivo deve, necessariamente, incluir formações objetivas que estão fora da alma, que deve passar por formações espirituais objetivas, como a arte, o direito, a religião, a técnica, a ciência, a moral, etc., como estações no caminho do seu cultivo. Ou seja, o cultivo, assim como a formação, é fruto da experiência, ele só existe quando há relação entre sujeito e objeto:

> O valor específico da cultivação é inacessível ao sujeito, se este não o alcança por meio de realidades espirituais objetivas, as quais constituem valores *culturais* apenas

---

91 Georg Simmel. *O conceito e a tragédia da cultura.* In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

92 Dentro do vocabulário de Simmel o termo "alma", nesse contexto, quer dizer a mesma coisa que personalidade, ou, poderíamos dizer também, "alma" é a unidade e o movimento que os objetos da "cultura objetiva" adquirem no âmbito da personalidade do sujeito. O significado desses termos ficará mais claro ao longo deste texto.

93 Conforme indicado acima (item 2., Capítulo I), a noção alemã de formação diz respeito ao desdobramento de potencialidades do indivíduo, favorecido ou não pela educação e pelo ambiente social. Veremos agora em que medida Simmel resgata muitos dos conceitos desenvolvidos na era Goethe, ao mesmo tempo que confere-lhes um maior rigor analítico.

94 "E isto não diz respeito apenas a desenvolvimentos específicos. Antes, a personalidade como totalidade e unidade traz em si uma imagem como que desenhada com linhas invisíveis, e, apenas com a realização desta imagem, ela alcançaria sua realidade completa em vez da sua potencialidade. Mesmo que a maturação das forças anímicas se realize nas tarefas e interesses específicos e, por assim dizer, periféricos, permanece de algum modo a exigência de que com todos eles a *totalidade anímica como tal deveria cumprir uma promessa dela mesma*, e, com isso, todos os refinamentos específicos aparecem apenas como uma pluralidade de caminhos pelos quais a alma chega até si mesma." SIMMEL, Georg. *O conceito e a tragédia da cultura.* In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005. p. 78. Grifos nossos.

> na medida em que, por seu intermédio, conduzem a alma por aquele caminho que vai de si mesma para si mesma, do que se pode chamar sua condição natural para sua condição cultural. (SIMMEL, 2005, p. 86)

Tais formações objetivas, as quais servem ao cultivo do sujeito, nada mais são do que espírito objetivado, cristalizações do trabalho da consciência que mediante sua solidificação nessas molduras duradouras, persistem no tempo e no espaço e adquirem existência independente dos sujeitos que as criaram[95]. Assim sendo, a cultura é uma corrente de sujeitos que se articulam com sujeitos, passando por objetos[96] (S-O-S); aquilo que foi objetivado por um sujeito pode ser assimilado por outro, por meio de livros, cartas, obras de arte, sons, edifícios etc. A partir disso, do ponto de vista do conceito de cultura, podemos nomear os seus dois polos constitutivos também como *cultura objetiva* e *cultura subjetiva*.

Com isso a vida social adquire a sua concretude, "a objetivação do espírito em palavras e obras, organizações e tradições constitui o sustentáculo dessa diferenciação, que confere ao homem um mundo, o seu mundo."[97] Na medida em que é dado ao sujeito "sair de si mesmo", os produtos procedentes da sua atividade adquirem normas próprias e entrelaçam suas significações em ordens objetivas. A possibilidade de projetar o resultado das energias vitais e colocá-los de algum modo para além do sujeito, fundamenta a ideia de cultura. Ela se realiza quando o sujeito é capaz de abarcar em essas formações nas quais o espírito se tornou objetivo. "Cultura surge – e isto é simplesmente o essencial para a sua compreensão – na medida em que há aproximação de dois elementos: a alma subjetiva e o produto espiritual objetivo; sendo que nenhum deles a contém por si." (SIMMEL, 2005, p. 81). Desse modo, a cultura realiza-se como síntese entre "eu" e mundo, interior e exterior, sujeito e objeto. Nas palavras do próprio Simmel, a cultura representa uma solução da equação sujeito-objeto.

Portanto, os dois pontos que estruturam os *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o desdobramento das capacidades do indivíduo e a relação com o mundo exterior, nada mais são do que os dois polos necessários para que se realize a ideia de cultura, entendida aqui como o processo que leva o sujeito ao desdobramento das potencialidades que traz em si. Há grande proximidade entre o conceito simmeliano de cultura e a formação (*Bildung*) do protagonista dos *Anos de aprendizado*:

---

[95] Idem.

[96] Ver: Leopoldo Waizbort. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 125.

[97] Georg Simmel. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva (1900)*. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universiade de Brasília, 2005. p. 50.

> A relação entre cultura e personalidade, no sentido de que a personalidade enquanto *summa* do individual, enquanto resultado de um processo (sempre em curso) de individualização, ganha corpo na formação da matéria individual em um processo que é exatamente o "cultivo"; a relação portanto de personalidade e cultura é amplamente tematizada por Goethe em sua obra. Lembraria apenas o *Wilhelm Meisters Lehrjahre* que, se é um romance de formação, é da formação da personalidade do herói, onde o processo de formação de sua personalidade é igualmente o processo de seu cultivo. O processo de cultura tem a ver com o "desenvolvimento de nossa *totalidade* interior", desenvolvimento esse que é o "caminho" da formação (Bildung) da personalidade (pois a "Bildung" é algo essencialmente individual). Os objetos, as formas, são nesse processo os "meios para a formação/cultura [Bildung]". "Bildung" enquanto formação é equivalente a 'cultivo', ou seja. 'Bildung' é igual ao processo da cultura. (WAIZBORT, 2000, p.121)

Não é difícil perceber que a cultura, como "caminho da alma para si mesma" é o elemento central nos *Anos de aprendizado*; ou seja, podemos "traduzir" a noção de formação (*Bildung*) para a sociologia mediante o conceito simmeliano de cultura. Como ponto de partida, podemos tomar a ideia de que a cultura permite que a personalidade "cumpra a promessa dela mesma"[98]. A trajetória do protagonista, em vários aspectos, realiza "promessas" feitas por suas aspirações juvenis. Ainda que o seu percurso seja marcado por erros e decepções, isso não altera o fato de que ao longo do romance, as forças que se agitavam em sua personalidade encontram um desdobramento gradativo, que se dá no sentido do encontro das aspirações do protagonista com a realidade social, ainda que marcado por inúmeras tensões e conflitos.

As "promessas" de que falamos são capacidades e aspirações do protagonista que se agitam e se manifestam por todo o romance. Podemos lembrar aqui da leitura de "Jerusalém Libertada", cuja heroína, Clorinda, impressiona Wilhelm por sua "feminilidade viril e tranquila plenitude de sua existência", as mesmas características que o atraem na atriz Mariane, e, por fim, na amazona. Neste momento, já é possível perceber que o *cultivo* do protagonista não diz respeito apenas a determinadas capacidades; ele contempla aspectos tanto racionais quanto sentimentais. São justamente as atrações amorosas, sentimentais e "irracionais", que na maior parte do tempo dirigem suas aspirações, mesmo no que concerne aos seus planos no teatro. Até sua admiração por Therese e o reconhecimento do valor do trabalho voltado para a acumulação de um patrimônio só se dá por causa do afeto que ele sente por seu filho e por Mignon. Nesse sentido, é interessante notar a descrição de um

---

[98] Georg Simmel. *O conceito e a tragédia da cultura.* op. cit..

poema, escrito por Wilhelm aos 14 anos, no qual o seu dilema entre o teatro e o comércio é configurado como um embate entre duas musas:

> Ainda me recordo de um poema, que deve estar entre meus papéis, no qual a Musa da tragédia e outra figura de mulher, em que eu personificava o Comércio, disputavam renitentemente minha valiosa pessoa [...] Com que inquietação retratei a velha matrona, com a roca na cintura, as chaves a seu lado, os óculos sobre o nariz, sempre atarefada, sempre inquieta, ranzinza e laboriosa, niquenta e intolerável! Quão miseravelmente descrevi a condição daquele que tem de se curvar à vergasta alheia e ganhar com o suor do rosto sua servil jornada! Que diferença, quando surgia a outra! Que visão, para um coração aflito! De conformação magnífica, em sua natureza e seu comportamento passava por uma filha da Liberdade [...] A disputa era violenta, as palavras das duas personagens formavam o devido contraste, pois aos quatorze anos é comum pintar lado a lado o preto e o branco. A anciã falava como condizia a uma pessoa que maneja agulhas, enquanto a outra, como alguém que *presenteia com reinos*. As advertências ameaçadoras da anciã eram desprezíveis; eu já lhe dava as costas às riquezas prometidas: *deserdado e desnudo, entreguei-me à Musa que lançava sobre mim seu manto áureo e cobria minha nudez*. (GOETHE, 2006, p.48, grifos nossos)

Como já foi destacado, no panorama que apresentamos do romance, o encontro de Wilhelm com a amazona, depois do ataque à companhia, em tudo se assemelha à cena descrita nesse poema – ela o cobriu com o seu casaco, justamente quando ele se encontrava deserdado e desnudo. Não por acaso, ao lembrar-se dela, o protagonista se perguntava: "Será possível que, tal como nos sonhos, também em nossa infância pairem a nossa volta as imagens da nossa futura sorte, pressentidas e visíveis a nossos ingênuos olhos?" (GOETHE, 2006, p. 235). Outra semelhança está no final do romance, quando a trajetória de Wilhelm é comparada com a de Saul, o filho de Kis, que saiu atrás das jumentas de seu pai e encontrou um *reino*. Pois ele também saiu da casa paterna para uma viagem de negócios, envolveu-se com a trupe de teatro, acabou por integrar-se na Sociedade da Torre e foi "presenteado" com a mão de Natalie. Essa visão, segundo a qual aquilo que, na juventude, se agita como sentimento e aspiração ganhará realidade e concretude na maturidade, é um elemento presente na pedagogia do Abade, tal como se vê nos últimos livros do romance. Nessa pedagogia, a educação não deveria senão se adaptar às disposições inatas, pois nada poderia ser feito sem que houvesse aptidão, uma tendência natural que lhes desse impulsão. Ou seja, na pedagogia do Abade, não há nada que deva ser introjetado no homem: o que deve ser feito é somente

animar e desenvolver as disposições que ele já traz consigo; a formação não é nada mais do que fazer com que cada um desenvolva à sua maneira as forças que nele residem (ou, que a alma realize a sua imagem, cumpra a sua promessa). Nesse caso, estamos muito próximos à formulação de Simmel que se segue, quando discute a ideia de que a cultura é o caminho da alma para si mesma: "Não se trata aqui de um ideal designável fixado em algum lugar do mundo espiritual, e sim da liberação das energias que repousam na própria alma, do desenvolvimento de seu germe mais peculiar que obedece a um impulso de forma interior." (SIMMEL, 2005, p. 78)

Em tudo isso, vemos a pertinência e a importância de usar o conceito simmeliano de cultura para a compreensão sociológica de como a *Bildung* se apresenta no romance de Goethe. Como dito acima, a sequência de transformações vivenciadas por *Wilhelm Meister*, as quais compõem o seu percurso de formação, podem ser entendidas como a passagem de um mundo *pressentido* para um mundo *vivenciado.* Essa passagem constrói-se numa relação dialética entre interior e exterior, "eu" e mundo, sujeito e objeto; o que, para Simmel, é a ideia de cultura que se realiza no enlace entre a alma subjetiva e as formações objetivas do espírito, ou seja, entre a cultura subjetiva e a objetiva. Temos outro exemplo dessa relação dialética na passagem seguinte, em que, no último livro do romance, a personagem Therese sintetiza o percurso de Wilhelm:

> Sim, de ti [Natalie] tem ele a nobre procura e o esforço para o melhor, graças ao qual produzimos o bem que acreditamos encontrar. [...]Também no mesmo sentido reverencio meu amigo; sua história de vida é um eterno procurar e não encontrar; mas não um procurar vazio, e sim o admirável e benévolo procurar; ele imagina que lhe poderiam dar o que só dele pode vir. (GOETHE, 2006, p.506)

Wilhelm imagina que encontraria fora de si o que só dele poderia vir – eis um belo resumo da formação do protagonista: seu contato com o mundo exterior, com os mais diferentes estratos sociais (nobres, burgueses, atores, aventureiros) tem como objetivo final o desenvolvimento de algo que sempre esteve com ele. Reencontramos então a ideia contida na citação que abriu este capítulo: o homem só se conhece no mundo, e só conhece o mundo em si mesmo. Esse é um dos *motivos* fundamentais da visão que Goethe tem do mundo, expressa na pedagogia do Abade, de que as qualidades inatas da personalidade são o essencial. Isso ocorre não só no aspecto subjetivo; essas qualidades trazem também latentes em si o que se tornará objetivo no futuro. Assim, pode-se dizer que, no processo de formação, a alma contém

em si, a cada momento, o seu futuro. Do mesmo modo como em um organismo vivo, que cresce e se reproduz, a forma posterior que ele assumirá já está inscrita nos processos biológicos do presente[99], o mesmo se dá com a personalidade que, "como totalidade e unidade traz em si uma imagem como que desenhada com linhas invisíveis, e, apenas com a realização desta imagem, ela alcançaria sua realidade completa em vez de sua potencialidade."[100] A seguinte passagem da autobiografia de Goethe trata da mesma questão:

> Nossos desejos são pressentimentos das faculdades que levamos em nós, os precursores do que somos capazes de fazer; o que podemos e o que desejamos apresentam-se à nossa imaginação fora de nós situados no futuro: aspiramos sem o saber ao que já possuímos. É assim que uma ardente antecipação transforma em realidade imaginária uma possibilidade verdadeira. Quando semelhante tendência existe bem pronunciada em nós, em cada fase de nosso desenvolvimento cumpre-se uma parte desse desejo primeiro, por via direta em circunstancias favoráveis, e, quando estas são contrárias, por um desvio que nos faz voltar sempre ao outro caminho. (GOETHE, 1986, p. 299)

Esse ponto será de grande valia para compreendermos a forma de individualismo que está em questão, o individualismo qualitativo, a liberdade de realizar-se no âmbito da personalidade o que há de mais particular e intransferível, pois a formação aqui diz respeito à constituição da personalidade e da individualidade. Vemos assim que o processo de formação do protagonista, entendido a partir do conceito simmeliano de cultura, se orienta pelo *ideal* de que a personalidade deveria "cumprir uma promessa dela mesma", que ela transforme sua potencialidade em efetividade, pelo contato e pelo enlace com as formações objetivas. Esse é o *ideal* de formação presente no romance.

1.2 Juventude: acento no polo do sujeito e da vida

Como já dissemos anteriormente, a cultura surge quando há aproximação de dois elementos, a alma subjetiva e o produto espiritual objetivo. A cultura diz respeito ao desenvolvimento das forças humanas[101], mas, para que esse desenvolvimento ocorra, o sujeito precisa percorrer as formas objetivas da cultura – que se realizam nos campos da estética, da moral, da religião, da ciência, etc. – nas quais esse processo ganha corpo. Desse modo, o processo da cultura é uma corrente que sai do sujeito, passa pelo objeto e retorna ao sujeito,

---

[99] Ver: Georg Simmel, 2005, op. cit, . p. 78.
[100] Idem
[101] Georg Simmel, 2005, op. cit. p. 43.

agora cultivado. Ainda que, em cada uma dessas esferas, os conteúdos da cultura estejam submetidos a um ideal autônomo – estético, moral, religioso, científico, etc. – eles só funcionam como elementos do processo da cultura se servirem ao cultivo do sujeito, seu objetivo supremo. Portanto, o ideal da cultura anula a valorização em si mesma de cada uma dessas esferas, para transformá-las em etapas do cultivo do homem. Nesse sentido, do ponto de vista da cultura, importa pouco o valor artístico de um quadro, de um livro ou de uma música por si mesmos; o que deve ser levado em conta é o impulso que podem dar ao processo do cultivo do sujeito que se debruça sobre eles e os incorpora à sua subjetividade.

Podemos assim notar que existe potencial para um conflito dentro do processo da cultura, conflito entre o sujeito que quer se cultivar e os objetos que, enquanto parte de uma esfera de valor objetiva, possuem uma finalidade estranha ao processo da cultura. A obra de arte possui um valor enquanto tal, independente do que possa representar para os sujeitos, assim como a ciência serve antes de mais nada à própria ciência, a religião à religião, o direito ao direito e assim por diante. Estabelece-se desse modo uma tensão entre os polos constituintes da cultura. Os objetos, criados por sujeitos e destinados a sujeitos, emancipam-se de sua posição intermediária e com isso ocorre o risco de não servirem mais à sua finalidade primordial. Embora sujeito e objeto, vida e conteúdos, tenham de existir para que se consume o processo da cultura, uma série de tensões, "tragédias" no vocabulário de Simmel, se estabelecem entre esses dois polos.

Agora, pensando no ideal de formação identificado nos *Anos de aprendizado*, vê-se que, no romance, há a valorização do polo do sujeito e da vida em contraposição às formas objetivas. "Prefiro uma criança, um jovem, que se perde seguindo sua própria estrada, àqueles outros que caminham direito por uma estrada alheia", diz o Abade no oitavo livro do romance, (GOETHE, 2006, p. 496) frase que por si só já deixa claro que o que importa em um caminho de formação é muito mais que ele seja vivenciado do que os conteúdos sobre os quais se desenrola. A individualidade, as forças que o homem traz em si, são a fonte privilegiada para a criação de conteúdos da vida e da cultura. Conforme a pedagogia discutida acima, devem-se animar os impulsos preeexistentes, na medida em que só a partir deles é possível produzir o conteúdo adequado ao cultivo do sujeito em questão. Em última instância, nenhum conteúdo possui valor algum se não se entrelaça e anima a mobilidade da vida[102].

Nos *Anos de aprendizado*, Simmel identifica essa característica como própria do romance de formação, pois em se tratando do processo vivido pelo protagonista em seus anos

---

[102] Georg Simmel. *Goethe: seguido del estudio Kant y Goethe para una historia de la concepción moderna del mundo.* Buenos Aires: Nova, 1949.

de juventude, importam muito menos os conteúdos sobre os quais ele se desenvolve do que o fato de o protagonista o vivenciar e se desenvolver por meio dele[103]. Que o conteúdo sobre o qual o processo se desenvolve seja pouco significativo, ou até mesmo errado, não importa, pois o acento está todo posto no polo do sujeito, do processo da vida.

Portanto, nesse romance, encontramos no ideal do cultivo a máxima de viver exaustivamente a própria personalidade. É extraordinariamente significativo a esse respeito que, no romance, sejam objeto de especial valorização a figura do ator e do aristocrata, pois nenhuma delas se apoia nos conteúdos específicos e resultados substanciais da sua existência, da sua atividade. O que importa para ambos é estarem livres de conteúdos de vida que possam fixar em uma ordem real e exterior o desenvolvimento de sua personalidade.

Portanto, o acento no polo do sujeito e da vida é uma característica típica do romance de formação. A *Bildung*, nesse sentido, diz respeito ao enriquecimento do mundo interior, da personalidade, ainda que para isso o protagonista tenha que deixar de lado, nos primeiros passos do seu percurso, a preocupação com os resultados objetivos da sua atividade, tal como podemos observar na seguinte passagem, já no penúltimo livro do romance:

> Perguntou-lhe por sua fortuna e parecia-lhe agora estranho não haver-se preocupado com isso ao longo de tanto tempo. Ignorava que é do feitio de todas as pessoas que dão grande importância à sua formação interior negligenciar por completo suas condições exteriores. Wilhelm se encontrava nesse caso; pela primeira vez parecia inteirar-se agora de que necessitava de meios exteriores para agir de maneira estável. (GOETHE, 2006, p. 468)

Agora, pensando a valorização da formação interior em detrimento da preocupação com as condições exteriores, a partir dos polos constituintes do conceito de cultura, tem-se que, no processo de formação, a "alma", a unidade da personalidade é valorizada em relação ao "espírito objetivo", os conteúdos lógico-objetivos do pensamento. Essa distinção é explicada na seguinte passagem de Simmel:

> Espírito é o conteúdo objetivo daquilo que na alma se torna consciente em uma função viva; a alma é a forma na qual o espírito, ou seja, o conteúdo lógico-objetivo do pensamento, vive para nós. O espírito assim entendido não está portanto ligado à configuração da unidade, sem a qual não há alma. É como se os conteúdos espirituais lá estivessem espalhados de qualquer maneira e somente a alma os reunisse

[103] Idem.

> unitariamente em si, aproximadamente como as matérias inorgânicas são incluídas no organismo e compreendidas na unidade de sua vida. (SIMMEL, 2005, p. 69)

Desse modo, a valorização da formação interior, da "alma", significa um acento sobre a personalidade, na qual os conteúdos culturais encontram uma unidade. Sem essa unidade que lhes é conferida pela alma, os conteúdos culturais se amontoam como um mecanismo sem vida, tal como veremos no conceito de tragédia da cultura. Somente no âmbito da personalidade esses conteúdos encontram uma *forma*, um enlace que lhes confere vida, embora tais conteúdos também sejam indispensáveis para que o cultivo se realize.

1.3 Juventude: unidade fechada

Portanto, tratando-se de um romance de formação, o polo do sujeito e da vida é objeto de especial valoração nos *Anos de aprendizado*. Contudo, ainda mais um aspecto do conceito simmeliano de cultura poderá ajudar-nos a compreender sociologicamente a formação do protagonista. O processo da cultura visa o enriquecimento da *totalidade* e *unidade* da alma; esse processo, porém, é sustentado pelo desenvolvimento de forças específicas. A personalidade não é cultivada apenas se tiver desenvolvido esta ou aquela capacidade específica, embora necessite delas, mas somente quando todos os saberes e capacidades servirem à centralidade anímica:

> Seu sentido específico só é preenchido quando o homem inclui, naquele desenvolvimento, algo que lhe é exterior, quando o caminho da alma passa por valores e séries que não são em si subjetivos e interiores. [...] O fato de a vida subjetiva – que sentimos em seu contínuo fluir e que, a partir de si, impele à sua perfeição interior – não poder absolutamente, da perspectiva da ideia de cultura, alcançar esta perfeição a partir de si, mas somente por meio daquelas criações que se tornaram totalmente estranhas a ela e que se cristalizaram em uma instância fechada, constitui o paradoxo da cultura. (SIMMEL, 2005, p. 81)

Em seu processo de cultivo, o sujeito não pode permanecer em si mesmo, ele deve sair da "unidade fechada", na qual suas forças existem somente em estado latente, para incluir em sua formação aquela pluralidade de formações objetivas nas quais seus saberes e capacidades se desenvolvem nas mais variadas direções, constituindo assim o momento de "pluralidade desenvolvida". Por fim, o ideal de cultura realiza-se quando, englobando essas distintas direções em sua unidade e totalidade, o sujeito chega à "unidade desenvolvida": "Em outras

palavras: a cultura é o caminho que sai da unidade fechada, passando pela pluralidade desenvolvida, chegando à unidade desenvolvida." (SIMMEL, 2005, p. 79) Note-se que, nessa passagem, o momento de "pluralidade desenvolvida" contém algo de negativo, pois se trata justamente daquele em que a pluralidade de direções em que o sujeito cultiva as suas forças ainda não formou a unidade, aquela "imagem" desenhada nas forças germinativas da personalidade. As tensões entre sujeito e objeto, características do conceito de cultura, encontram o seu ponto culminante nesse elo intermediário. Pois, se, no primeiro momento, o sujeito se encontra em uma "unidade fechada", isso significa que nesse estado ainda não há cisão entre sujeito e objeto. Já no momento final, na "unidade desenvolvida", ocorre a reconciliação entre a personalidade e as diversas formas objetivas da cultura que ela incorporou. O momento intermediário é marcado pela não identidade, pela cisão radical entre sujeito e objeto, entre a personalidade e os conteúdos culturais nos quais ela se cultiva: "Na formação do conceito sujeito-objeto como correlato, no qual cada um só encontra seu sentido no outro, já há a nostalgia e a antecipação de uma superação deste último e rígido dualismo"[104]. Nesse momento, o sujeito oscila entre a nostalgia e a antecipação da reconciliação[105]. Esse ponto será importante para a compreensão do conflito entre indivíduo e sociedade que se insere na obra.

Nosso esforço agora será analisar o processo de formação do protagonista nos primeiros cinco Livros do romance, utilizando o esquema do caminho da cultura proposto por Simmel. No entanto, seria imensa ingenuidade, no pior sentido do termo, crer que *Os anos de aprendizado...* se deixe simplesmente encaixar em qualquer esquema. Longe de querer forçar a interpretação do *Meister* utilizando um esquema que lhe é estrangeiro, nosso intuito será o de analisar em que medida a sequência da narrativa do romance aponta, em maior ou menor grau, para esses momentos constitutivos do processo da cultura. Em primeiro lugar, veja-se como o protagonista se apresenta na abertura do romance.

O ponto de partida do caminho de formação do protagonista, conforme está presente nos Livros I e II, é o momento em que a experiência do mundo ainda está ausente, momento

---

[104] Georg Simmel. *O conceito e a tragédia da cultura.* In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universiade de Brasília, 2005. p. 81.

[105] A esse respeito, veja-se a seguinte passagem: "O processo da cultura está inscrito na dialética de sujeito e objeto, que marcam os polos opostos e insolúveis desse processo. Essa dialética oscila entre a nostalgia e a antecipação de uma reconciliação. Nostalgia que remete a um passado de indiferenciação, a uma 'unidade originária, anterior à diferenciação' (p. 205), caracterizada por uma identidade inocente de sujeito e objeto, quando espírito e natureza não se distinguem. Antecipação de um futuro na verdade utópico, no qual a cisão radical de sujeito e objeto possa ser superada; reconciliação que significa que a relação de espírito e natureza não se faz mais sob o signo da dominação." Waizbort, *op. cit.*, 2006. p. 119.

em que sente se agitarem suas forças e capacidades latentes, ainda não postas em movimento. Ele encontra-se, portanto, na "unidade fechada". A casa paterna, o teatro de marionetes e uma bela atriz compõem o círculo dentro do qual as forças do jovem começam a movimentar-se. Nesse primeiro momento, ainda estamos no âmbito correspondente à *Missão teatral de Wilhelm Meister*: o teatro apresenta-se ao protagonista como vocação e destino, pois nele se concentram todos os seus desejos. Ou seja, o teatro, para Wilhelm, não possui ainda aquele caráter objetivo de conteúdo da cultura, mas surge apenas como um prolongamento das paixões que se agitam dentro dele:

> O desejo de Wilhelm erguera-se nas asas da imaginação rumo àquela encantadora jovem; depois de breves encontros, ele conquistou seu apego e se viu dono de uma criatura a quem, mais que amar, venerava, pois ela lhe havia surgido pela primeira vez sob a favorável luz de uma representação teatral, e sua paixão pelos palcos uniu-se a seu primeiro amor por uma mulher. Sua juventude permitia-lhe gozar prazeres abundantes, realçados e assegurados por uma viva aptidão poética. (GOETHE, 2006, p.32)

Sua paixão pelo teatro estava indissociavelmente ligada ao amor por Mariane. Ela era para Wilhelm o claro sinal do destino que, por intermédio dela, lhe estendia a mão para arrancá-lo àquela inerte vida burguesa, da qual há muito desejava libertar-se. Junto à jovem, parecia-lhe fácil abandonar a casa paterna, o amor dava-lhe ânimo para vencer qualquer distância, e tampouco lhe deixava qualquer dúvida quanto a sua vocação para o teatro. Seu amor por Mariane, suas ambições teatrais e a concepção de si mesmo e de seu talento baseavam-se inteiramente em um mundo antes pressentido do que experimentado. A discrepância que se evidencia, ao longo do romance, entre as pretensões de Wilhelm e aquilo que ele de fato consegue colocar em prática, se explica pelo motivo delas se basearem tão somente no sentimento das forças que nele se agitam. Como veremos, em um processo de formação, é crucial que as tendências que se agitam no indivíduo passem da potencialidade à efetividade e esse tornar-se objetivo só pode ocorrer mediante o encontro de um *limite.* O ser total que se oferece na juventude só se realiza posteriormente às custas de alguma *renúncia*; assim também se caracteriza o amor total da juventude, o amor indeterminado, dirigido à totalidade[106].

---

[106] Georg Simmel. *Goethe: seguido del estudio Kant y Goethe para una historia de la concepción moderna del mundo.* Buenos Aires: Nova, 1949.

Tomado por essa paixão indeterminada e sem limites, o protagonista pretende realizar, com o teatro, a totalidade dos impulsos que se agitam dentro dele. A profissão de ator aparecia-lhe como um espelho de tudo o que o mundo havia produzido de mais esplendoroso e luxuoso e, assim como o ator poderia representar todos os papeis, ele também poderia ser tudo no teatro. A realização do seu impulso interior parecia-lhe algo imenso como uma revolução. Daí que se julgasse o talentoso ator e futuro criador do *teatro nacional.* A crença na força soberana do "eu", capaz de formar não só a si mesmo, mas a toda uma era para sua própria pátria, contando somente com a força pressentida em sua natureza íntima, expressa-se bem na seguinte passagem:

> Só o impulso interior, o amor e o desejo nos ajudam a superar os obstáculos, a abrir caminhos e a elevar-nos acima do estreito círculo onde outros miseravelmente se debatem! [...] Não sentes esse todo a arder coeso, que só o espírito descobre, concebe e realiza; não sentes que lateja nos homens uma centelha melhor que, não encontrando alento nem ânimo, é soterrada pelas cinzas das necessidades cotidianas e da indiferença, e, ainda assim, por mais tarde que seja, nunca é abafada. (GOETHE, 2006, p.68)

Já foi mencionado que esse momento da obra ainda se encontra dentro da perspectiva correspondente à *Missão teatral.* Um aspecto importante dessa missão é a revolução social que pretendia realizar por meio do teatro. Wilhelm concebia sua *missão teatral* com a grandiosidade de uma revolução espiritual, da qual ele seria o grande profeta, o mediador entre a mensagem divina e os homens. Seu íntimo desejo era materializar pelo teatro aquilo que há de bom, nobre e grandioso no ser humano; o teatro aparecendo como uma voz que transmitiria à multidão a simpatia por tudo que é humano, e fizesse acender o seu ser interior paralisado. O gênio poético com sua força revolucionária constituía o cerne da *Missão teatral* da qual o protagonista do romance se imaginava o líder. Essa imagem prometeica do indivíduo, como fundamento da formação de *si mesmo* e de seu público confia exclusivamente nas forças que se agitam dentro de si – somente o impulso interior é força capaz de superar todas as dificuldades e permitir ao indivíduo formar-se e constituir uma nova era para a sua pátria. Por outras palavras, o ideal que Wilhelm desejava realizar no teatro era, antes de mais nada, um ideal de si mesmo, o ideal de expansão e formação plena de suas forças. Por isso dizemos que esse momento do romance equivale ao da "unidade fechada" no processo da cultura; a criação do teatro nacional, a própria formação e a paixão por Mariane ainda representavam para o protagonista a mesma coisa:

> Toda minha alma se inflama ante a ideia de poder enfim entrar um dia em cena e falar ao coração dos homens aquilo que há muito anseiam por ouvir [...] espero que algum dia possamos apresentar-nos diante dos homens como um casal de espíritos bondosos, para abrir-lhes os corações, tocar-lhes as almas e reservar-lhes prazeres celestiais, assim como tão certo me foi concedido desfrutar em teu regaço prazeres que sempre mereceram o nome de celestiais, porque, em tais momentos nos sentíamos transportados para fora de nós mesmos, elevados acima de nós mesmos. (GOETHE, 2006, p.78)

Wilhelm se imaginava como líder de uma revolução, e o tipo de líder revolucionário para o qual sua ambição tendia era o profeta. Poeta, profeta e gênio são conceitos que se aproximam, na concepção de autoridade literária de Goethe, em seus anos de juventude[107]. No ideal revolucionário de Wilhelm Meister, Goethe não faz mais do que representar as suas concepções literárias de juventude, as quais são, por sua vez, sintomáticas das aspirações revolucionárias de uma camada jovem e culta da burguesia.[108]

No que concerne ao aspecto político, o profeta aproxima-se do líder carismático[109], pessoa dotada de poderes extraordinários que lhe conferem legitimidade para romper com a tradição e instaurar uma nova ordem social da qual é o porta-voz. É possível notar que as características que legitimam o líder carismático residem justamente nas qualidades *pessoais*, atípicas, que ele possui. Ou seja, o líder carismático e o profeta sobressaem-se aos demais enquanto *indivíduos,* cujas características pessoais os *distinguem* da massa, e por isso mesmo ele, e somente ele, está apto a comandá-la. O líder carismático manifesta, portanto, uma forma de individualismo qualitativo[110]. Também no que concerne ao nosso protagonista, seus planos para a criação do novo teatro nacional e para a sua carreira de ator são, antes de mais nada, ideais de realização pessoal, da concretização da sua própria personalidade que, por extensão, causaria uma revolução na pátria.

---

[107] Cf. Nicholas Saul. *Goethe the Writer and Literary History* In: Sharp, Lesley Org. *The Cambridge Companion to Goethe.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[108] A esse respeito, veja-se o que foi dito no Capítulo I.

[109] Cf. Max Weber. *Sociologia da Religião* Em. *Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

[110] Lembremo-nos de que o individualismo qualitativo postula que o homem livre é aquele cuja existência não é intercambiável com a de nenhum outro. Somente quando sentimos que nosso modo de existência é único, podemos ter certeza que ele não nos é imposto pelos outros e, portanto, somos livres. O individual e original em cada um, aquilo que não é compartilhado com mais ninguém se torna então o que há de mais importante no homem. Já o líder carismático, segundo Weber, é aquele que domina em virtude de suas características pessoais, únicas e intransferíveis, em virtude de se apresentar como um *indivíduo* atípico, extraordinário. Assim sendo, vemos que há proximidade entre o ideal de unicidade da personalidade do individualismo qualitativo, e as características que legitimam o líder carismático.

Tal concepção do poeta como profeta e líder carismático, o mediador entre a mensagem divina e sua realização neste mundo, é de enorme pertinência para a compreensão da ideia que Goethe fazia do gênio poético (portanto de si mesmo) em seus anos de juventude. Gênio é o conceito chave que norteava sua produção poética naquele momento, pois ele sentia a necessidade de não seguir nenhuma norma preestabelecida, adepto da concepção de que o artista cria em analogia à criação divina. Qual Pigmaleão, o poeta é um ser que; na ausência de seu objeto de desejo, cria um substituto com suas próprias forças; mais do que isso, *o "eu" do poeta-gênio nada mais é do que a sua própria criação*[111]. Desse modo, a concepção de formação (*Bildung*) que norteia a produção do jovem Goethe, assim como a trajetória do protagonista nos primeiros momentos do romance, se apoia na crença de que o gênio literário é uma força transcendente, que se manifesta sem necessidade de qualquer apoio em formações sociais. O artista era visto como um mortal dotado de forças divinas, criando o novo, em analogia à criação divina e à força criadora da natureza. Prometeu, sobretudo tal como aparece no poema de Goethe[112], tornou-se o símbolo da força criadora, absoluta e original, o gênio mediador entre os homens e os deuses, a voz desafiadora e solitária que tudo conquistava somente com seu coração e seu heroísmo. Ele surgia como símbolo do criador de sua própria existência, uma afirmação da absoluta autonomia do "eu". Nas três últimas estrofes do hino *Prometeu*, como é possível constatar abaixo, o eu lírico do poeta desafia Zeus, colocando-se combativamente em pé de igualdade com os deuses:

Eu venerar-te? E por quê?
Suavizaste tu jamais as dores
Do oprimido?
Enxaguaste jamais as lágrimas
Do angustiado?
Pois não me forjaram Homem
O Tempo todo-poderoso
E o Destino eterno,
Meus senhores e teus?

Pensavas tu talvez
Que eu havia de odiar a Vida
E fugir para os desertos,
Lá porque nem todos
Os sonhos em flor frutificaram?

Pois aqui estou! Formo Homens

---

111 Cf., de Nicholas Saul, *Goethe the Writer and Literary History* In: Sharp, Lesley Org. *The Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. A esse respeito, ver também Kohlschmidt. Werner. *Sturm und Drang*. In: Boesch, Bruno (Org). *História da Literatura Alemã.* São Paulo: Editora Herder, 1967.

112 J. W. Goethe, *Prometeu*. In: *Poemas.* Antologia, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela. Coimbra, 1958.

> À minha imagem,
> Uma estirpe que a mim se assemelhe:
> Para sofrer, para chorar,
> Para gozar e se alegrar,
> E pra não te respeitar,
> Como eu!
>
> (GOETHE, 1958, p.25)

Podemos retomar aqui o que foi apresentado no Capítulo I. Walter Benjamin, em seu verbete *Goethe*[113], qualifica a atuação do círculo cultural, dentro do qual nasceu a produção literária do jovem Goethe, como uma ação para introduzir o "novo" na Alemanha, por caminhos ideológicos. O *Sturm und Drang* caracterizou-se também como uma voz da emergente burguesia, que clama por libertação. É necessário salientar que essa concepção de gênio e de formação do homem pode ser entendida como uma voz que clama por uma revolução na Alemanha, pretendendo realizar, pela via estética, o que, na França e na Inglaterra, estava sendo realizado pela via política. Portanto, podemos ampliar o horizonte do campo cultural dentro do qual o autor faz movimentar o seu protagonista Wilhelm Meister. Este, na trama dos seus anos de aprendizado, simboliza também a trajetória estética do próprio Goethe e, ainda, a ideologia da burguesia de seu tempo. É necessário frisar que essas características do jovem Goethe e do movimento *Sturm und Drang* são, justamente, o objeto de *superação* nos *Anos de aprendizado*. Esse romance procura enfatizar tudo o que tais tendências têm de errôneo, enganador, e que o próprio Goethe já havia superado em seu percurso, mediante a aquisição de uma experiência de vida:

> Tais fenômenos eram produzidos por um temperamento juvenil, sendo-lhes inerentes não somente a *expressão da paixão*, como também o *descomedimento da imaturidade*. Já com o envelhecimento destes representantes era de se esperar uma transformação da concepção da vida e do estilo artístico. *Pois este movimento não se baseava na experiência do mundo, mas, até em suas realizações supremas, se fundamentava num mundo pressentido e interiormente antecipado*. (KOHLSCHMIDT, 1967, p.263, grifos nossos)

No entanto, para os nossos propósitos, em toda essa consagração do gênio poético às alturas da criação divina, interessa-nos o sentimento da soberania do "eu" que aí impera. Ele não requer nenhum criador, nenhuma instituição intermediária ou educadora, pois o gênio cria

---

[113] Walter Benjamin. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; Supervisão e notas Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo: Duas Cidade: Ed. 34, 2009.

a si próprio a partir da divindade imanente. Eis as tendências iniciais do protagonista, as quais serão duramente contrariadas nas suas experiências e superadas ao longo do romance. Tudo o que essa postura de Wilhelm tem de problemático, e até mesmo de trágico, já havia sido registrado por Goethe no *Werther.* Além de toda relação problemática do orgulho burguês de Werther e a sociedade feudal com a qual ele se defronta, no centro desse romance encontramos um personagem cuja vivência unilateral de uma plenitude interior acaba por minar a possibilidade de um vínculo satisfatório com a realidade social. Justamente o seu "coração" é a fonte de toda a sua felicidade e de toda a sua desgraça:

> Por que é que aquilo que faz a felicidade do homem acaba sendo, igualmente, a fonte de suas desgraças? O intenso sentimento do meu coração pela natureza em seu esplendor, sentimento que tanto me deliciava, transformando em paraíso o mundo que me cerca, tornou-se para mim um tormento intolerável, um fantasma que me tortura e persegue por toda parte. (GOETHE, 1971, p. 64)

A mesma tendência está presente em Wilhelm: o sentimento de plenitude interior faz com que se creia independente de qualquer vínculo social. Nos termos de Simmel, Wilhelm acredita ser capaz de realizar o ideal da cultura e formar a si mesmo, sem passar pelo momento objetivo desse processo. Contudo, justamente o específico do processo da cultura é que, para cultivar-se, o sujeito precisa abarcar em si as formações culturais objetivas. Ou seja, o cultivo exige a relação entre sujeito e objeto, a experiência que surge quando se é capaz de internalizar o espírito que se tornou objeto nas formações culturais. A cultura, no seu sentido puro, só acontece quando se está apto para incluir no desenvolvimento do próprio interior algo que lhe é exterior. Justamente isso é o que se traduz no romance como falta de experiência do protagonista. Em um processo de formação, esse momento de unidade fechada constitui etapa a ser superada. Tal superação é a base da passagem da adolescência burguesa indeterminada para a maturidade socialmente determinada e circunscrita. Ou, melhor dizendo, a passagem da unidade fechada à pluralidade desenvolvida e, finalmente, à unidade desenvolvida. O modo pelo qual Goethe representou essa passagem é o tema subjacente a todo o romance e, assim, retornamos, mais uma vez, aos dois pontos fundamentais que o estruturam. Se, por um lado, a formação do protagonista avança no sentido de um desdobramento de forças e capacidades latentes, que já traz consigo e que aguardam somente o contato com o mundo para se colocarem em movimento, há também a necessidade da interação entre homem e sociedade para que tais forças se desenvolvam. Ao longo do

romance, as estruturas sociais moldam as características do protagonista, o que se traduz no processo da cultura como a relação entre sujeito e objeto. A ação do objeto sobre o sujeito, da sociedade sobre Wilhelm, será por ele vivida como um conflito. A passagem da unidade fechada para a pluralidade desenvolvida dá ensejo ao conflito entre indivíduo e sociedade, como veremos a seguir.

1.4 Conflito indivíduo e sociedade

O conflito entre indivíduo e sociedade atinge sua expressão máxima na famosa carta de Wilhelm ao seu cunhado Werner, no capítulo III do oitavo livro do romance. Para compreender melhor o que está em jogo nessa carta, devemos lembrar que o protagonista, desde a primeira infância, nutria um decidido repúdio ao comércio, a tudo que se ligasse ao simples acúmulo de posse, e se refugiava no mundo da poesia e da fantasia. Logo em seguida, ele acreditava ter encontrado nos palcos e no amor por Mariane seu destino definitivo. Mas, embora a decepção amorosa o tenha afastado temporariamente de suas ambições teatrais, o contato com a nobreza despertou-lhe um novo desejo, uma nova aspiração. O protagonista foi positivamente impressionado pela graça, segurança, desembaraço e elegância dos nobres, pela maneira como se portavam em todas as situações. Somando-se a isso o impacto causado pela poesia shakespeariana, torna-se claro que o teatro deixou de ser apenas uma fuga e converteu-se gradualmente em espaço de formação e aprendizado. Não se deve esquecer que ao chegar à companhia de Serlo, Wilhelm vê-se em meio a artistas e críticos competentes, que o ajudam a compreender e a julgar as peças teatrais. Portanto, nesse momento, o teatro já não era mais uma fuga, um devaneio juvenil; apresentava-se como algo concreto e exterior, que o protagonista deveria incluir no seu processo de cultivo, tornando-se uma forma objetiva da cultura, espaço de formação. É nesse sentido que, no momento da sua carta, a vida teatral surgia para o protagonista como uma necessidade.

Ainda um outro elemento é imprescindível para a avaliação desse trecho do romance, pois é o momento em que o ideal de formação do protagonista se apresenta da maneira mais clara. Ao colocar no futuro o ideal de realização efetiva da sua totalidade humana, os *Anos de aprendizado* apresentam-se como um "estar a caminho" rumo a essa totalidade projetada, que contrasta com a imagem do protagonista ainda não formado. Desse modo, Mazzari identifica o romance de Goethe como uma expressão específica da utopia de tempo[114], a projeção de um momento de plenitude e reconciliação em um instante futuro que, mais do que meta a ser

[114] Marcus Mazzari. *Romance de formação em perspectiva histórica.* São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

alcançada, é uma direção a ser seguida. A concepção do *Wilhelm Meister* como utopia implica reconhecer que, para além do papel de cânone do *Bildungsroman*, esse romance possui também uma função prototípica na *interpretação do conflito entre indivíduo e sociedade*, no sentido de que o ideal de formação plena, o "telos" da totalidade, se contrapõe à imagem do herói ainda não formado e, com a realidade social que impõe limites a sua pretensão,[115] como uma irrealidade, um ideal, uma utopia. Posto que a aproximação com o ideal da formação universal em um contexto social determinado jamais se realiza totalmente, esse ideal mostra-se como imagem oposta à realidade, como utopia, muito embora o romance de formação reflita possibilidades de solução para a tensão que se estabelece entre real e ideal. Assim sendo, a carta de Wilhelm consagrou-se como um importante documento literário, uma espécie de "manifesto programático" do romance de formação, ao expressar esse ideal/utopia, e também como uma significativa interpretação do conflito entre indivíduo e sociedade que se estabelece justamente na formulação desse ideal:

> [...] De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo 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. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. Atente, portanto, àquilo que digo, ainda que não vá ao encontro de tuas opiniões.
>
> Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, *devo seguir um caminho próprio*, e espero que venha a me compreender. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal, se me permite dizer. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser. [...] Uma certa graça majestosa nas coisas corriqueiras, uma espécie de ligeira graciosidade nas coisas sérias e importantes assentam-lhe bem, pois assim deixa ver que onde quer que esteja conserva seu equilíbrio. É uma pessoa pública, e quanto mais requintados seus gestos, mais sonora sua voz e mais comedida e discreta toda sua maneira de ser, mais perfeito ele é. [...]
>
> Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites, se é possível fazer-se dele um rei ou uma figura real, pode portanto apresentar-se onde quer que seja com uma consciência

[115] Cf. Leopoldo Waizbort. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-122.

> tranquila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que *ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado*. Não lhe cabe perguntar 'Quem és tu', e sim 'Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?'. Enquanto o nobre tudo dá só com a apresentação de sua pessoa, o burguês nada dá nem pode dar com sua personalidade. Aquele pode e deve aparentar, este só deve ser e, se pretende aparentar, torna-se ridículo e de mau gosto. Aquele deve fazer e agir, este deve realizar e criar, desenvolver suas faculdades para tornar-se útil, e já se presume que não há em sua natureza nenhuma harmonia, nem poderia haver, porque ele, para se fazer útil de um determinado modo, deve descuidar de todo o resto.
>
> Por tal diferença culpa-se não a arrogância dos nobres nem a transigência dos burgueses, mas sim *a própria constituição da sociedade*; se um dia alguma coisa irá modificar-se, e o que se modificará, importa-me bem pouco; em suma, tenho de pensar em mim mesmo tal como estão agora as coisas, e no modo como hei de salvar a mim mesmo e conseguir o que para mim é uma necessidade indispensável.
>
> Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. [...] Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo. Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade. (GOETHE, 2006, p.284-286, grifos nossos)

O trecho transcrito acima é de fundamental importância para a compreensão da problemática posta pelo ideal de formação do protagonista. Embora, como é dito na carta, sua aspiração não contemple nenhuma modificação na estrutura social, a constituição da sociedade está na raiz tanto do problema que ele enfrenta (uma formação geral e pessoal que lhe é negada por seu pertencimento à burguesia), quanto no ideal que se estabelece, pois a nobreza aparece aqui como o grande modelo de uma formação harmônica da personalidade – ela é a *imagem de uma humanidade emancipada do trabalho.* Mas, para justificar melhor essa afirmação, é agora necessário analisar como se configura o conflito entre a aspiração individual à totalidade e a constituição da sociedade, a partir das consequências da divisão social do trabalho.

Segundo Simmel, o conflito mais abrangente e profundo que se coloca entre indivíduo e sociedade, e aqui não falamos somente no caso da carta de Wilhelm, mas em geral, é o fato de que a vida do indivíduo, que aspira a ser um todo em si mesmo, seja um desvio com

relação aos fins e aos interesses do conjunto social[116]. Para que a sociedade possa ser uma totalidade e uma unidade orgânica, é necessário que cada indivíduo, enquanto apenas mais um membro engajado nessa totalidade, empregue todas as suas forças a serviço de uma função especializada, unilateral, que deve ser exercida até ele tornar-se apenas o suporte mais adequado para essa função. A vida do conjunto, por sua vez, apresenta-se como um impeditivo para os fins do indivíduo, ao seu afã de totalidade e unidade em si mesmo, de modo que ele se rebela contra o seu destino social de ser apenas o suporte de uma função especializada, contra a ideia de que apenas a sociedade pode ser um todo. O indivíduo quer ser pleno em si mesmo, e não apenas ajudar a sociedade a ser plena. Estabelece-se assim um conflito entre o todo social que exige de suas partes funções parciais e unilaterais, e a parte, o indivíduo, que quer ser um todo em si mesmo.

Vimos como essa dicotomia se expressa na carta de Wilhelm. O burguês, para fazer-se útil de alguma forma, deve descuidar de todo resto, e já se presume que em sua personalidade não há nem poderia haver nenhuma harmonia. Enquanto o nobre pode e deve parecer (ter uma imagem *'Bild'*), conservar seu equilíbrio e sua graça pessoal onde quer que esteja, o burguês deve sempre *ter* e somente ter, seja algum juízo, alguma capacidade ou fortuna. Dele se exige sempre que dê algo para o todo social, ao passo que ele mesmo não pode *ser* nada. O burguês está sempre preso aos conteúdos concretos da sua atividade, enquanto ao nobre e ao ator é concedido estar livre dos conteúdos que poderiam prender o desenvolvimento da sua personalidade. Ambos, por assim dizer, flutuam acima dos conteúdos concretos.

Esse modo de existência livre da concretude, voltado para o polo do sujeito e da vida, concedido ao nobre e ao artista, faz Wilhelm optar pelo ingresso na vida teatral. Não sendo nada mais do que um burguês, essa é a sua escapatória contra a especialização exigida pela sociedade, que deixa atrofiada ou destrói parte da personalidade. Cabe aqui, novamente, estabelecer um paralelo entre os *Anos de aprendizado* e o *Werther*, pois a rebeldia do sujeito contra a determinação do seu ser a partir da divisão social do trabalho está presente em ambos os romances. O narrador do *Werther*, desde o primeiro momento do romance, é um jovem que se mostra sempre cioso e debruçado sobre seu próprio "coração", sua vida interna, seus próprios pensamentos e sentimentos. Na pequena vila onde ele foi parar para acertar os negócios relativos a uma herança, por todos os lados encontra espaço para "um coração sensível, desejoso de concentrar-se em si mesmo."[117] Esse refúgio dentro de si, somado a sua

---

[116] Georg Simmel. Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX. In: _____. *Questões fundamentais da sociologia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
[117] J. W. Goethe. *Werther.* São Paulo, Livraria Martins Editora, 1971. p. 14.

situação econômica confortável, permite-lhe viver sempre na indeterminação, entendida aqui como distância com relação aos imperativos econômicos. Para Werther, toda coação, todo trabalho que não seja movido por uma necessidade íntima é uma tolice. É justamente essa fuga da atividade concreta, esse refúgio dentro de si, que lhe permite ter uma visão crítica do meio social no qual se insere:

> No *Werther*, o recuo ante a efetividade é apresentado como condição para que o homem se torne consciente de si mesmo, esta consciência equivalendo à distância tomada em relação aos condicionamentos que o conformam ao meio. Uma vez atingida a esfera puramente subjetiva, arma-se o dispositivo crítico que possibilita ao narrador denunciar as futilidades das convenções em que se vê inscrito. (FIGUEIREDO, 2009, p. 33)

Werther contrapõe a espontaneidade do seu coração ao mundo social. Assim sendo, a defesa do indeterminado e do subjetivo desemboca numa violenta crítica à objetividade imposta pelo mundo do trabalho. Em oposição às normas sociais, Werther despreza toda medida, todo bom senso e mostra-se amante de tudo aquilo que é incomum, desmedido e espontâneo:

> Tenho-me embriagado mais de uma vez, as minhas paixões roçaram sempre pela loucura, e disso não me arrependo, porque só assim cheguei a compreender, numa certa medida, a razão por que, em todos os tempos, foram tratados como ébrios e como loucos os homens extraordinários que realizaram grandes coisas, as coisas que pareciam impossíveis... Mas, ainda na vida ordinária, nada mais insuportável do que a todo momento ouvir gritar, sempre que um homem pratica uma ação intrépida, nobre e imprevista: 'Esse homem está bêbado! É um louco!...' Que vergonha, ó todos vocês que vivem em jejum! Que vergonha, ó homens sensatos! (GOETHE, 1971, p. 59)

Tanto Werhter quanto Wilhelm buscam fugir da divisão social do trabalho; em ambos os casos, coloca-se a mesma questão: como pode o sujeito conservar sua autonomia e buscar a realização plena de suas potencialidades quando esta lhe é negada pela configuração objetiva da sociedade? A resposta encontrada por Werther foi o amor por Carlota, amor frustrado que lhe custou a vida, não somente por ser ela noiva de outro homem, mas justamente pela desmesura do sentimento que o impediu de encontrar qualquer satisfação fora de si: "A partir desse momento, o sol, a lua e as estrelas podem continuar a brilhar sem que eu dê por isso.

Não sei mais se faz dia ou se faz noite; o universo inteiro não existe mais para mim."[118] O trágico na paixão de Werther é que ela minou qualquer possibilidade de vinculação entre o mundo interior e o mundo exterior.

Já nos *Anos de aprendizado*, a vida artística erige-se como possibilidade de articular o cultivo da personalidade com um engajamento na ordem social. No entanto, como pode a vida artística funcionar como elemento mediador entre as imposições da sociedade, que quer fazer do indivíduo um mero suporte de uma função especializada, e as do indivíduo, que quer ser uma totalidade em si mesmo? Para responder a essa pergunta, será analisado agora como, nesse romance, o processo de formação reflete possibilidades de solução aos dilemas colocados pela modernidade no âmbito da cultura. Mas, antes, deve ser analisado em que consistem tais dilemas, a partir do conceito de *tragédia da cultura*.

1.5 Tragédia da cultura: fenda entre sujeito e objeto

Conforme argumentamos até aqui, as tendências iniciais do protagonista alimentavam o desejo de materializar uma nova era, para si e para a sua pátria, por intermédio do teatro. Mesmo depois da decepção amorosa sofrida, Wilhelm continuou inclinado pelo teatro, que nos Livros IV e V já se apresenta como um conteúdo concreto, por meio do qual ele deseja *cultivar* seu gosto e seu espírito. Desse modo, o engajamento na vida artística apresentava-se como elemento mediador entre o cultivo da personalidade e um engajamento na ordem social; a qual é, ela mesma, a principal opositora a uma formação geral e pessoal.

A importância sociológica de uma análise desse romance se evidencia principalmente nesta questão: ao contrastar o ideal de formação plena e harmônica do protagonista com a realidade social que impõe barreiras sucessivas a tal ideal, os *Anos de aprendizado* fornece-nos uma *interpretação do conflito entre indivíduo e sociedade*, entre a aspiração individual à plenitude, e o todo social que lhe exige a especialização. Tal conflito é uma característica constitutiva do mundo moderno e, justamente por isso, esse romance pôde adquirir tamanha importância para a compreensão da modernidade então nascente: ele pôde ser a primeira configuração plena da forma de individualismo que tomou corpo no século XIX. Assim sendo, é possível analisar, a partir da sociologia de Simmel, o grande tema que aparece na carta de Wilhelm, quando ele diz: "De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim?". Tal tema é a falta de unidade no sujeito,

[118] Goethe, 1971, op. cit. p. 36.

o não ser *uno* consigo mesmo, a cisão entre sujeito e objeto que caracteriza o conceito de tragédia da cultura.

Tragédia da cultura é o fenômeno, essencialmente moderno, de separação progressiva dos polos constituintes da cultura; sujeito e objeto afastam-se cada vez mais um do outro, cada um se desenvolvendo segundo uma legalidade própria, gerando assim um descompasso que dificulta cada vez mais a síntese almejada pela cultura, síntese que é a sua essência. Esse fenômeno apresenta-se como um *destino trágico* do homem moderno pois, (e aqui Simmel remete diretamente à literatura[119]) em contraposição ao destino triste, que destrói a partir de fora, no trágico, as forças aniquiladoras dirigidas contra uma essência, a essência da cultura, brotam das camadas mais profundas dela mesma – a destruição trágica é inerente à lógica do próprio fenômeno, já está nele inscrita desde o início.

A autonomização do sujeito e do objeto é característica fundamental da modernidade, pois, com o desenvolvimento da economia monetária, o sujeito se libera dos laços de dominação da Idade Média, mais pessoais, ao mesmo tempo que as formações sociais adquirem um caráter mais autônomo e objetivo, posto que elas não mais se ancoram nas qualidades subjetivas dos seus integrantes, mas no resultado objetivo da sua atividade, mensurável pelo dinheiro[120]. Com essa autonomização, surge uma fenda no interior da cultura, a qual tende a aumentar cada vez mais, uma vez que cada um dos polos segue uma legalidade própria e se desenvolve segundo leis imanentes incompatíveis umas com as outras. A consequência disso, do ponto de vista do cultivo do sujeito, atinge-o em cheio, mina as suas possibilidades de realização cultural, bem como problematiza sua posição na sociedade. Pois, como já vimos, a cultura pressupõe que o sujeito inclua no seu desenvolvimento formas que lhe são exteriores, correndo assim o risco trágico de se ver incorporado na lógica de esferas sociais que o afastam cada vez mais de si mesmo. Na medida em que os conteúdos culturais são produzidos seguindo exigências cada vez mais *objetivas* (dissociadas da personalidade do produtor), eles não têm mais a sua razão de ser nas necessidades, tanto materiais quanto culturais, do sujeito. Daí resulta também o conflito do homem enquanto individualidade e como membro do organismo social, "apenas *um* caso daquele dualismo puramente formal, no qual o pertencimento de nossos conteúdos de vida a outros círculos além do nosso "eu" nos envolve inevitavelmente"[121]. Quanto mais as formações sociais são regidas por normas objetivas, mais elas deixam de ter na personalidade do sujeito o seu "centro de gravidade",

---

[119] Georg Simmel, 2005, op. cit., p. 101.
[120] Esse ponto será retomado no item 3.
[121] Ibdem p. 94.

envolvendo-o numa dinâmica que não lhe diz mais respeito do ponto de vista pessoal. O conflito entre indivíduo e sociedade configura-se assim como um caso específico do destino dos conteúdos que, criados por sujeitos e para sujeitos, adquirem uma lógica própria de desenvolvimento e se afastam cada vez mais, tanto da sua origem quanto do seu fim.

Além da economia monetária, a divisão social do trabalho também exerce um papel fundamental nesse processo de afastamento progressivo entre sujeito e objeto, embora também ela seja uma "filha" da economia monetária[122]:

> A fórmula da cultura é que as energias anímicas subjetivas alcançam uma forma objetiva, independente do processo de vida criador, e que essa, por sua vez, é reinserida no processo de vida subjetivo de uma maneira que leve o sujeito a uma perfeição acabada de seu ser central. Essa corrente de sujeito, via objeto, para sujeito, na qual uma relação metafísica entre sujeito e objeto adquire uma realidade histórica, pode agora, entretanto, perder sua continuidade. O objeto pode, em princípio, como foi indicado até aqui, abandonar sua significação mediadora e com isso quebrar a ponte sobre a qual passava seu caminho cultivador. O objeto adquire tal isolamento e estranhamento em relação ao sujeito criador primeiro em função da divisão do trabalho. (SIMMEL, 2005, p. 95)

O decisivo na divisão social do trabalho é que, já no momento da produção, os objetos se formam de uma maneira independente dos sujeitos. Uma vez que a concepção, organização e distribuição do trabalho são independentes do trabalhador, as condições objetivas e subjetivas do trabalho são separadas. Os objetos adquirem assim uma determinação e uma lógica de produção autônomas, eles são progressivamente afastados do sujeito tanto no momento da produção quanto no do consumo. Um e outro encontram-se alienados da origem e do fim:

---

122 "A divisão do trabalho é responsável pela configuração atual desta relação, mas esta é também uma descendente da economia monetária. Primeiro porque a decomposição da produção em várias realizações parciais exige uma organização que funcione com absoluta precisão e confiabilidade – o que, desde a supressão do trabalho escravo, só é realizável mediante o pagamento em dinheiro ao trabalhador. Toda relação entre empresário e trabalhador que fosse mediada de outro modo incluiria elementos não passíveis de contabilização, em parte porque uma remuneração natural não é tão facilmente arranjável, nem exatamente determinável, em parte porque somente a relação monetária pura possui aquele caráter meramente objetivo e automático, sem o qual as organizações muito diferenciadas e complexas não se sustentam. E, segundo, porque o fundamento essencial do surgimento do dinheiro torna-se mais atuante na medida em que a produção se especializa mais, pois, na circulação econômica, um dá o que o outro deseja, desde que este outro faça o mesmo ao primeiro. Aquela regra moral: faça ao próximo aquilo que gostaria que lhe fizessem, encontra o mais abrangente exemplo de sua realização formal na economia." SIMMEL, Georg. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva (1900)*. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universiade de Brasília, 2005. p. 72.

> O *caráter fetichista* que Marx confere aos objetos econômicos à época da produção de mercadorias constitui apenas um caso especial, modificado, deste destino geral de nossos conteúdos culturais. Estes conteúdos encontram-se na situação paradoxal – e com a elevação da cultura cada vez mais – de terem sido criados por sujeitos e destinarem-se a sujeitos, mas, seguirem, na forma intermediária da objetividade, uma lógica própria de desenvolvimento imanente e com isso se distanciarem tanto de sua origem como de sua finalidade. (SIMMEL, 2005, p. 98)

A legalidade própria de sujeito e objeto e seu progressivo afastamento resulta em que sujeito e objeto passam a excluir-se cada vez mais. Isso, se por um lado, traz consequências drásticas para o sujeito que não se pode mais valer dos objetos para o seu próprio cultivo, também as traz para o mundo dos objetos, da cultura objetiva. Sem a referência ao sujeito, ao limite e à forma que a unidade da personalidade dá aos conteúdos culturais, a esfera objetiva da cultura adquire uma anárquica carência de forma e de limites, uma hipertrofia inorgânica de produtos estéreis do ponto de vista do cultivo do sujeito. Essa *ausência de forma* do espírito objetivo, que acumula obra sobre obra, livro sobre livro, dissertação sobre dissertação, torna-o incompatível com sua função primordial.

Sobre a questão da hipertrofia da cultura objetiva sobre a cultura subjetiva, não deixa de ser interessante a seguinte fala do patrono da Sociedade da Torre à canonisa, no Livro VI do romance:

> Na verdade – prosseguiu ele –, nada é possível nesse mundo sem seriedade, e entre aqueles que chamamos homens cultos, haveremos de encontrar muito pouca seriedade; diria que eles se dirigem aos trabalhos e aos negócios, às artes e mesmo às diversões com uma espécie de auto-defesa; vivem como quem lê uma pilha de jornais, somente para livrar-se deles, e, a este respeito, me vem à mente aquele jovem inglês em Roma que, certa noite, numa reunião social contava muito satisfeito que naquele dia havia visitado seis igrejas e duas galerias. Queremos saber e conhecer muitas coisas, e precisamente aquilo que não nos concerne, e não nos damos conta de que não se aplaca a fome aspirando ar. [...] Quanto não nos fazem sofrer na juventude esses homens que crêem convidar-nos para uma agradável e divertida festa, prometendo levar-nos em companhia de Danaides e Sísifo! (GOETHE, 2006, p. 392)

É interessante notar a comparação dos *homens cultos* às Danaides e Sísifo, elas condenadas a encher para sempre um recipiente furado, e ele a rolar ao topo de uma montanha uma pedra que escorrega para tràs. Ambos condenados a um esforço eternamente insatisfeito,

a situação emblemática do homem moderno, eternamente atiçado por uma infinidade de objetos dos quais ele não pode esquivar-se, nem tampouco valer-se deles para o seu cultivo.

Ainda assim, devemos reter do conceito de tragédia da cultura o dualismo formal que contrapõe sujeito e objeto e, por extensão, indivíduo e sociedade. Justamente as consequências da divisão do trabalho no âmbito da cultura nos permitirão compreender como o protagonista pôde vislumbrar na vida artística uma mediação harmoniosa entre sujeito e objeto, indivíduo e sociedade.

1.6 A arte e o jogo

A carta do protagonista, a qual se tornou como que um manifesto do romance de formação, um documento obrigatório para a discussão desse gênero literário, só aparece, no entanto, no Livro V d'*Os anos de aprendizado*. Isso quer dizer que a clareza de objetivos nela presente, o desejo de ser uno consigo mesmo, de obter uma formação geral e pessoal pelo teatro, em suma, de cultivar-se, foi conquistada com a superação das suas tendências iniciais. Estas, como vimos, se baseavam numa visão heróica do poeta como profeta, o qual, sem necessidade de instâncias intermediárias, seria o criador de uma nova era. Pois bem, o que distingue a concepção de formação que aparece nos primeiros Livros do romance com aquela que se apresenta na carta, é justamente a clareza quanto à necessidade de cultivo para a obtenção de uma certa harmonia na personalidade e para que o burguês possa, finalmente, se tornar uma pessoa pública, atuar num círculo mais amplo.

Já sabemos que Wilhelm busca no teatro esse objetivo. Mas, por que, para ele, justamente o teatro, a vida artística, aparece como o meio mais adequado para o cultivo? Uma possível resposta já se encontra na crítica contemporânea ao *Meister*, no *Sobre o Meister de Goethe*, de Friedrich Schlegel. Aí encontramos a ideia de que o teatro ocupa um lugar central no romance por ser ele a mais *sociável* de todas as artes (já pressentimos aí muito do que será discutido por Simmel em seu ensaio sobre a sociabilidade[123]), de que, nele, de um modo muito mais evidente do que nas demais, arte e vida social se tocam e se fundem:

> Com esse desígnio, o mundo do espetáculo tinha de tornar-se o meio e o fundamento do todo, porque justamente essa arte não é apenas a de mais aspectos, mas também a mais sociável de todas as artes, e porque poesia e vida, época e mundo se tocam nela da melhor maneira, ao passo que a oficina solitária do artista plástico oferece menos

---

[123] Georg Simmel. *A sociabilidade (Exemplo de sociologia pura ou formal)*. In: _____. *Questões fundamentais da sociologia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

> matéria, e os poetas vivem como poetas apenas em seus interiores e já não formam mais uma corporação artística separada. (SCHLEGEL, 2006, p. 131)

Ou seja, em um romance que pretende mostrar o aprendizado para a *vida* mediante o aprendizado da *arte*, nada mais adequado do que o teatro para realizar essa mediação. Nesse sentido, podemos lembrar-nos também da conversa que Wilhelm tem, já no final do romance, com o soldado Jarno, na qual o protagonista exprime todas as suas decepções com a carreira de ator. Nessa passagem, ele parece finalmente se dar conta de que a profissão de ator não é o mundo da poesia que busca, mas sim uma profissão cheia de pequenas ambições e vaidades, assim como a do comércio, da qual sempre fugiu. Ele recebe como resposta do experiente soldado que o que acaba de descrever não é o teatro, mas, sim, o mundo. Ou seja, ainda com todas as decepções que a carreira teatral do protagonista comporta (ou, talvez, justamente por isso mesmo), ela funciona como um microcosmos análogo ao grande mundo – o teatro é aí como que uma metáfora da vida:

> Fala-se muito do teatro, mas quem não esteve nele não pode fazer a menor ideia do que é. O quanto ignoram a si mesmos esses homens, de que modo exercem sem qualquer discernimento suas atividades, e quão ilimitadas são suas pretensões, disso ninguém tem a menor noção. Não só cada um quer ser o primeiro, como também o único; todos excluiriam, com prazer, os demais, sem ver que, mesmo com todos juntos, mal poderiam realizar alguma coisa [...]
>
> [Jarno:] Pobres e bons atores! Pois saiba meu amigo, o que me descreveu não foi o teatro, mas o mundo, e poderia eu encontrar em todas as classes sociais personagens e ações suficientes para as suas duras pinceladas [...] O que vem a comprovar seu desconhecimento do mundo, ao atribuir exclusivamente ao teatro manifestações tão elevadas. (GOETHE, 2006, p. 417)

Contudo, devemos também levar em conta que os *Anos de aprendizado* se insere no contexto da modernidade então nascente, imediatamente após a Revolução Francesa, e que portanto, já se faziam sentir as contradições internas da sociedade burguesa que se estava constituindo. Em especial, já se manifestavam as questões postas pela economia monetária e pela divisão social do trabalho no âmbito da cultura, as quais se reúnem sob o conceito de tragédia da cultura. Assim sendo, o engajamento na vida artística foi buscado pelo protagonista como alternativa à alienação imposta ao burguês. Nas palavras do protagonista, o teatro é o "modo como hei de salvar a mim mesmo e conseguir o que para mim é uma necessidade indispensável" (GOETHE, 2006, p. 286). Basta lembrar que Wilhelm escreve sua

carta tomado por um "secreto espírito de contradição", contra o "espírito capitalista" que transparece na carta de seu cunhado Werner, o qual tem no acúmulo de capital o único objetivo de sua atividade, a expansão de suas posses como um fim em si mesmo.

Existe, portanto, uma outra pertinência da vida artística almejada por Wilhelm, para além da função do teatro como metáfora do mundo. Essa função reside no potencial formador da obra de arte, na relação que somente ela pode estabelecer entre sujeito e objeto num processo de cultivo. O específico da obra de arte é que ela se configura como a mais intransigente recusa à divisão social do trabalho[124], que nega o que ela exige: a relação direta entre a personalidade do sujeito produtor e o objeto criado. A obra de arte carrega em si a personalidade do sujeito criador, e justamente por isso pode cumprir seu papel cultivador, tanto do ponto de vista daquele que a cria quanto daquele que a recebe.

A questão colocada na carta de Wilhelm é saber como ele pode, enquanto indivíduo burguês, escapar à objetivação alienante da personalidade exigida pela sociedade. Fosse ele um nobre, os privilégios herdados por nascimento já o colocariam acima desses dilemas; contudo, também a profissão de ator lhe permitiria como que flutuar acima dos conteúdos concretos que determinam a atividade do homem comum. É necessário, então, compreender o que isso significa, como é possível de alguma maneira estar fora ou acima dos conteúdos concretos da vida.

Segundo Simmel, em toda sociedade é possível distinguir a forma do conteúdo. Este, consiste nos impulsos, interesses, finalidades, sejam elas religiosas, eróticas, econômicas etc., que levam os indivíduos a agirem uns com (ou contra) os outros, a entrarem em *relação*. Já a forma é a maneira como esses impulsos e interesses se realizam na vida em grupo, na unidade que os indivíduos formam quando se engajam em relações. O que entrelaça forma e conteúdo é que este só se pode realizar na vida em sociedade nalguma forma, seja ela duradoura ou passageira. Porém, ocorre que as formas nas quais os conteúdos da vida se realizam podem liberar-se do serviço à vida que as havia gerado, à qual estavam originalmente presas. Por exemplo, o conhecimento, que esteve ligado à luta pela sobrevivência, adquire com a consolidação da ciência um valor em si mesmo e um modo autônomo de operar. A ciência desenvolve-se então a partir da sua lógica interna, independentemente de qualquer utilidade que se possa extrair dela. Essa dialética entre a vida e as formas que se originam dela encontra o seu paroxismo no direito, que embora tenha surgido para servir à vida, acaba por determinar

---

[124] Georg Simmel. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva (1900)*. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universiade de Brasília, 2005. O mesmo argumento se encontra também em: SIMMEL, Georg. *O conceito e a tragédia da cultura,* In: *op. cit.*, p.94.

a partir de si mesmo a dinâmica da vida, e até mesmo o seu fim em alguns casos. Ele aí já não é mais meio, mas um fim em si mesmo.

Existe, portanto, uma relação dialética entre a forma e o conteúdo, ou, mais precisamente, entre as formas que a vida social cria para a satisfação dos seus conteúdos e a autonomização dessas formas, que podem adquirir uma dinâmica independente e até mesmo opressora em relação à vida que as originou. Contudo, essa relação é dialética também no sentido de que ela pode ser tanto opressora quanto redentora. Justamente essa cisão entre forma e conteúdo, esse dualismo formal, que carrega na modernidade a tragédia da cultura e todas as suas consequências, traz também uma imagem da sociedade emancipada. Como formulou o poeta contemporâneo de Goethe, Hölderlin, numa passagem citada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*: "Mas aonde há perigo, cresce também o que salva"[125].

A autonomização das formas "talvez opere de modo mais extensivo em tudo aquilo que chamamos de *jogo*"[126], o jogo é *símbolo*, ou, *princípio formal* de tudo aquilo que se desprende da vida e passa a existir por si só. No jogo, o estímulo e a alegria do participante são independentes de qualquer fim utilitário que se possa tirar deles, decorrem do simples fato de se estar jogando. No jogo e na arte, as formas que nasceram da vida e para a obtenção de determinados conteúdos concretos encontram um espaço autônomo, em que o necessário dá lugar ao lúdico. Todos os conteúdos que, na vida cotidiana, pesam sobre os homens como algo sério e opressor, no jogo se livram do seu caráter coercitivo e proporcionam àquele que joga um sentimento de felicidade e de gozo, o estímulo de estar experimentando a dinâmica da vida, livre de tudo aquilo que ela traz de sério e pesado.

Esse desafogar-se do peso dos conteúdos concretos da vida encontra sua realização mais importante, do ponto de vista sociológico, naquilo que Simmel denominou de sociabilidade, a forma lúdica de sociação. O próprio conceito de sociedade significa que os indivíduos entram em relação, agem com referência ao outro, com o outro, contra o outro, e a partir disso formam uma unidade específica, a sociedade. A sociabilidade, como forma lúdica de sociação significa que essa relação com os outros, que, de ordinário, se dá para a satisfação de determinadas necessidades, aqui ocorre pelo simples prazer de fazê-lo. Não por acaso Simmel identifica na nobreza, na corte francesa do século XVIII, o grande exemplo histórico da sociabilidade.

---

[125] Adorno, Th. W. e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento.* São Paulo, Jorge Zahar Editor, 1985. p. 50.
[126] Georg Simmel. *A sociabilidade (Exemplo de sociologia pura ou formal).* In: _____. *Questões fundamentais da sociologia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Agora fica claro como pôde a vida artística funcionar, para o protagonista, como mediadora entre o cultivo da personalidade e o engajamento na sociedade. Tanto Wilhelm quanto Werther desejavam escapar à realidade, à alienação imposta pela divisão social do trabalho. Este refugiou-se dentro de si mesmo, em sua paixão frustrada, enquanto o primeiro encontrou no domínio autônomo da arte e do jogo um espaço onde se poderia mover e cultivar à vontade, experimentar todas as formas e estímulos da vida social sem o peso e a tragédia que ela tem fora do espaço do jogo e da arte. Assim como o nobre na vida da corte, cujos privilégios materiais lhe permitem o exercício constante da sociabilidade, o ator pode viver todas as formas da vida, sem o peso dos seus conteúdos.

A arte, o jogo e a sociabilidade têm também uma função central por apresentarem uma forma lúdica dos problemas éticos e suas soluções. A grande questão, o conflito entre indivíduo e sociedade encontra aí uma solução possível. Isso ocorre porque o que subjaz a esse conflito é que os fins do indivíduo, sua aspiração à harmonia e completude no âmbito da personalidade, se chocam com o limite que lhe é imposto pelo conjunto social. A sociabilidade transfere esse problema, do seu caráter trágico e pesado, para o plano do jogo simbólico. Numa reunião social, *tudo se apoia na personalidade* e seu refreamento; o limite que lhe é imposto para a inserção no conjunto não decorre de nenhum imperativo material, mas do tato, da polidez, das regras do bem viver: "é necessário que o refreamento se dê apenas a partir da comunhão com os outros, outra maneira de redução da primazia e da relevância da personalidade individual."[127] É significativa nesse sentido uma passagem em que Wilhelm descreve a música sinfônica como ideal de uma atuação em conjunto. Ela aparece aqui como exemplo de uma inserção harmoniosa do elemento individual no coletivo:

> Tanto mais elogios merecem os músicos, tanto mais se regozijam e acertam, quando praticam em conjunto seus exercícios! Como se empenham em harmonizar seus instrumentos, com que precisão mantêm o compasso, com que delicadeza sabem expressar a força e a debilidade de um som! A nenhum deles ocorre vangloriar-se de um acompanhamento mais forte durante o solo de um outro músico. Todos procuram tocar seguindo o espírito e o sentido do compositor e expressar da melhor maneira a parte que está a seus cuidados, seja ela breve ou longa. [...] Deveríamos aplicar nossa felicidade e satisfação maiores em conciliar-nos uns com os outros, para deleite mútuo, e só apreciar o sucesso do público depois de já o havermos garantido de certo modo a nós mesmos. (GOETHE, 2006, p. 216)

---

[127] Georg Simmel. *A sociabilidade (Exemplo de sociologia pura ou formal). In*: *op. cit.*, p. 66.

Embora esse elogio de Wilhelm tenha como objetivo aperfeiçoar a atuação da sua trupe, o teatro funciona aqui como médium da experiência de vida. Ainda que a missão teatral do protagonista venha a ser sentida como um erro e um fracasso, ela é ao mesmo tempo erro e etapa essencial. Nela, o protagonista pôde experimentar toda a realidade da vida social, ainda que sem essa mesma realidade:

> Assim a arte revela o mistério da vida: não é simplesmente desviando o olhar que nos libertamos dela, e sim à medida que, nesse jogo aparentemente autônomo de suas formas, estabelecemos e vivemos o sentido e as forças de sua realidade mais profunda – mas sem essa realidade mesma. [...] É exatamente o homem mais sério que colhe da sociabilidade um sentimento de alívio. Porque ele desfruta, *como numa representação teatral*, de uma concentração e de uma troca de efeitos que representam, sublimadas, todas as tarefas e toda a seriedade da vida. A um só tempo, também as dissolve, porque as forças da realidade carregadas de conteúdo soam como que ao longe, deixando desvanecer seu peso e convertendo-se em estímulo. (SIMMEL, 2006, p. 82, grifos nossos)

2. Atividade, mediação e superação

Agora, é preciso tratar mais da questão da atividade, pois é justamente sobre ela que se constrói a transição entre teatro e vida, a passagem da missão teatral aos anos de aprendizado. Ou seja, vamos passar do teatro como ideal formativo para a profissão teatral e, se o teatro perde com isso sua força utópica, o romance ganha no potencial crítico à modernidade.

2.1 Cultura como mediação entre sujeito e objeto

Até aqui, tentamos argumentar que o conflito que se erige no romance, entre Wilhelm e o seu destino burguês, é o conflito que se estabelece entre indivíduo e sociedade, que tal como Simmel esclareceu, é um conflito entre a parte e o todo. O todo social exige dos indivíduos que sua contribuição objetiva para a vida social, o trabalho, seja especializado, de modo que a sociedade seja ela mesma um todo, ao que o indivíduo, com seu afã de harmonia e completude, se revolta contra a alienação das potencialidades do seu ser.

Essa oposição entre o homem como individualidade e o homem como membro do organismo social, entre Wilhelm e seu destino burguês, do ponto de vista do conceito simmeliano de cultura, pode ser entendida como apenas um caso específico do dualismo formal que se estabelece entre sujeito e objeto, entre o sujeito do processo da cultura e os objetos que deveriam servir como mediadores desse processo, como estações desse caminho.

Pois, se, por um lado, os conteúdos culturais que preenchem as nossas vidas deveriam ter no cultivo dos sujeitos seu centro e sua finalidade, por outro, eles pertencem simultaneamente a outros círculos que inevitavelmente envolvem e arrastam o sujeito para uma dinâmica de desenvolvimento que o distancia cada vez mais de si próprio. Na medida em que, com a divisão social do trabalho, os conteúdos culturais adquirem progressivamente uma lógica autônoma de desenvolvimento, mais eles agarram o "eu" para incorporá-lo a uma lógica que não diz respeito ao seu cultivo pessoal, mas, sim, ao daquele organismo social no qual o indivíduo se tornou o mero suporte de uma atividade especializada.

Existe aqui uma situação paradoxal: os objetos criados por e para sujeitos emancipam-se da sua função intermediária e contrapõem-se a eles como algo que não lhes diz mais respeito no âmbito da sua personalidade. A origem desse estranhamento está na divisão social do trabalho. Uma vez que a organização e a distribuição dos meios de produção são separadas do trabalhador; o produto final torna-se um objeto completamente independente da personalidade dos vários trabalhadores que concorreram para a sua produção, nele já não havendo mais resquício algum de uma subjetividade criadora. Disso decorre um ponto importante, o potencial *formador* dos objetos – sua relação com o cultivo dos homens já ocorre no momento da sua *produção*: "Onde nossa força não produz uma totalidade na qual ela possa se desenvolver segundo sua unidade peculiar, inexiste a verdadeira relação entre o objeto e a personalidade do sujeito".[128] Para a sua formação (*Bildung*), o homem deve, em sua atividade, produzir um todo no qual se possa desenvolver, ou, por outras palavras, o trabalho só é um fator de formação na medida em que o sujeito emprega a sua totalidade na produção do objeto, fazendo dele uma imagem da totalidade anímica que o produziu. Uma vez que o objeto é produzido mediante a colaboração parcial e fragmentada de vários sujeitos, cuja coordenação no trabalho é estabelecida de maneira totalmente externa com relação a eles; ele já está completamente desligado do sujeito, não encontra mais o seu significado como reflexo de uma subjetividade e tampouco pode lançar algum reflexo de volta a ela. Desse modo, Simmel define o produto da época capitalista como um objeto autocentrado, com leis de movimentos próprias, cujo caráter é estranho ao próprio sujeito produtor.[129]

Essas considerações mostram a importância central da atividade em um processo de formação. É justamente ela que permite o enlace entre o mundo interior e o exterior, sujeito e objeto, indivíduo e sociedade. Tudo o que há de trágico na ausência desse enlace está

---

[128] Georg Simmel. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva (1900).* In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.), op .cit., p. 52.
[129] Idem p. 55

representado no destino de Werther. Por essas mesmas razões o engajamento de Wilhelm na vida teatral é um elemento tão importante. Quando o protagonista finalmente abandona o teatro e é introduzido ao círculo da Sociedade da Torre, a importância da atividade será ainda mais sublinhada no romance. Nos membros da Sociedade da Torre encontra-se uma visão de mundo na qual o essencial é a atividade que contemple as tendências inatas de cada indivíduo.

A ausência de um enlace, a atividade, entre mundo interior e exterior compromete também o próprio conceito de cultura. Como já dito, a cultura só existe em seu sentido específico quando o caminho da realização da "promessa" da alma inclui nele formações exteriores e objetivas. Assim sendo, tanto o devoto quanto o especialista enclausurado no fanatismo da sua área de trabalho e de pesquisa estão fora do jogo da cultura, pois, se ela é sempre a síntese de um desenvolvimento subjetivo com uma formação objetiva, tanto aquele que se dedica exclusivamente a um valor subjetivo (o devoto), quanto o que busca um objetivo (o especialista), estão fora da síntese da cultura.

A partir dessa distinção, é possível agora analisar a contraposição de diferentes visões de mundo que aparecem no romance. No livro VI, "Confissões de uma bela alma", na conversa entre o tio, o patrono da Sociedade da Torre, e a canonisa aparece importante reflexão sobre a relação entre o sentimento da bem-aventurança interior e a necessidade do trabalho, da atividade, para o homem. As confissões da canonisa introduziram, na narrativa, uma visão de mundo que será discutida e contestada nos dois últimos livros. Suas confissões apresentaram uma vida inteira dedicada à harmonização de seus atos com seu ser moral. Ela é a primeira personagem do romance cujo percurso de formação progride clara e conscientemente a partir de um centro interior, cujas forças e necessidades partem sempre de si mesma, cuja individualidade determina o centro e a lei do seu movimento. Com justiça, pôde ela dizer no final do relato que seus atos se aproximam cada vez mais de sua ideia de perfeição, pois sua vida consistiu em grande parte em uma *renúncia* a tudo que não se harmonizasse com seu ser moral. Sua relação íntima com o divino impôs-lhe a medida da renúncia necessária para a sua liberdade; sentindo-se plenamente contemplada com o sentimento religioso, dispensou a atividade no mundo. Esse é o centro do desacordo existente entre ela e o tio.

Uma diferença fundamental na visão de mundo da canonisa e do tio já se exprime em sua fala de que a fé própria se baseava na experiência de sentimentos dos quais o tio, embora dotado de uma inteligência superior, não fazia a menor ideia. O tio, cuja visão de mundo possui grande importância no romance, tinha como missão de vida promover a união entre valores ideais, espirituais, morais, e a *atividade concreta* no mundo. Ele buscou a unidade

entre o homem ideal e o real, tal como se expressa em sua afirmação de que não pode haver contradição entre o conceito de homem e o conceito de divindade:

> Se pudéssemos conceber como possível que o Criador do mundo houvesse adotado ele próprio a forma de sua criatura e passado a seu modo algum tempo no mundo, essa criatura já nos apareceria como infinitamente perfeita para que o Criador pudesse unir-se tão intimamente com ela. *Não pode haver, pois, contradição entre o conceito de homem e o conceito de divindade*, e se sentimos com freqüência certa dessemelhança e afastamento dele, é, contudo, tanto mais nosso dever de não ver sempre em tudo, como advogado do diabo, somente os pontos fracos e as debilidades de nossa natureza, mas sim procurar antes todas as perfeições, pelas quais podemos confirmar as pretensões de nossa natureza divina. (GOETHE, 2006, p.390, grifos nossos)

A atividade concreta é o que há de mais adequado ao homem, e somente por meio dela pode ele conhecer-se e confirmar as pretensões de sua natureza divina. Nesse ponto reside a divergência entre o tio e a canonisa, na diferente valoração do mundo empírico. *Os anos de aprendizado* encontra seu mais elaborado conceito de formação no desenvolvimento das ideias expressas pelo tio, para o qual é sempre uma desgraça esforçar-se por algo a que alguém não se possa ligar por uma atividade regular. Tudo o que se encontra fora do homem, o mundo empírico, mas também o que se encontra dentro, o subjetivo, não é para ele senão elemento, matéria prima para a força *formadora* que existe em cada um e que não deixa a pessoa envolvida descansar até que tenha alcançado o seu objetivo, representando a imagem primitiva que se encontra em seu espírito. A possibilidade de eliminar grande parte daquilo que é chamado de mal no mundo dependeria, sobretudo, do claro conhecimento desses objetivos e do trabalho sério para alcançá-los. O enlace entre o ideal e o real só pode ser alcançado quando o homem se lança a uma atividade adequada às suas qualidades inatas. Como diz o tio, pouco importa se o objetivo é grande ou pequeno, digno de elogio ou de censura, desde que se trabalhe seriamente para a sua realização:

> O maior mérito do homem consiste, isto sim, em determinar, tanto quanto possível, as circunstâncias, deixando-se determinar por elas o menos possível. Todo o ser do Universo estende-se diante de nós como uma grande pedreira diante do arquiteto, que só merece esse nome quando, dessa fortuita massa natural, compõe com a máxima economia, adequação e solidez a imagem primitiva concebida por seu espírito. Tudo o que está fora de nós não é senão elemento, e poderia até mesmo dizer, também o que

> está em nós; *mas no fundo de nós mesmos reside essa força criadora que nos permite criar o que deve ser e que não nos deixa descansar nem repousa até que tenhamos representado, de uma forma ou de outra, o que está fora ou dentro de nós*. A senhora, querida sobrinha, talvez tenha escolhido a melhor parte, buscando conjugar seu ser moral, sua profunda e amável natureza consigo mesma e com o Ser supremo, ainda que tampouco nós outros sejamos dignos de censura por *procurar conhecer em toda sua amplitude o homem sensível e reduzi-lo ativamente a uma unidade*. [...] Admiro o homem que sabe claramente o que quer, avança sem cessar, conhece os meios rumo a seu objetivo e sabe assenhorear e utilizá-los; em que medida seu objetivo é grande ou pequeno, digno de elogio ou de censura, isto só levo em consideração depois. Creia-me, minha querida, a maior parte de nosso infortúnio e de tudo o que chamam mal no mundo tem sua origem exclusivamente no fato de serem os homens negligentes demais para conhecer com absoluta certeza seus objetivos e, quando os conhecem, trabalhar seriamente para alcançá-los. São, para mim, como homens que, tendo a ideia de que poderiam e deveriam construir uma torre, só empregam em suas fundações pedras e trabalho necessários para a construção de uma cabana.[...] O homem nasceu para uma situação limitada; é capaz de discernir objetivos simples, próximos e determinados, e se habitua a empregar os meios que estão a seu alcance imediato; mas, tão logo ultrapasse esse limite, já não sabe o que quer nem o que deve fazer, não importando em absoluto que se distraia com o grande número de objetos ou que saia fora de si pela grandeza e dignidade dos mesmos. Para ele, é sempre uma infelicidade ser levado a se esforçar por algo com o qual não pode ligar-se por uma atividade espontânea e regular. (GOETHE, 2006, p.390; 391; 392, grifos nossos)

Vê-se que, na visão de mundo exposta acima, o mais importante no homem é essa força formadora que, por meio do trabalho, da atividade, lhe permite enlaçar o que está dentro e o que está fora dele, o ideal e o real, o subjetivo e o objetivo. Desse modo, é possível descortinar toda a importância da categoria *trabalho* no processo de formação. Não se está distante aqui da concepção de Marx, de que o homem se diferencia dos animais pelo trabalho, ou seja, de que mais do que uma exigência para o suprimento das necessidades biológicas, o homem produz-se pelo trabalho, realiza a própria essência em sua atividade. Tanto em Marx quanto em Simmel, o trabalho possui a mesma característica, de que o homem trabalha não somente para prover sua existência, mas também para realizar, efetivar, formar todo o seu ser.[130]

No jogo da cultura, tão essencial quanto experimentar os objetos é produzi-los, "a primeira e última destinação do homem é ser ativo" (Livro VI, p. 400). O principal aqui é a

---

[130] A esse respeito, ver: Frederic Vandenberghe. *Une Histoire critique de la sociologie allemande: aliénation et réification.* Tome 1, Marx, Simmel, Weber, Lukács. Paris: Ed. la Découverte, 1997.

ideia de que a vida humana se enriquece pelo fato de produzir objetos que pertencem também a uma ordem objetiva de valores – com isso, o homem pode sair de si mesmo e participar de algo maior. Com isso, a vida perde a sua subjetividade, pois os produtos procedentes dela adquirem normas próprias e entrelaçam suas significações em ordens objetivas. A vida humana enriquece-se assim, pelo fato de as formações materiais ou imateriais nas quais foram investidas as forças do sujeito passarem a existir de maneira autônoma, para além dele: "a existência do mundo nos parece mais digna, e seu sentido nos parece mais próximo, se a fonte de todo valor, a alma humana, houver desaguado em tal fato que pertence também ao mundo objetivo".[131]

Ainda assim, a atividade tem o seu centro e a sua finalidade na personalidade. Os objetos sobre os quais o trabalho se debruça são, idealmente, apenas o lado visível, o corpo para o desdobramento das energias humanas[132]. Isso equivale a dizer que o desdobramento das forças da personalidade é sustentado pelos objetos nos quais ela investe suas energias, adquire movimento por meio deles. Por maior que seja o valor do objeto criado, enquanto obra cultural, ele é apenas o "lado visível", o corpo de um desdobramento interno da personalidade.

Justamente essa possibilidade, de projetar o resultado das energias vitais e colocá-los de algum modo para além do sujeito, põe o homem moderno diante de um dualismo, sob o qual se funda tanto a ideia de cultura quanto a possibilidade trágica de se ver alienado diante dos objetos. Na vida individual, isso se traduz no fato de alguns viverem uma vida puramente subjetiva, outros, uma vida puramente objetiva, uns não saem de dentro de si mesmo, outros não voltam a si mesmos. Essa dualidade do homem moderno, essa cisão entre sujeito e objeto decorre do ritmo autônomo de desenvolvimento, da legalidade própria do reino dos objetos em contraposição ao sujeito. Essa cisão deixaria de existir se esses dois ritmos de desenvolvimento se transformassem em um só, se o desenvolvimento do sujeito em função de si mesmo, de suas próprias forças formadoras coincidisse com o dos objetos. Isso, para Simmel é o que ocorre no gênio:

> No gênio, essas duas correntes são uma só: o desenvolvimento do espírito subjetivo em função de si mesmo, em função de suas forças impulsoras, constitui para o gênio uma unidade indissociável com a entrega total e desinteressada às tarefas objetivas. [...] O gênio criador possui aquela unidade original do subjetivo e do objetivo, que

---

131 Georg Simmel. 2005 ***op. cit.***, p. 85.
132 Georg Simmel. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva (1900)*. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.), Idem.

> precisa primeiramente se diferenciar para, de certa maneira, ressurgir em uma forma sintética totalmente diferente nos processos de cultivação dos indivíduos. (SIMMEL, 2005, p. 88)

A essência do gênio é expor a unidade orgânica entre subjetivo e objetivo. As séries que nos demais casos não se relacionam, a vida e os valores reais (a legalidade própria do ritmo da vida e das formas), formam nele uma única série. Essas considerações de Simmel que se encontram no ensaio *O conceito e a tragédia da cultura* serão mobilizadas novamente em *Goethe,* justamente para caracterizar o poeta. Para Simmel, Goethe é gênio, pelo fato de que, nele, a vida subjetiva desemboca com naturalidade na produção de valor objetivo, em arte, conhecimento e vida prática. Ele caracteriza-se como homem cuja vida se desenvolve a partir do centro interior, determinada somente pelas forças e necessidades dela mesma; no qual a obra terminada é somente o produto resultante de si mesmo (cristalização do fluxo da vida), e não de qualquer outra finalidade exterior da qual se faça depender o obrar, a atividade. Produção de conteúdos da vida, valiosos por si mesmos, a partir do processo direto da vida, obedecendo somente a si mesmo. A norma interna estava em perfeita harmonia com a norma ideal externa. Goethe é gênio, pois, nele, não há tragédia da cultura, não existe disjunção entre vida e forma, entre valores subjetivos e objetivos, as duas séries nele caminham juntas, desembocam com naturalidade uma na outra, como se não houvesse cisão, separação entre sujeito e objeto.

A partir dessa concordância entre a norma interna e a norma externa, Simmel argumenta que, para Goethe, o trabalho possui o caráter de *jogo*, tal como discutimos a respeito do teatro para *Wilhelm Meister*. No jogo, a atividade do participante está livre de todo peso dos conteúdos concretos, o necessário dá lugar ao lúdico, convertendo-se em estímulo. Assim também é o trabalho quando o ritmo interno está em concordância com o externo, algo que, infelizmente, só se realiza no gênio, pois, no homem moderno, a adequação à profissão é marcada pela divergência entre a personalidade e as exigências concretas do trabalho.

Ainda que Simmel considere Goethe um gênio, pois nele não há tragédia da cultura ou cisão entre sujeito e objeto, esse não é o caso do protagonista *Wilhelm Meister* e, muito menos, o da maioria dos indivíduos modernos. O desafio do protagonista dos *Anos de aprendizado* é encontrar uma forma de atividade na qual a sua vida subjetiva possa verter-se livremente; desse modo ele dirige-se ao teatro. Portanto, nossa tarefa agora será a de analisar em que medida o teatro se presta efetivamente, dentro do romance, a esse papel formativo que lhe é atribuído pelo protagonista. Ou seja, vamos passar de uma concepção do teatro como

ideal formativo, tal como ela aparece na carta, para a profissão de ator. Se o teatro perde com isso sua força utópica, o romance ganha no potencial crítico à modernidade.

2.2 Shakespeare como mediador

Como vimos no item 1.3, os sonhos teatrais nutridos por Wilhelm no primeiro livro do romance, quando ele ainda pensava em percorrer os palcos da sua pátria na companhia de Mariane, tinham pouco ou nenhum fundamento numa experiência do mundo. As forças que se agitavam dentro dele, e que ainda não haviam sido experimentadas, na realidade compunham um ideal de autorrealização que se desfez no primeiro sopro. Ainda assim, a relação do protagonista com o teatro foi sendo gradativamente reconstruída. No segundo livro, no vilarejo onde encontrou Philine, Laertes e Mignon, a atenção do protagonista foi dirigida para os fundamentos corporais da arte dramática, ao passo que ele mesmo começou a praticar a dança e a esgrima, educando desse modo seus gestos e sua fala. Já no terceiro livro, temos primeiramente o contato de Wilhelm com a nobreza, cujas consequências ecoam em sua carta a Werner, que a apontam como modelo de formação. Ainda assim, esse primeiro contato com os nobres é seguido por certa decepção com a futilidade do estilo de vida aristocrático, com o alto valor que eles davam aos seus pertences e às suas posições, e, nesse sentido, a nobreza se encontrava tão distante quanto os demais estratos sociais de uma formação que levasse à liberdade da alma. Contudo, é no próprio castelo do conde que, graças à orientação do soldado Jarno, Wilhelm entra em contato com a poesia shakespeariana, por intermédio da qual a sua relação com o teatro chegará ao ponto culminante. Shakespeare surge-lhe então como a chave para a experiência do grande mundo, a qual permite que o protagonista saia de sua "unidade fechada", ou seja, é a partir do contato com Shakespeare que Wilhelm realmente começa a valer-se do mundo exterior para o cultivo da sua personalidade. Para continuarmos nos termos simmelianos, a leitura de Shakespeare no Livro III, junto com a adaptação seguida da apresentação de Hamlet nos Livros IV e V constituem o "momento objetivo" no processo de cultivo do protagonista. A peça *Hamlet* é a grande "formação objetiva" que o protagonista experimenta e, na relação com esse objeto, consuma grande parte da sua formação:

> O processo da auto-formação em grande parte se realiza na interpretação de Shakespeare, que deverá conduzir do simples entusiasmo à compreensão responsável da dramaturgia de caráter universalista (Hamlet). Desta forma o teatro adquire, além da sua função espacial, também a de um médium da experiência do mundo, destinada a propiciar o amadurecimento da realidade do herói. (KOHLSCHMIDT, 1967, p.321)

Mais uma vez, devemos ressaltar que, para além de toda a sua função no enredo do romance, existe pertinência no fato de ser justamente uma obra de arte que, no caminho de formação do protagonista, realiza o papel de médium da experiência do mundo. A razão disso está, novamente, nas implicações da divisão social do trabalho no âmbito da cultura, como discutimos acima. A consequência mais significativa da divisão do trabalho para os produtos culturais está no seu progressivo afastamento em relação aos sujeitos, devido ao modo de organização do trabalho, que afasta cada vez mais o trabalhador do produto da sua atividade. Desse modo, tanto no momento da produção quanto no do consumo, o produto se torna cada vez mais "anônimo", distante das subjetividades, daquele que o produz e daquele que o recebe. Simmel estabelece como extremo oposto desse tipo de relação sujeito-objeto, aquela que pode haver entre o sujeito e a obra de arte, seja aquele o produtor ou o receptor[133]. Isso ocorre na medida em que ela apresenta a unidade mais coerente e a totalidade mais autossuficiente de seus elementos; nela, todas as palavras, sons, cores e formas unem-se numa totalidade de sentido coerente por si mesma, ela "não permite a nenhum elemento acolhido uma significação externa à moldura na qual ela o insere".[134] Assim, a obra de arte apresenta-se como a mais completa recusa da divisão do trabalho, pois ela exige um único homem, mas o exige por inteiro, e só assim alcança ser o mais puro espelho e a mais pura expressão do sujeito. Portanto, se alguma coisa deveria funcionar como elo de ligação entre a inexperiência e a maturidade do protagonista, nada poderia servir melhor a esse propósito do que uma obra de arte, no caso em questão, *Hamlet*, o qual possui um caráter muito próximo ao do protagonista de Goethe.

A poesia shakespeariana, como médium da experiência do mundo e, por isso mesmo, fator de amadurecimento da realidade do herói, atua no romance em dois momentos principais. O primeiro é o momento da leitura, da recepção da obra. Aí, o seu efeito é o de *despertar* no protagonista capacidades e pressentimentos que ele trazia dentro de si sem mesmo adverti-los, e junto a isso, o desejo de lançar-se numa experiência do mundo real:

> [...] não me lembro de nenhum outro livro, ser humano, nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas que, graças à sua bondade, pude conhecer. Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da

---

[133]Georg Simmel. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva (1900).* op. cit.. p. 52.
[134] Idem.

> maneira mais natural. Não são composições poéticas! Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com rapidez e violência vai virando suas páginas. [...] Quisera poder revelar-lhe tudo o que se passa agora dentro de mim. Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo poder adverti-los, encontro-os realizados e desenvolvidos nas peças de Shakespeare. Temos a impressão de que ele nos decifrou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica. Seus homens parecem homens naturais, e, no entanto, não o são. Em suas peças, essas criaturas da natureza, as mais misteriosas e mais complexas, agem diante de nós como se fossem relógios, com seu mostrador e sua caixa feitos de cristal; assinalam, segundo o seu destino, o curso das horas e, ao mesmo tempo, podemos distinguir a engrenagem e o mecanismo que as movem. Esses olhares ligeiros que lancei no mundo de Shakespeare me instigam, mais que qualquer outra coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real, a misturar-me no fluxo dos destinos que lhes estão reservados, e um dia, havendo logrado êxito, haurir do imenso mar da verdadeira natureza alguns copos e oferecê-los do palco ao sequioso público de minha pátria. (GOETHE, 2006, p.194; 195)

Contudo, nesse momento a poesia shakespeariana ainda não realizou o seu papel formador, pois, como vimos na fala do tio à canonisa, o homem só se conhece em ação, pouco importando qual seja o seu objetivo – o importante é a atividade que ele fomenta. Dessa maneira, a obra de Shakespeare só pôde realmente servir ao amadurecimento do protagonista quando ele conseguiu transformar em atividade todos aqueles pressentimentos que a leitura lhe despertou. Nesse sentido, podemos lembrar aqui do interessante juízo que a personagem Aurelie fez sobre o protagonista, ao vê-lo explicar as impressões que teve sobre Hamlet. Ela nota que, do harmonioso contato do protagonista com a obra do poeta inglês, surgiu nele como que um pressentimento de todo o universo e, embora ao ouvi-lo explicar Shakespeare se poderia crer que ele fosse muito sábio, no trato com os demais ele se parecia com o primeiro menino da criação:

> Com admiração, noto no senhor o olhar profundo e justo com que julga a poesia e, sobretudo, a poesia dramática; os abismos mais profundos da invenção não lhe escapam, e percebe os traços mais sutis da execução. Sem nunca ter avistado esses objetos na natureza, o senhor reconhece a verdade na imagem; é como se existisse dentro de si próprio um pressentimento de todo o universo, despertado e desenvolvido pelo harmonioso contato com a poesia. [...] ao ouvi-lo explicar Shakespeare, poder-se-ia crer que o senhor acabava de chegar do conselho dos deuses, onde os havia ouvido

> deliberar sobre o modo de forjar homens; em compensação, no trato com as pessoas, vejo-o por assim dizer, como o primeiro menino nascido adulto da criação [...] (GOETHE, 2006, p. 254-255)

É, sobretudo, no momento em que, engajado como ator profissional, Wilhelm se vê ocupado em interpretar, adaptar e a encenar *Hamlet* que, transformando a recepção passiva em atividade, a obra de Shakespeare efetiva o seu potencial formador. Já no Livro IV vemos uma mudança na atitude do protagonista em relação ao teatro, decorrente de seu contato com o poeta inglês. Primeiramente, Wilhelm se dá conta de que aquele que quiser julgar uma obra, dar conta do seu elogio ou da sua censura, não pode permanecer na mesma atitude do público comum que deseja apenas ser entretido ou comovido, mas deve ser capaz de "penetrar no espírito e nas intenções do autor", perceber como o poeta constrói a obra. Também nesse sentido é interessante lembrar que, ao chegar na companhia de Serlo, Wilhelm "tinha a felicidade de se dirigir a artistas e críticos, que não só o entendiam à perfeição, como também o contestavam com conversas igualmente instrutivas", pois foi nesse ambiente, o do teatro profissional, que o protagonista desenvolveu a sua apreciação sobre *Hamlet*, mediante a qual sua atividade teatral encontrou, ao mesmo tempo, o seu ápice e o seu desfecho.

No entanto, o longo processo de preparo para a apresentação de *Hamlet* e a sua bem sucedida estreia nos palcos teve a consequência paradoxal de levar ao fim a relação do protagonista com o teatro. Depois desse ponto alto, a profissão de ator finalmente se apresentou a ele livre de toda ilusão, uma profissão como outra qualquer. E se não fosse a morte de Aurelie, talvez ele ainda ficasse, por muito tempo, preso à companhia de Serlo. Porém a morte de sua amiga obrigou-o a dirigir-se ao castelo de Lothário, onde foi introduzido ao círculo da Sociedade da Torre, e uma nova dimensão de formação se abriu no romance.

2.3 *Bildung*: renúncia e objetivação do sujeito

Segundo Friedrich Schlegel, o último livro do romance é a obra em si; o resto não passa de uma preparação para a perspectiva que nele se abre. Tal afirmação é verdadeira, no sentido em que nele se apresentam as concepções de Goethe sobre estética e formação, tal como se constituíram no período clássico de Weimar. A partir do retrato da bela alma, exposto no sexto livro, abre-se uma importante perspectiva para a compreensão *dos* tipos de formação apresentados no romance. Certamente, pode-se falar aqui no plural, pois, nessa obra, o percurso do protagonista é indissociável das trajetórias dos demais. Como disse

Goethe em *Poesia e Verdade*, para apresentar-se, o homem é obrigado a sair de si e a falar de seu círculo social e sua época. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* abrem-se progressivamente a uma pluralidade de percursos formativos, como os de Philine, Laertes, Serlo, Aurelie, Mignon, Augustin, a canonisa, o tio, Jarno, Friedrich, Werner, Lothário, Therese, Natalie e Mariane; todos eles foram apresentados pelo narrador, seja em detalhe ou apenas em grandes traços. Somente depois de tantos percursos, de tamanha massa de experiência transmitida aos leitores, o narrador passou a uma exposição mais geral, mais abstrata; principalmente nas falas do Tio, de Jarno e de Natalie, embora todas as personagens do livro tenham contribuído de alguma forma para as metamorfoses do protagonista.

Partimos, no item 1.1, da ideia de que a noção de formação no romance de Goethe pode ser compreendida sociologicamente a partir de uma aproximação com o conceito simmeliano de cultura. A partir desse conceito, a formação pode ser entendida como a busca pela realização de uma "promessa" da alma, de uma imagem que se encontraria como que desenhada com linhas invisíveis nas forças germinativas da personalidade. Tal imagem, que se apresenta no romance como o desejo do protagonista por uma formação geral e pessoal, pelo desejo de cultivar seu espírito e seu gosto até que tome por bom e belo aquilo que verdadeiramente é bom e belo, é um ideal que só se poderia realizar mediante uma experiência do mundo, com as formas do espírito objetivado, como diz Simmel; experiência essa que se deve solidificar gradativamente. Como vimos, esse ideal de formação plena e harmônica é uma ideal/utopia que contrasta com a imagem do protagonista ainda não formado, gerando assim a tensão dialética típica do romance de formação, pois a trajetória do protagonista é um eterno "estar a caminho" desse ideal que jamais se realiza completamente. Contudo, tal ideal norteador que determina os rumos do protagonista, o "*telos*" de uma formação plena e harmônica, não pode ser formulado de maneira clara e explícita, pois sendo ele o fruto maduro de uma experiência de vida individual, só pode ser compreendido "*a posteriori*", tal como expressou Schiller em carta a Goethe:

> Anos de aprendizado são um conceito de relação, eles pedem o seu correlato, a mestria e a ideia desta última devem explicá-los e fundamentá-los. Agora, porém, a própria ideia 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. (GOETHE-SCHILLER, 2010. p. 90)

A formação, e seu resultado, a maestria, são obra da experiência e, como tal, estão atreladas à experiência individual, ao caminho percorrido individualmente, sendo, pois, ideia condutora que jamais se mostra com clareza, já que tal clareza sobre esse propósito constitui o ponto final do percurso. Aqui reencontramos toda a importância do conceito fundamental da pedagogia da Torre, o da atividade como a primeira e última destinação do homem. Toda essa importância da prática, da atividade, decorre de sua função mediadora entre a ideia e a realidade. Como vimos acima, na fala do tio à canonisa, apenas essa força formadora existente nos homens lhes permite unir as ideias às coisas e permite também que se realizem, trazendo para a realidade o ideal que trazem em si. Só na atividade se encontra a verdadeira mediação entre sujeito e objeto, interior e exterior, ideal e realidade. Portanto, a atividade é a categoria fundamental de efetivação da formação.

Posto que a formação é o fruto maduro de uma experiência que se consolida gradativamente, como parte da experiência, a questão do erro é de grande importância na pedagogia da Sociedade da Torre:

> Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva em taças repletas seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro, conquanto não seja demente. (GOETHE, 2006, p. 470)

Assim diz o abade, pois o erro só é reconhecido enquanto tal quando sorvido até as últimas gotas. O que é defendido não é a prática do erro por si mesmo, mas o grande potencial que o erro tem dentro da experiência. O erro é bom para a juventude, pois o que importa aí é o devir, o crescer, o experimentar a vida por si mesma, mesmo que o conteúdo em que essa vivência se apoia seja inadequado, como a pretensa vocação teatral de Wilhelm Meister. A empreitada teatral do protagonista é, ao mesmo tempo, erro e etapa essencial. O erro do protagonista consiste em que ele imaginava ser o teatro o mundo da poesia, mas o que lá encontrou foi uma profissão, não diferente das demais.

O aprendizado do Wilhelm aproxima-se de um fechamento no momento em que ele descobre a paternidade, pois então se dá a transferência do acento sobre a vivência para a atividade: somente aí ele passa a desejar coisas concretas, que possam durar, permanecer e crescer em direção ao menino. O *élan* da juventude, dirigido ao indeterminado e ao ilimitado, é então chamado a integrar-se nas estruturas sociais objetivas, a encontrar uma relação com a

atividade, com o trabalho, na qual ele possa objetivar-se, existir no estado objetivo da forma[135]. O grande movimento de formação que se concretiza nos últimos livros do romance, para o qual a experiência do erro é fundamental, é o reconhecimento da necessidade da *renúncia*, da *limitação,* para que as potencialidades da personalidade possam realmente ser efetivadas. Não deixa de ser paradoxal que o ponto de chegada do percurso do protagonista reencontre a mesma questão do ponto de partida, pois se ele contraria as expectativas de sua família e de seu meio social burguês, na revolta contra a *limitação* que lhe era imposta, "ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do *limite* que lhe está traçado"[136], a sua iniciação na Sociedade da Torre irá justamente esclarecê-lo sobre a importância da renúncia.

Foi visto anteriormente como, na própria biografia de Goethe, ocorreu essa transformação de um jovem que aspira ao ilimitado, para a maturidade dedicada a uma atividade circunscrita, limitada. Essas transformações na biografia de Goethe encontram, no romance, seu paralelo, no lento e doloroso processo de transformação de Wilhelm Meister, transformação do jovem que tinha os olhos voltados para cima e buscava prazeres celestiais, para o homem que tem os olhos voltados para a Terra e busca os meios adequados para a realização de objetivos concretos. O ponto central para essa metamorfose foi a *limitação*. Assim como, no conceito de tragédia da cultura, vimos que a ausência de forma leva à hipertrofia da cultura objetiva, de consequências drásticas para o sujeito, também é necessário que este, no âmbito de sua personalidade, encontre o limite necessário para que os mundos interior e exterior possam ter uma relação harmoniosa. Mais uma vez, é nas falas dos membros da Sociedade da Torre que essas ideias são formuladas da maneira mais clara.

As falas do tio referem-se à necessidade de limitação, no sentido de uma redução do homem sensível à proveitosa unidade. Ou seja, de que o homem concreto (em oposição às noções espiritualistas apresentadas pela canonisa) reduza sua aspiração pelo ilimitado, e encontre a unidade da personalidade em uma atividade concreta. É importante compreender melhor o que aqui significam limitação e unidade. Limitação, no vocabulário do tio, pode ser compreendida como sinônimo de renúncia, no vocabulário da canonisa. Ele afirma que o homem nasceu para uma situação limitada, além da qual não pode mais dedicar-se a uma atividade regular. Essa visão possui um importante significado para o conceito de formação,

---

135 Georg Simmel. *Goethe: seguido del estudio Kant y Goethe para una historia de la concepción moderna del mundo.* Buenos Aires: Nova, 1949.

136 J. W. Goethe. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006. 284. Grifos nossos.

interpretado por Simmel[137] como objetivação do sujeito: o formar-se, o dar ao "eu" uma forma pressupõe a renúncia; pois, assim como um organismo natural obrigatoriamente deve encontrar, para sua forma, um limite, dentro do qual a vida orgânica se possa manifestar, o conceito de *Bildung* também traz consigo a limitação como uma necessidade vital. Toda forma é um limite, uma renúncia ao que está para além de seus contornos, de modo que Simmel enxerga na *Bildung* o reflexo espiritual do desenvolvimento do organismo, que junto com o crescimento encontra sua forma, seu limite; de modo que a vida se possa manifestar em uma *unidade*. Assim, o homem que deseja dar-se uma forma, integrar sua existência subjetiva em uma ordem social objetiva terá de encontrar sua medida, seu limite. Simmel compara a forma a uma gaiola de ferro, dentro da qual se conquista a liberdade. A renúncia é o elo necessário para a passagem da indeterminação para a determinação; a realização do "eu" numa atividade prática exige a autodeterminação de um limite. Desenvolvimento pleno das capacidades não significa aqui dar rédea solta a toda força e a todo impulso, mas encontrar para cada um deles a limitação que comporta em si mesmo, para a concordância com os demais, na unidade de um desenvolvimento orgânico.

Nesse sentido, Lothário aparece como o mais perfeito discípulo do abade, pois, após sua viagem à América e suas aventuras amorosas, ele passou a reconhecer o próximo como infinitamente valioso e que mesmo um dia monótono exige de cada um o extraordinário; portanto, não se deve crer que as grandes realizações estejam longe ou além dos recursos próprios e limitados. Ele aponta como defeito crucial dos homens cultos a tudo quererem *renunciar* por uma ideia, mas quase nada por um objeto; ele havia partido para a América, deixando tudo para trás por causa de uma ideia, mas hesitava em realizar objetivos muito mais modestos em sua terra natal. A limitação para esse personagem está na renúncia às grandes revoluções, para entregar-se a projetos de reforma agrária. Therese é o espelho feminino de Lothário; sua temperança e racionalidade na administração doméstica são elevadas a símbolo do movimento regular e perfeito dos astros celestes. Mesmo atuando no estreito círculo da atividade doméstica, a perfeição de sua atividade regular eleva-a ao mais importante posto.

Finalmente, podemos agora destacar a dupla função da limitação, da renúncia, tal como se apresenta nos dois últimos livros do romance, como elemento necessário da formação e como elo de ligação entre indivíduo e sociedade. O formar-se, como o discutimos até aqui, é um processo de *objetivação do sujeito*, pois diz respeito à efetivação de potencialidades da personalidade por meio da atividade, de modo que aquilo que o homem

[137] Simme, op. cit., 1949.

traz em si mesmo se torne elemento do mundo. Novamente, segundo Simmel, a partir do momento em que o homem usa o termo *eu* para se designar, torna-se um objeto contraposto a si mesmo[138], ou seja, muito do sentido da formação está na possibilidade que ela oferece ao sujeito para fazer de si mesmo um objeto, ou melhor, permitir que a "força criadora" existente em cada um una as ideias às coisas, de modo que o "eu" do sujeito se transforme em um objeto, uma unidade fechada em si mesma, uma totalidade autossuficiente, que existe objetivamente como qualquer outra formação do espírito objetivo. Esse processo exige uma limitação, ou renúncia, que deve ser imanente ao desenvolvimento do próprio sujeito.

Por um lado, o cultivo do homem, em busca de seu aperfeiçoamento, não é um meio para um fim, mas um fim em si mesmo. Simmel chama a atenção para esse fato: segundo ele, foram Goethe e Nietzsche que formularam de maneira mais determinante o auto-aperfeiçoamento do homem como um ideal independente de qualquer fim que se possa esperar dele[139]. Tal ideal poderia, segundo Simmel, rogar-se independente, pois, a busca do indivíduo pelo desenvolvimento de seu ser relaciona-se a um ideal que vai muito além de qualquer interesse particular, além mesmo da pessoa que o realiza em sua própria personalidade: encontramos aqui a ideia de que o mundo tem mais valor quando nele habita, na plenitude de seu ser, um ser valioso em si mesmo. A busca da perfeição do indivíduo, constitui, pois, um valor objetivo que transcende os interesses do indivíduo singular, pois, assim, é o mundo todo que se enriquece.

Por outro lado, justamente essa formação pessoal, essa busca e auto-aperfeiçoamento como um fim em si mesmo é a chave, na utopia da Sociedade da Torre, para a integração harmoniosa entre indivíduo e sociedade. Na pedagogia desse grupo, encontra-se uma visão de mundo na qual cada um pode realizar seu valor único e, por isso mesmo, a sociedade se torna um organismo uno, no qual se realiza o universal-humano. O destino individual é encontrar o limite que seus desejos incondicionais devem determinar para si mesmo; porém, as particularidades individuais complementam-se reciprocamente dentro da ideia de humanidade. Nessa renúncia necessária à harmonia consigo mesmo, estaria a chave para uma integração pacífica do indivíduo no todo social. Assim sendo, encontramos na Sociedade da Torre a utopia de uma divisão do trabalho, na qual a limitação do indivíduo a uma atividade especializada seria imposta pelo processo de formação do próprio indivíduo, e não por demandas externas.

---

[138] Georg Simmel, 2005, op. cit., p. 94.
[139] Georg Simmel. *Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX.* op. cit.

2.4. Superação do romantismo: o *Meister* como um encontro com a realidade

A questão da renúncia, da passagem da juventude indeterminada e que aspira ao absoluto, para a maturidade determinada não é algo que diga respeito apenas ao protagonista, mas é um movimento subjacente a todo o conjunto do romance. Até mesmo para além dele, no que diz respeito ao percurso da própria biografia de Goethe, podemos perceber o esforço pela superação do romantismo, entendido aqui como o acento e a valorização do subjetivo e do ilimitado.

Tal como pudemos perceber na pedagogia da Torre, o decisivo no conceito de formação está na atividade, na prática, como mediação entre as forças latentes do sujeito e a realidade. Cada desejo, cada força latente deve encaminhar-se para algo, encontrar uma vinculação e apoio no mundo prático. Daí a aversão de Goethe ao romantismo (e, como veremos, o destino trágico de Mignon e do harpista.) O acento específico que o romantismo trouxe para a arte e a literatura, o acento exclusivo na subjetividade e na ânsia do absoluto, era para Goethe uma tendência totalmente errônea, pois o romantismo quer situar na alma a vida e sua totalidade, quer arrebatar do real o seu direito próprio.[140] No romantismo, a alma encontra sua contrapartida somente no infinito, no absoluto; portanto, quer uma relação direta com o infinito, daí sua carência de forma, ou seu desprezo pelo estado objetivo do movimento da cultura. O romantismo quer passar por cima das singularidades limitadas das formas. Mas, para o romantismo, a fusão entre o sujeito e o absoluto não é uma coisa já possuída como na religião, mas algo detido na fase do desejo, do impulso, do anelo; justamente a fase do desejo é tida pelo romantismo como coisa definitiva, como estado permanente e natural. A paixão sem objeto foi justamente o que Goethe superou no seu percurso biográfico, principalmente no período de sua viagem à Itália, onde, de uma vez por todas, lhe ficou clara a necessidade da superação da fase do desejo pelo obrar e pelo conhecer, e a percepção de que o desejo deve ser mediado com a realidade por meio da atividade. O movimento da cultura, passando pelo estado limitado e objetivo da forma, é que possibilita a relação da alma com a realidade, o caminho que conduz à "realização da sua promessa". Assim a alma pode *sair e voltar a si mesma*, enriquecida exatamente por causa dessa passagem pelas formações objetivas, ainda que ela corra o risco "trágico" de se ver cada vez mais distante de si mesma:

> O grande empreendimento do espírito – superar o objeto como tal por meio da criação de si mesmo como objeto, para retornar a si mesmo com o enriquecimento alcançado mediante esta criação – é bem-sucedido inúmeras vezes; mas ele paga esta

[140] Georg Simmel, 1949, op cit.

> autoperfeição, condicionada à conformidade às leis próprias do mundo criado por ele mesmo, com a chance trágica de ver uma lógica e uma dinâmica serem produzidas, levando os conteúdos da cultura a se afastarem continuamente, e com uma aceleração crescente, das finalidades da cultura. (SIMMEL, 2005, p. 105)

Contudo, é pssível notar no romance a polarização existente entre os ideais racionalistas dos membros da Sociedade da Torre e o romantismo encarnado nas personagens Mignon e o harpista. Enquanto os membros do primeiro grupo encontram um desfecho luminoso no final, os "românticos" são consumidos em suas trevas. Assim como no caso de jovem *Werther*, cuja existência a partir da ilimitada plenitude do sentimento interior, sem uma articulação com a realidade, o levou ao auto-aniquilamento, nos *Anos de Aprendizado,* os personagens harpista e Mignon também experimentam a vivência unilateral, a plenitude interior sem articulação com o mundo, que também os leva à autodestruição. Vivendo sempre na nostalgia e numa espécie de "liberdade incondicional",[141] eles se afastam cada vez mais da integração no mundo, acabando por consumirem-se nos seus sentimentos, como é possível notar na canção de Mignon reproduzida a seguir:

> Não me mandes falar, e sim calar,
> Pois meu segredo é meu dever;
> Queria mostrar-te todo meu ser,
> Mas o destino isto me impede.
>
> A seu tempo, o sol, em sua marcha,
> Afugenta a noite escura, que há de clarear;
> A dura rocha abre seu seio, e à terra
> Não priva suas fontes profundas e ocultas.
>
> Todos procuram a paz no braço do amigo,
> Onde o peito pode transbordar em queixas;
> Mas um juramento me sela os lábios,
> E só um Deus poderá abri-los.

Essa canção de Mignon revela muito da sua condição no romance, a qual o leitor descobrirá somente nas últimas páginas. A menina era a filha do harpista, o qual era um Marquês, na Itália, que, sem o saber, engravidou a irmã. Fruto de um incesto, sua origem permaneceu um segredo familiar. Ela foi raptada ainda criança por uma trupe de saltimbancos, os quais a obrigaram a manter silêncio sobre sua origem. Assim, Mignon era

---

[141] Liberdade incondicional é o termo utilizado por Natalie para descrever o que o Abade procura combater com a sua pedagogia: "Prefiro uma criança, um jovem, que se perde seguindo sua própria estrada, àqueles outros que caminham direito por uma estrada alheia. Quando os primeiros encontram, não importa se por si mesmos ou por uma outra direção, seu verdadeiro caminho, ou seja, quando estão em harmonia com a sua natureza, não o deixarão jamais, enquanto os outros correm sempre o perigo de se livrar do jugo alheio e entregar-se a uma liberdade incondicional." J. W.Goethe, 2006. op. cit. p. 496.

duplamente exilada, no mundo e na Alemanha, condenada a jamais retornar à sua origem, a jamais reencontrar-se em elemento maternal. Seu *destino* era manter segredo a seu próprio respeito.

Justamente o exílio no mundo como destino é um dos pontos principais da dicotomia entre a Torre e os românticos. É interessante notar como a oposição entre ambos os lados se manifesta em torno do papel atribuído ao *destino* na vida dos homens, dicotomia que está presente também no percurso do próprio protagonista. Como foi visto, na trajetória de Wilhelm, há um movimento de superação das suas tendências iniciais, da sua crença inabalável na força revolucionária e redentora do gênio poético, que seria por si só capaz de inaugurar uma nova era para a sua pátria. Uma interessante contraposição desses ideais aparece logo no final do Livro I do romance, quando o protagonista e um membro da Sociedade da Torre discutem o papel do destino na vida dos homens. A conversa tem início com um debate sobre o quadro do filho enfermo do rei, apaixonado pela noiva de seu pai:

> Que compaixão me inspirava, e ainda me inspira, aquele jovem que tem de encerrar em sua alma os doces impulsos, o mais belo patrimônio que a natureza nos legou, e esconder em seu peito o fogo que deveria aquecê-lo e animá-lo, a ele e aos outros, de tal modo que o mais íntimo de seu ser se consome em imensas dores! (p. 82)

Esse quadro pertencia ao avô de Wilhelm e foi vendido junto com sua coleção de arte, que o protagonista viria reencontrar no castelo de Natalie, no final do romance. O menino havia sentido a venda do quadro, conforme diz em conversa com um dos mesmbros da Torre no Livro I. Mas ao atribuir a perda do gabinete do seu avô ao *destino*, que, por fim, o conduziu ao amor pelo teatro, a Torre já começa a expor seus ideais práticos e racionalistas, combatendo assim essa noção:

> Infelizmente, mais uma vez ouço a palavra *destino* pronunciada por um jovem numa idade em que é comum atribuir a suas vivas inclinações a vontade dos superiores. [...] A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso; a razão do homem situa-se entre os dois e sabe dominá-los; ela trata o necessário como base de sua existência; sabe desviar, conduzir e aproveitar o acaso, e é só quando se mantém firme e inquebrantável é que o homem merece ser chamado um deus na Terra [...] Só me anima o homem que sabe o que é útil a ele e aos outros, e trabalha para limitar o arbitrário. 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*. Mas ocorre o mesmo com essa arte

> como com todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois, aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente. (GOETHE, 2006, p. 83, grifos nossos)

O contrário dessa concepção de vida e arte manifesta-se no harpista. Somente no final do romance a história desse personagem é revelada. Ele, Augustin, era o filho mais novo de um marquês, e desde a infância já apresentava forte tendência para a religião, tendo passado alguns anos em um convento: "abandonou-se completamente ao prazer de um delírio santo, àquelas situações ora espirituais ora físicas, que, assim como o transportavam por um instante ao terceiro céu, bem depressa o faziam mergulhar num abismo de impotência e de mísero vazio" (GOETHE, 2006, p. 549). Mais tarde, depois de consumar sua paixão pela mulher que considerava filha de um vizinho, esse mesmo ardor religioso fê-lo rejeitar a ideia de que a mulher pela qual se havia apaixonado era na verdade a sua irmã, conforme o padre confessor da família dizia. Mesmo depois de convencido, seu amor parecia-lhe acima da lei e da religião, em conformidade com aquilo que há de mais puro e nobre na natureza. "Vejam os lírios: não brotam da mesma haste macho e fêmea? Não os une a flor que a ambos deu origem, e não é o lírio a imagem da inocência, e fecundo seu fraternal cruzamento?" (p.552). No entanto a culpa abateu-o. Ele convenceu-se de que um menino feliz (Félix) seria o executor da vingança divina, que cedo ou tarde se abateria sobre ele. Em todos os momentos do romance, em todas as suas canções, ele deixa transparecer a convicção em um destino trágico, inescapável:

> Meu senhor, deixe em paz meu horrível segredo e me dê a liberdade! A vingança que me persegue não é a do juiz terreno; pertenço a um *destino* implacável; não posso e não devo continuar aqui! [...] Não sabe quem tem a seu lado. Sou culpado, mas mais infeliz do que culpado. Minha presença afugenta a felicidade, e as boas ações se tornam impotentes quando delas me aproximo. (GOETHE, 2006, p. 210, grifo nosso)

Como é possível imaginar, todo esse fervor e essa culpa serão tratados como loucura pelos membros da Torre. É interessante notar que quando, no Livro V, o harpista é enviado para ser cuidado por um pároco rural, as primeiras tentativas de tratamento consistirão em tentar livrá-lo de sua barba e de sua túnica, pois seriam exatamente essas marcas de *distinção*, esse modo de ver a si mesmo como alguém diferente dos demais, que o disporiam à loucura:[142]

---

[142] Como veremos no próximo item, essa distinção é a marca do individualismo qualitativo.

> [...] considero muito simples os métodos de curar os dementes. São exatamente os mesmos que empregamos para impedir as pessoas sãs de enlouquecer. Procuramos estimular-lhes a atividade pessoal, habituá-los à ordem, fazê-los compreender que sua existência e seu destino são iguais a tantos outros, que o talento extraordinário, a felicidade máxima e a infelicidade suprema não passam de pequenas variantes do dia a dia [...] pois não há nada que nos aproxime mais da loucura que nos distinguirmos dos outros, nem há nada que conserve mais a inteligência comum que viver com muitas pessoas segundo o ânimo geral. Quantas coisas, infelizmente, há em nossa educação e em nossas instituições burguesas que nos predispõem, a nós e a nossos filhos, à loucura! (GOETHE, 2006, p. 336; 337)

Essa oposição e conflito entre o mundo da prosa das relações, racionalista, encarnado pelos personagens da *Torre*, e o mundo da poesia do coração, romântico, tal como descrito por Hegel, foram bem trabalhados por Lukács. Em seu texto dedicado ao *Meister*[143], Lukács interpreta a polêmica levantada por Goethe contra o romantismo como um esforço para subjugar essas tendências que seriam infrutíferas para o combate à "prosa capitalista":

> A revolta cega, a falsa poesia do romantismo, consistem precisamente, segundo Goethe, em sua expatriação na vida burguesa. Essa expatriação tem forçosamente uma sedutora capacidade poética, pois corresponde precisamente à sublevação imediata, espontânea, contra a prosa da vida capitalista. Mas exatamente nessa imediatez ela 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 a prosa pode continuar florescendo intacta. A subjugação do infrutífero romantismo impregna todo o romance. (Lukács, 2006, p. 591)

Lukács enxerga nesse romance um intenso esforço de superação da falsa poesia do romantismo, que somente ignora os problemas da prosa capitalista, deixando-a intacta. A nostalgia teatral e a crença de Wilhelm numa genialidade redentora seriam tendências errôneas a serem vencidas num primeiro momento de superação dessa falsa poesia, segundo esse autor. O harpista e Mignon, como figuras expatriadas, romântico-poéticas, que percorrem o romance, seriam por esse motivo tão problemáticas e fadadas a um destino monstruoso. Desse modo, o *Meister* seria a luta contra a dissolução da realidade em sonhos, esforço para a compreensão da realidade objetiva, com vista a uma atividade prática transformadora. De fato, pudemos observar na caracterização do protagonista e na conversa com o desconhecido,

---

143 Georg Lukács. *Goethe y su época: precedido de Minna von Barnhelm*, Traducción castellana de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo 1968.

no final do Livro I, uma crítica de Goethe à expatriação no mundo dos sonhos poéticos, que deve ser superada por uma educação dirigida à prática racional.

Porém, seria um erro imaginar que Mignon e o harpista tenham função meramente negativa no romance, como personagens "sinistros" que existem tão somente para representar o que há de monstruoso a ser superado pelas luzes da razão, pois, desde que aparecem, momentos de um belíssimo lirismo são enxertados na narrativa, e é dos lábios de Mignon que Goethe apresenta ao público uma de suas mais belas e conhecidas composições, a *Canção de Mignon*. Quanto a ela, sentimo-nos capazes tão somente de indicar que exprime a nostalgia da menina por sua pátria, uma Itália onírica onde a personagem se reencontraria em um elemento maternal. Essa nostalgia onírica por uma pátria transcendental, "pela qual anseia impaciente o que temos de melhor e mais íntimo", como dirá Wilhelm no Livro VII, é a própria essência do romance moderno, como argumenta o próprio Lukács em sua *Teoria do Romance*, "pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental"[144]. Assim sendo, podemos entender esses dois personagens como representantes de um lirismo problemático, que não mais encontram seu espaço na sociedade moderna e devem, necessariamente, padecer, quando não encontram uma atividade prática como mediadora entre a poesia do coração e a prosa das relações.

O interessante é notar que o protagonista não pertence totalmente nem ao grupo "das Luzes", encarnado pela Sociedade da Torre, nem ao grupo dos românticos. À sua volta, esses elementos encontram um ponto de equilíbrio; nele há como um abraço entre céu e terra, representado nessa cena entre Mignon e Félix:

> Mignon, que vestia uma longa túnica branca, e trazia os fartos cabelos castanhos parte soltos, parte presos numa trança, estava sentada com Félix em seu colo, estreitando-o contra o peito; ela lembrava em tudo um espírito desencarnado, enquanto o menino era a própria vida; parecia que céu e terra se abraçavam. (GOETHE, 2006, p. 500.)

Vemos assim que o *Meister* não trata de um elogio unilateral a qualquer uma dessas direções. Sobretudo, esse não é um romance didático, que vise fornecer alguma lição ética ou qualquer outra. O *Meister* reflete o percurso problemático de um protagonista que busca o *enlace* entre o mundo interior e o exterior. O formar-se, a *Bildung*, é o caminho da cultura, no qual o *eu* é o objeto de cultivo, o que exige a renúncia e uma superação das tendências românticas, as quais querem negar o momento objetivo da cultura. Voltando ao ponto de

---

[144] Georg Lukács. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* São Paulo: Livraria Duas Cidades: Editora 34, 2009.

partida, é possível afirmar que esse enlace entre mundo interior e exterior nada mais é do que a passagem de um mundo pressentido para a experiência de um mundo vivenciado. Tal passagem tem na *atividade* o seu principal catalisador, mas justamente essa experiência comporta elementos racionais e irracionais, os ideais da Torre e a poesia dos românticos.

3. O individualismo moderno

Depois de haver analisado a noção de formação presente no romance, traduzindo-a para a sociologia a partir da noção simmeliana de cultura, é hora de ver qual o papel d'*Os Anos de aprendizado* dentro da perspectiva do desenvolvimento da luta por liberdade individual, nos séculos XVIII e XIX. Como discutimos acima, as aspirações do protagonista à formação plena de suas potencialidades colocam-no em conflito direto com a organização social que lhe nega essa formação, ainda que depois o enredo se encaminhe para possibilidades de solução desse conflito. Portanto, a aspiração pela formação plena implica a luta por liberdade individual. É momento, então, de investigar, em uma perspectiva histórica, qual o sentido da luta por liberdade, embutida no processo de formação do protagonista *Wilhelm Meister*. Antes de tudo, é necessário ver qual é a especificidade da liberdade individual que se fez presente a partir do século XVIII, com o desenvolvimento da economia monetária, pois ela é o pressuposto, a condição *sine qua non* desse grande movimento que caracteriza todo o período moderno.

3.1. Modernidade: nova liberdade e nova coerção

Se quisermos compreender a especificidade da liberdade individual que se desenvolveu na modernidade, é possível recorrer à contraposição que Simmel apresenta entre modernidade e Idade Média[145]. Nesta, o homem tinha sua personalidade englobada pelos círculos sociais aos quais pertencia, ao mesmo tempo que esses círculos carregavam muito da "coloração" subjetiva das pessoas que os constituíam. Havia, portanto, relação estreita entre a personalidade dos indivíduos que compunham os círculos sociais e o caráter de tais círculos. Já a época moderna logrou separar e autonomizar o desenvolvimento do sujeito e do objeto, da personalidade e dos círculos sociais, graças ao desenvolvimento da economia monetária. Isso, pois o dinheiro se insere como mediador entre a personalidade e as formas sociais, estabelece um nível de interesses comum e uma direção axiológica compartilhada para as ações dos membros de uma formação social, tornando a maneira de o indivíduo vincular-se a

---

[145] Georg Simmel. *O dinheiro na cultura moderna (1896).* In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade; op. cit.*

tais associações cada vez mais independente da sua personalidade. Assim, ao mesmo tempo que as formações sociais ganham um caráter mais objetivo, mais impessoal e descolorido de tudo aquilo que diga respeito ao sujeito, a personalidade ganha autonomia e liberdade de movimento muito maiores do que aquelas concedidas ao homem da Idade Média, pois agora o homem já não está mais engajado por inteiro nas associações, as quais se tornam cada vez mais técnicas e objetivas.

É possível notar o caráter profundamente ambíguo dessa nova autonomia do sujeito, pois, ao mesmo tempo que sua personalidade se liberta dos círculos sociais, estes também adquirem certa autonomia com relação ao sujeito, uma lógica de funcionamento cada vez mais independente. Essa ambiguidade manifesta-se também na rede de relações e dependências mútuas nas quais o indivíduo se vê engajado. Uma vez que ele se encontra dependente de uma rede de ligações tecida por centenas de interesses monetários, depende também de um número cada vez maior de pessoas, incomparavelmente maior do que aquele do qual homem medieval dependia. Ao possibilitar a intensificação da divisão social do trabalho, o dinheiro enreda cada vez mais o homem numa cadeia de contribuições parciais para a satisfação das suas necessidades.

Paradoxalmente, esse aumento do número de pessoas das quais depende é sentido pelo indivíduo como um aumento da sua liberdade, pois como não se liga diretamente a essa ou aquela pessoa, cada uma delas se torna permutável, assim como alguém pode a cada momento trocar de fornecedor. Ao possibilitar o anonimato e o desinteresse pela individualidade alheia nas relações sociais, o dinheiro faz crescer a sensação subjetiva de independência. Ele oferece ao sujeito uma "reserva máxima" da sua personalidade, pois, quando o dinheiro é o mediador, exige-se somente o resultado impessoal da atividade, promovendo assim o desenvolvimento da individualidade.

Desse modo, pode-se perceber como o dinheiro foi o condicionante estrutural decisivo para a forma especificamente moderna de liberdade. Se o individualismo, a luta por liberdade individual, é o impulso fundamental que caracteriza a modernidade, ele só pôde existir graças ao surgimento de novas formas de associação, proporcionadas pelo dinheiro. Tendo isso em mente, avança-se na compreensão da relação dialética entre o ideal de formação plena e a realidade social, realidade essa que é ao mesmo tempo o berço e a grande contraditora dessa utopia, realidade prenhe das mesmas ambiguidades portadas por seu principal fio condutor, o dinheiro.

3.2. Séculos XVIII e XIX

Como dissemos na introdução, a análise do romance possibilita o esclarecimento de um ponto preciso: o processo de emergência da noção moderna de individualismo na passagem do século XVIII ao XIX. Posto que, para nós, individualismo significa luta por liberdade individual, nosso passo agora será o de estabelecer um paralelo entre certos pontos identificados no romance e o desenrolar da luta nesses dois séculos. O esforço aqui *não* se dará no sentido de usar o romance como mera ilustração de transformações históricas, mas o de mostrar como ele é *a* forma na qual tomou corpo o individualismo do século XIX, ou, como diz Simmel, *Os anos de aprendizado* é a sua primeira *configuração plena.*

Em primeiro lugar, já foi estabelecido que o conflito entre indivíduo e sociedade é um conflito entre a parte e o todo. O todo social exige dos indivíduos uma contribuição unilateral e especializada, ao que o indivíduo, em seu impulso à unidade e totalidade da própria personalidade, se revolta contra o que lhe é exigido, a especialização das suas forças. No entanto, esse conflito pode ser recolocado em uma esfera mais elevada, na medida em que a sociedade é apenas uma das formas nas quais a *humanidade* realiza os seus conteúdos[146]. A sociedade não é nem a mais essencial, nem a única formação no seio da qual se realiza o desenvolvimento do gênero humano, colocando-se mesmo, por vezes, como inimiga do desenvolvimento de certas qualidades que não condizem com suas demandas. Simmel indica que certos valores da humanidade, como o conhecimento lógico, a arte, a metafísica, a religião, etc. têm uma relação meramente acidental com as demandas práticas da sociedade. Também qualidades puramente pessoais, como força, beleza, inteligência, indulgência, coragem, bondade, etc. podem adquirir um significado autônomo, independente dos valores que o grupo social lhes imputa. A maneira que o todo social tem de atribuir valor a tais qualidades se baseia sempre nos *efeitos*, na contribuição objetiva que os indivíduos podem dar para a sociedade, ao passo que para ela se torna totalmente secundário o que eles *são*. Em suma, o *trabalho sobre si mesmo*, a busca do auto-aperfeiçoamento individual coloca-se em uma esfera de valores distinta daquela que interessa ao grupo social. Recai-se aqui no conflito expresso na carta de Wilhelm: do burguês exige-se sempre uma contribuição objetiva, dele interessa apenas o resultado da sua atividade, nunca o que ele *é*. Não lhe cabe perguntar "*quem és tu*" e sim "*que tens tu*". Ao passo que a posição privilegiada da nobreza lhe permite essa emancipação de todas as exigências utilitárias do "social"; a ela cabe *parecer*, ter uma

---

[146] Georg Simmel. *Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX.* In: _____. *Questões fundamentais da sociologia, op. cit.*

imagem (*Bild*), realizar um trabalho sobre a própria personalidade, ainda que toda essa emancipação esteja enraizada em um privilégio social.

Não por acaso, Simmel remete-nos ao ideal aristocrático de Nietzsche, para o qual é o ser qualitativo da personalidade que marca o estágio atingido pelo desenvolvimento da humanidade. Para ele, é no âmbito da personalidade que se realizam os valores mais decisivos. Posto que o social exige do indivíduo uma atividade que frequentemente colide com os interesses de desenvolvimento da personalidade, há, por um lado, no "humano", e, por outro, no "social", duas perspectivas distintas de avaliação do indivíduo:

> O que nos une à humanidade como um todo – e no que podemos contribuir para o seu desenvolvimento comum – seria o seguinte: interesses religiosos, científicos, interfamiliares, internacionais, o aperfeiçoamento estético da personalidade, a produção puramente material que não partisse de nenhum princípio "utilitário". Tudo isso pode ser ocasionalmente pertinente à sociedade na qual crescemos historicamente. Mas, a princípio, depende de exigências que estão muito além de suas vistas, exigências que servem ao enriquecimento material do tipo humano e que podem culminar na oposição contra as ambições específicas do grupo que, para nós, é a 'sociedade'. (SIMMEL, 2006, p. 90)

Manifesta-se nessa passagem a contradição entre o "social" e o "humano", no sentido de uma diferente perspectiva para a valoração do indivíduo. Por um lado, ele é avaliado segundo sua utilidade para a vida do conjunto; por outro, segundo o enriquecimento que pode trazer para certos valores ideais ou o desenvolvimento que ele alcança em sua própria personalidade. Observado mais de perto o sentido no qual o enriquecimento da personalidade é tolhido pelo social, o indivíduo parece ser constrangido em duas direções. O grupo social impõe a seus membros um nivelamento, uma medida que dificulta o desenvolvimento da personalidade tanto no sentido da particularidade quanto no da generalidade, tanto no qualitativo quanto no quantitativo. Haja vista esse duplo constrangimento do social sobre a personalidade, na modernidade, a luta por liberdade individual parte de dois motivos fundamentais. O primeiro, o quantitativo, desenvolvido no século XVIII, vê o homem como parte da natureza em geral, da qual o arrancaram os poderes históricos sociais. Os indivíduos seriam iguais por pertencimento a essa natureza. Já no século XIX, importa que não somente o círculo da existência seja determinado por um "eu" autônomo, mas que o conteúdo desse mundo, as qualidades das forças e manifestações sejam distintas de indivíduo para indivíduo. Para o primeiro, está em questão a trajetória da vida de individualidades isoladas e livres, mas

homogêneas. Já para o segundo, o conteúdo de cada uma das individualidades é o que importa[147].

Esses dois sentidos antagônicos pelos quais a luta pela liberdade individual se concretizou na modernidade constituem duas visões de mundo que convivem no homem moderno. Como procuraremos argumentar, elas constroem também a trama da narrativa dos *Anos de aprendizado*, onde se vê o protagonista ter a sua valorosa pessoa a todo momento disputada entre a musa do comércio e a musa da poesia, o racionalismo da Torre e o lirismo dos "românticos", entre teatro e vida, entre "poesia do coração" e "prosa das relações".

Para caracterizar a visão de mundo dentro da qual a luta por liberdade individual se desenvolveu no século XVIII, deve ser destacada, em primeiro lugar, a demanda pela libertação radical do indivíduo de todas as amarras historicamente constituídas. As formas de vida em vigor na Idade Média, legitimadas pela tradição, foram progressivamente percebidas como amarras insuportáveis. Para tal percepção, o avanço da economia monetária e o surgimento das grandes cidades foram de importância crucial, tendo fornecido as forças materiais necessárias para que o indivíduo pudesse reclamar sua libertação dos vínculos que o prendiam aos privilégios estamentais, à servidão no campo, à perseguição religiosa, etc.[148] A economia monetária também teve uma função importante, na medida em que contribuiu para o desenvolvimento do caráter racionalista que predomina nas grandes cidades. O dinheiro ignora toda qualidade e peculiaridade dos objetos ao nivelar tudo ao mero "quanto", à quantidade de dinheiro equivalente ao objeto. Ao apagar o lado qualitativo das coisas, o dinheiro contribuiu de maneira decisiva para o surgimento da ideia de um homem universal, tão presente na filosofia iluminista do século XVIII. Essa representação de um homem abstrato, cuja natureza homogênea e universal habita em cada indivíduo, parte da mesma filosofia que clamou pela superação das formas de vida "irracionais":

> Da repressão que operava por meio de tais instituições sociais, que perderam toda legitimidade essencial, surgiu o ideal da simples liberdade do indivíduo. Bastava que caíssem aquelas amarras que obrigavam as forças da personalidade a trilhar caminhos antinaturais para que todos os valores internos e externos, todas as capacidades previamente existentes e até então refreadas política, religiosa e economicamente, se desenvolvessem e conduzissem a sociedade da irracionalidade histórica para a sociedade da racionalidade natural. (SIMMEL, 2006 p. 92)

---

147 Georg Simmel. op. cit., 1949.

148 Simmel, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903), tradução de Leopoldo Waizbort. MANA 11(2):577-591, 2005.

Como já foi dito na apresentação, pensava-se que a abolição das desigualdades contingentes da história levaria a que *todas* as desigualdades entre os homens viessem abaixo, fazendo reemergir a essência original, livre e virtuosa da humanidade. Também foi mencionada a estreita relação do *Meister* com a Revolução Francesa, uma vez que esta significou, entre outras coisas, um chamado para que o homem viesse a *formar a si mesmo*, criando novas formas de vida no plano da política, da religião, da moral, sempre se pautando pelo uso da razão e do bom senso. Justamente essa construção racional de novas formas de vida está presente no romance com as ideias defendidas pelos membros da Sociedade da Torre. Nos Livros VII e VIII, o jovem barão Lothário expõe, para Jarno e os demais membros da Sociedade, os planos de reforma agrária que tem para as suas propriedades. Esse mesmo personagem havia combatido anteriormente, na América, pela libertação dos Estados Unidos, demonstrando que carrega muito do ímpeto revolucionário iluminista, ao dizer que nunca se deve recuar ao colocar em prática o que é racional.

Porém, nos momentos finais do romance, esse ímpeto revolucionário aparece de modo bastante matizado: o próprio Lothário mostra-se muito cauteloso ante a possibilidade de uma revolução na Alemanha. Até mesmo suas aventuras na América são vistas como frutos de um ímpeto juvenil já superado e seus planos de reforma agrária se dão no sentido de evitar que a desordem social se abata sobre o seu país:

> Que outro motivo tem o camponês, *nesses tempos modernos em que tantos conceitos vacilam*, para considerar como menos fundada a propriedade do nobre que a sua, senão por aquela estar isenta de encargos e a sua não? (GOETHE, 2006, p. 484)

Ainda assim, podemos perceber nesse personagem, assim como nos valores defendidos por todos os membros da Sociedade da Torre, os ideais de liberdade individual que se desenvolveram no século XVIII, a visão de mundo do individualismo quantitativo, pautada na crença de que a razão conduzirá o homem à liberdade. O otimismo ante os progressos técnicos da modernidade pode ser percebido na seguinte fala de Lothário:

> Nem sempre se perde quando se abre mão de algo. Acaso não tiro muito mais proveito de minhas propriedades que meu pai? Não hei de aumentar mais ainda meus rendimentos? E terei de gozar sozinho dessas crescentes vantagens? Não devo conceder àquele que comigo e para mim trabalha sua parte nos benefícios que os largos conhecimentos e o *progresso* de toda uma época nos proporcionam? (GOETHE, 2006, p.414)

Também é significativo que Lothário mencione a supressão dos privilégios da nobreza e que o romance termine com uma série de casamentos "desiguais", entre nobres e burgueses (Mésalliances), apontando assim para a noção de *igualdade* de todos, igualdade que seria cada vez mais favorecida pelos "conhecimentos e progressos de toda uma época", o século XVIII, fundamental na visão de mundo do individualismo quantitativo. Encontramos nesse século, a ideia de que só é livre o homem natural, que é igual em todos, uma vez que toda diferenciação é um acidente arbitrário da história.

Devemos ainda sublinhar o modo pelo qual esse individualismo encontrou expressão na filosofia de Kant, onde adquire "sua sublimação intelectual mais elevada"[149]. Para Kant, todo conhecimento resulta do fato de que as nossas impressões sensíveis são tratadas pelas categorias do intelecto. Portanto, tudo que nos é dado a conhecer resulta da unificação que o *eu* opera sobre as nossas impressões sensíveis. Mas claro está que esse *eu* não é o empírico e acidental, mas o transcendental, imutável. Ou seja, trata-se do *eu* presente na representação do indivíduo universal do século XVIII. Desse modo, a visão kantiana eleva o *eu* à condição de portador e produtor de toda a objetividade do conhecimento. Assim, temos todo o direito de chamar essa forma de individualismo de *visão de mundo*, uma vez que se eleva até mesmo a critério da verdade.

Porém, o desenvolvimento do individualismo no século XIX trilhou o caminho oposto. Embora a liberdade seja ainda um denominador comum, a sua concretização significa, para o individualismo qualitativo, a realização do que há de mais desigual, particular e incomparável no indivíduo. Assim como no século XVIII, o ideal de liberdade individual do século XIX é, ao mesmo tempo, um estado natural que corresponde à essência mais profunda do ser humano, e um dever ser, algo a ser alcançado. Ou seja, ambas as formas de individualismo supõem uma noção de *formação*; em ambas, "*o eu que nós já somos ainda está por ser construído*"[150]. Desse modo, não é de estranhar que o individualismo do século XIX tenha encontrado sua primeira configuração plena em um romance de formação:

> Essa forma de individualismo adquire sua primeira configuração plena na obra *Wilhelm Meister*, de Goethe. Nos *Anos de aprendizagem* é pela primeira vez esboçado um mundo que se ergue plenamente sobre a singularidade de seus indivíduos e que se organiza e desenvolve a partir destes – isso sem considerar o fato de que os

---

[149] Georg Simmel. *Indivíduo e sociedade nas concepções de vida dos séculos XVIII e XIX. In: _____. Questões fundamentais da sociologia.* op. cit.
[150] Idem.

> personagens são entendidos como tipos. Por mais que se repitam na realidade, persiste o sentido interior de que cada um, em seu fundamento último, é diferente do outro com o qual se esbarra por força do destino; e que a ênfase da vida e do desenvolvimento não está posta no igual, mas no que é absolutamente próprio. (SIMMEL, 2006, p. 112.)

A partir da afirmação de Simmel, acima, é possível concluir que, justamente nos *Anos de aprendizado,* pela primeira vez na literatura, é encontrado um mundo que se ergue sobre a interação recíproca de indivíduos singulares. É precisamente isso o que faz desse romance a manifestação mais patente do individualismo do século XIX – nele se esboça pela primeira vez um mundo apoiado inteiramente sobre a peculiaridade individual de seus elementos, que se organiza e se desenvolve mediante essas peculiaridades. Nesse sentido, diz Simmel que nos *Anos de aprendizado* os personagens fazem surgir um mundo da vida, a partir da sua interação recíproca[151].

A partir dessa noção, podemos notar como a realização do que há de mais particular e incomparável no indivíduo pôde ser elevada a um dever moral. Pois, mediante a realização na personalidade do que há de mais particular no indivíduo, ele pode contribuir como elemento desse mundo que se ergue a partir das peculiaridades individuais. Preencher esse lugar único é, na visão do século XIX, um dever ético, o cumprimento de uma *vocação* exclusiva, que só aquele indivíduo particular poderia realizar. Assim como, na divisão social do trabalho, o todo se realiza a partir das contribuições especializadas dos indivíduos envolvidos, na visão de mundo do século XIX, o absoluto vive e se manifesta nas individualidades:

> O grande pensamento da história mundial, segundo o qual não somente a igualdade dos seres humanos, mas também sua diferença, é uma exigência ética, torna-se em Schleiermacher o eixo central de uma visão de mundo; por meio da concepção de que o absoluto só vive na forma do individual, de que a individualidade não é uma limitação do infinito, e sim sua expressão e seu reflexo, o princípio social da divisão social do trabalho ganha raízes profundas no fundamento metafísico das coisas. (SIMMEL, 2006, p. 114)

Nessa visão de mundo, a ideia de humanidade realiza-se no indivíduo no que ele traz de único; sua tarefa moral consiste em que cada um deve representar a humanidade de maneira específica, o que constitui uma contrapartida exata do homem universal do século

---

151 G. Simmel. *Goethe: seguido del estudio Kant y Goethe para una historia de la concepción moderna del mundo.* Buenos Aires: Nova, 1949.

XVIII. Essa valorização das profundezas últimas da personalidade individual, a busca da incomparabilidade, traz consigo também a valorização de elementos irracionais que, embora tivessem de permanecer estranhos ao claro racionalismo iluminista, forneceu muito do material trabalhado pelo romantismo. Já foi discutido como a visão de mundo romântica está presente no romance com as personagens Mignon e o harpista, cujas características distintivas são exatamente o cultivo do que há de mais íntimo e a nostalgia, o que as contrapõe à Torre, que tem os olhos voltados para o presente e para o racional. Essa contraposição encontra uma formulação lapidar na frase de Mignon: "a razão é cruel, prefiro o coração" (GOETHE, 2006, p.). Mas, para além de toda a relação problemática dessa obra com o romantismo, o seu pertencimento à forma de individualismo do século XIX aparece na construção de um mundo que se ergue sobre as singularidades dos seus elementos. Isso significa que a formação do protagonista atravessa todas essas visões de mundo, e que a trama do romance não pode prescindir de nenhuma delas.

Para compreender a complexidade das questões que estão envolvidas na noção de formação dos *Anos de aprendizado* e a luta por liberdade individual que ela implica, seria interessante atentar agora para o argumento de Lukács em *Goethe y su época*, quando investe contra a polarização construída no século XIX entre razão e sentimento, a Ilustração e o Sturm und Drang. Para Lukács – e para nós também –, a obra do jovem Goethe, o *Werther,* não se contrapõe aos ideais da ilustração; muito pelo contrário, ela está em continuidade com o humanismo revolucionário burguês.

Devemos lembrar que o livro de Goethe *Os sofrimentos do jovem Werther*, como obra mais significativa do *Sturm und Drang*, teve um papel importante no esforço de emancipação da cultura alemã com relação aos padrões do classicismo francês. A ilustração alemã investiu também contra a estrutura social na qual ela se enraizava e não somente contra as normas poéticas típicas do antigo regime. Lukács ressalta aqui o termo *ilustração* alemã, pois, segundo ele, a existência de uma contraposição irreconciliável entre o iluminismo e o *Sturm und Drang* não seria mais do que uma lenda da historiografia burguesa e da sociologia vulgar. Essa lenda consistiria em que a ilustração não havia tido em conta mais do que a razão, o intelecto, e, em troca, o *Sturm und Drang* havia sido uma sublevação do "sentimento" e do "ânimo" contra a tirania do entendimento. Ele ressalta que também autores como Diderot e Lessing já criticavam a rigidez e o formalismo no classicismo francês, na obra de Corneille por exemplo, o qual ignorava o ânimo, a vida afetiva, por estar preso às convenções aristocráticas da sua época. Assim sendo, o ideal da burguesia revolucionária defendido pelo iluminismo, de um novo homem, de uma nova individualidade, não ignorava as questões

sentimentais. A esse respeito, podemos lembrar aqui de Rousseau, na sensibilidade que ele deixa transbordar em sua *Heloísa* e nas *Rêveries du promeneur solitaire*.

Nesse sentido, o *Werther* de Goethe estava alinhado com a tradição iluminista, trazendo ainda a novidade de que as contradições do desenvolvimento da sociedade burguesa nunca haviam sido expostas com tamanha paixão. Como já mencionado, no centro da narrativa do *Werther*, assim como no *Wilhelm Meister*, está o problema do livre desenvolvimento da personalidade em meio a situações históricas concretas. O que há de interessante no *Werther* e talvez seja o motivo da sua grande repercussão em toda Europa, é o modo como ele apresenta a contraposição entre indivíduo e sociedade, não só no que diz respeito às coerções do Absolutismo e dos resquícios de instituições feudais na Alemanha, mas também às coerções impostas pela própria sociedade burguesa então emergente[152]. Eis a grande contradição interna da ilustração: foi precisamente a sociedade burguesa que pôs em primeiro plano a questão da libertação do indivíduo; porém, ela encerra em si inúmeros obstáculos a essa libertação. Basta relembrar aqui do argumento de Simmel: o dinheiro propicia, ao mesmo tempo, a autonomia da personalidade e a despersonalização das esferas sociais, as quais se tornam cada vez mais indiferentes aos sujeitos. Também a divisão social do trabalho oferece os meios, a possibilidade e até mesmo a necessidade de que o indivíduo se diferencie, exerça uma atividade diferenciada, mas, ao mesmo tempo encerra-o na especialização e no atrofiamento de muitas de suas capacidades.

A modernidade caracteriza-se assim por uma nova liberdade, seguida de novas coerções. Ou seja, o ideal de formação plena e harmônica do indivíduo e a sua contradição na realidade prática brotam da mesma fonte – o desenvolvimento da sociedade burguesa. Ela está na base tanto da proclamação de novos ideais humanistas, que têm na liberdade individual o foco das suas luzes, quanto da sua contradição *trágica*, na tragédia da cultura, que decorre da economia monetária e da divisão social do trabalho.

Desse modo, já na produção do jovem Goethe é possível perceber a contradição existente entre o ideal de um novo homem, de uma individualidade construída a partir da formação plena, e a sociedade burguesa. Tal ideal de novo homem, de nova liberdade individual, mobilizou, ao mesmo tempo, aspectos tanto intelectuais quanto sentimentais. Porém, se, como diz Lukács, o *Werther* sucumbiu, tragicamente, na aurora das ilusões do humanismo revolucionário, às vésperas da grande Revolução Francesa, tal não é o caso de

---

[152] Assim, no *Werther,* as contradições entre indivíduo e sociedade apresentam-se na transição entre a sociedade absolutista e a sociedade burguesa. Já nos *Anos de aprendizado*, a sociedade burguesa ocupa todo o centro do conflito, ao passo que a nobreza aparece num lugar menos central no que diz respeito ao conflito entre a liberdade individual e a sociedade.

Wilhelm Meister. É necessário, então, procurar compreender como Goethe contrabalançou essas contradições da sociedade burguesa de uma forma bem menos trágica, num contexto já bem diferente daquele do *Werther*.

3.3 O indivíduo e as duas tendências

Portanto, o desenvolvimento da sociedade burguesa colocou em marcha tanto o ideal de uma nova liberdade quanto novas coerções. Estas se dão tanto no sentido de impedir que se realize a igualdade universal entre os indivíduos, quanto na manifestação do que há de mais singular em cada um deles. Isso quer dizer que o moderno, sob o influxo do dinheiro e da divisão social do trabalho é a época dos dois individualismos. Depois de consumada, por princípio, a libertação dos indivíduos dos grilhões enferrujados das corporações, do estamento de nascença e da igreja, essa libertação avançou no sentido de que os indivíduos assim autonomizados quiseram distinguir-se também uns dos outros. O individualismo qualitativo só se pôde desenvolver depois que o individualismo do século XVIII fez da igualdade e da liberdade valores universais, atributos de todos. O conflito entre indivíduo e sociedade comporta, ao mesmo tempo, elementos quantitativos e qualitativos.

O fato de as duas tendências conviverem na modernidade abre importante perspectiva que deve ser analisada agora, a saber, que essas tendências convivem no próprio indivíduo. No indivíduo convivem lado a lado o ideal de igualdade, de assimilação a uma totalidade onde todos são *iguais*, com o ideal de realização do que há de mais particular, de ser *único* e insubstituível. Isso quer dizer que o indivíduo "é um polo de tensões que de certo modo conjuga as questões suscitadas pelas duas formas de individualismo"[153]. A tensão entre indivíduo e sociedade comporta também o fato de as tendências quantitativas e qualitativas estarem em conflito nos próprios indivíduos [154].

Para falar a respeito do conflito, da tensão que se estabelece *dentro* dos indivíduos, entre as tendências quantitativas e qualitativas, é necessário remeter aqui a um conceito fundamental que estrutura todo o pensamento de Simmel, o *dualismo*: "é em seu dualismo que, justamente, se manifesta a unidade total da vida"[155]. Seja na base fisiológica do nosso ser, na nossa vida afetiva ou na vida do espírito, é a própria *vida* que se manifesta no choque e na união, sempre temporária e fragmentária, de tendências opostas. No que diz respeito à vida social, há inclinação tanto para o geral como para o particular, de modo que toda a história

---

[153] Cf., de Leopoldo Waizbort, *As aventuras de Georg Simmel*. op. cit.
[154] Idem.
[155] G. Simmel. *A moda*. IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo v. 1 n. 1 abr./ago. 2008.

pode ser entendida como o transcorrer das disputas e das fusões temporárias dessas duas tendências:

> Toda a história da sociedade transcorre na disputa, no compromisso, nas conciliações lentamente conquistadas e rapidamente perdidas, entre a tendência de se fundir ao nosso grupo social e a tendência de se dissociar individualmente dele. Quer a oscilação de nossa alma entre esses polos se incorpore filosoficamente na oposição da doutrina da universalidade e no dogma da incomparabilidade, do ser-para-si próprio de cada elemento do mundo, ou, praticamente, na luta entre os partidos opostos do socialismo e do individualismo, trata-se sempre da mesma forma básica do dualismo [...] (SIMMEL, 2008, p. 164)

Assim, é possível identificar a materialização dessas oposições nos mais distintos fenômenos, como na moda, que satisfaz, ao mesmo tempo, a necessidade do indivíduo de pertencimento, de se igualar a determinados círculos sociais, e o seu desejo de distinção. Como qualquer outra forma da vida social, ela conjuga em uma unidade a tendência à uniformização social e a tendência à distinção individual. Também a obra de arte é um todo unitário, fechado e autossuficiente em si mesmo, que, ao mesmo tempo, para se afirmar enquanto obra de arte, precisa de uma *moldura*, de algo que a destaque, a separe. Ambos os fenômenos têm a sua existência na união de tendências opostas, ou seja, é justamente a tensão entre elas que os faz existirem: "Unir e distinguir são as duas funções fundamentais que aqui se juntam indissoluvelmente, das quais uma, apesar ou justamente por ser a oposição lógica da outra, torna possível sua realização".[156]

No que diz respeito ao indivíduo, ao seu lugar diante do todo social e à legitimidade da demanda por liberdade individual, se encontra a mesma oposição formal. Assim como na moda, o importante é que o aspecto singular não *saia* jamais do universal, mas dele se *destaque* (uma roupa, para ser moda, não pode ser completamente absurda com relação aos padrões vigentes, mas deve *destacar-se* deles), o indivíduo desapareceria se uma dessas tendências se realizasse completamente. Ele deixaria de existir enquanto individualidade se fosse completamente assimilado ao todo, ao universal, e ao mesmo tempo se saísse completamente do social, se manifestasse uma singularidade completamente excêntrica. Sua existência enquanto *indivíduo social*, bem como a sua demanda por liberdade *dentro* da sociedade depende da conjugação dessas duas tendências.

---

[156] Idem, p. 166.

Agora, se a partir dessas reflexões for retomado o conceito de individualismo qualitativo, ver-se-á que o ideal de realização do que há de mais particular e insubstituível no indivíduo obedece a essa mesma lei formal de que ele não deve *sair* do universal, mas se *destacar* dele. A realização mais perfeita do indivíduo, no ideal qualitativo, é que ele seja exatamente como Simmel qualifica a obra de arte, um todo acabado, perfeito em si mesmo, fechado em sua moldura que ao mesmo tempo o separa e o liga ao espaço social. O ideal aqui é que o indivíduo seja ele mesmo *um mundo dentro do mundo*. Essa comparação do ideal de indivíduo, na forma qualitativa, com a obra de arte é de suma importância, pois ela permite compreender como justamente um romance, os *Anos de aprendizado*, pôde ser sua primeira configuração plena, o motivo de ter sido justamente em uma obra de arte que esse ideal de liberdade individual tomou corpo pela primeira vez.

3.4 O moderno e o *Meister* como um mundo de mundos

Até aqui, dissemos que a modernidade se caracteriza por uma nova liberdade e por novas coerções, prenhe de ambiguidades, assim como o dinheiro e a divisão social do trabalho, seus principais condicionantes estruturais. Argumentamos também que essa nova liberdade se cinde em dois motivos antagônicos que convivem no moderno e no indivíduo que nele habita. Passamos também pela visão de Lukács, que argumenta no sentido de que não se deve ver uma contradição irreconciliável nessas duas visões de mundo, mas que devem ser pensadas em sua unidade contraditória no moderno. A partir disso, é possível fornecer mais subsídios para a compreensão da importância dos *Anos de aprendizado* no desenvolvimento do individualismo na modernidade e entender como ele pôde ser o corpo no qual o individualismo qualitativo tomou sua forma primeira. Agora, é necessário ainda ver como Simmel identifica nesse romance um caráter essencialmente moderno e o sentido de sua afirmação de que ele é *um mundo de mundos*.

A interpretação de Simmel dos *Anos de aprendizado* aproxima bastante o caráter desse romance com a virada característica da filosofia moderna, no que diz respeito à acentuação do *processo* frente ao *conteúdo*. Para entender o que significa essa distinção entre processo e conteúdo, podemos lembrar o que foi dito no item 1.2, quando se identificou que há no romance a valorização do polo do sujeito e da vida em contraposição ao polo dos objetos. Ou seja, no romance é valorizado o processo da própria vida, a vivência dos sentimentos e das situações, uma experiência que se enriquece e abarca dentro de si tanto os acertos quanto os erros do protagonista. Portanto, em seu processo de cultivo/formação, é mais importante a experiência de vida do que os conteúdos sobre os quais esse processo se desenrola. Essa é a

separação entre processo e conteúdo, com uma valoração especial do primeiro, que Simmel identifica como essencialmente moderna.

Para Simmel, a separação entre o processo vivo e o conteúdo é uma característica própria ao espírito moderno. Como nas filosofias de Bergson e Nietzsche, o acento é colocado sobre a vida, que enquanto tal significa a realidade e o valor último, que não se deixa determinar por um conteúdo determinado, senão que o conteúdo é ele mesmo criado e ordenado pelo processo da vida[157]. Essa característica essencialmente moderna é vista por Simmel no *Meister*, e mais ainda em seu criador, Goethe. Em ambos, a vida não se deixa delimitar por um conteúdo de sentido determinado que seja exógeno ou colocado *a posteriori*, mas a própria vida em seu movimento produz o que para si mesma é o justo e o valioso[158]. Trata-se, portanto, da acentuação desse processo e de sua autonomia, diante dos conteúdos da vida.

Nos *Anos de aprendizado*, Simmel identifica essa característica como própria do romance de formação, pois em se tratando da formação do protagonista em seus anos de juventude, importa muito menos os conteúdos sobre os quais esse processo se desenvolve do que o fato de que ele o vivencie e por meio dele se desenvolva. Nesse sentido, para Simmel, Goethe é um eterno jovem, pois toda a sua vida e seu obrar foram marcados por uma profunda confiança no processo da vida, em deixar que ele crie por si mesmo o justo e o valioso. Por isso Goethe pôde dizer que todos os seus poemas eram poemas de ocasião e todos os seus escritos não passavam de fragmentos de uma grande confissão[159].

Existe, portanto, uma grande afinidade na atitude de Goethe e no espírito moderno que Simmel reclama para a sua filosofia: o que é filosófico não é determinado pelo conteúdo abordado pelo pensador, mas, sim, a orientação, o ritmo, a atitude do processo do pensamento.

Essa virada da filosofia moderna, uma virada de princípio, que substituiu a metafísica enquanto dogma pela metafísica enquanto vida ou função, foi o que tornou possível que o

---

[157] "Tal separação entre a função e o conteúdo, entre processo vivo e seu resultado conceitual significa uma orientação inteiramente universal do espírito moderno. Quando a teoria do conhecimento – declarada frequentemente como único objeto permanente da filosofia – desliga o puro processo do conhecer de todos os seus objetos e o analisa; quando a ética kantiana situa a essência de toda a moral na forma da vontade pura ou boa, cujo valor seria auto-suficiente e livre de toda determinação mediante conteúdos finais; quando para Nietzsche e Bergson a vida enquanto tal significa a realidade verdadeira e o valor último, não determinada por algum conteúdo como que substancial, senão que o conteúdo é por sua vez criado e ordenado – então consuma-se toda aquela separação entre processo e conteúdo e a acentuação autônoma do primeiro." G. Simmel. *Philosophische Kultur*, *apud* Waizbort, Leopoldo. *As aventuras de Geog Simmel*. op. cit.

[158] G. SIMMEL. *Goethe: seguido del estudio Kant y Goethe para una historia de la concepción moderna del mundo.* Buenos Aires: Nova, 1949.

[159] J. W. Goethe. *Memorias: poesia e verdade*, Brasília-DF: UNB, 1986. 2v.

pensador se deparasse na modernidade com uma imagem do mundo multideterminada, livre do perigo da exclusividade dogmática. A formação de uma imagem do mundo resulta da interpretação dada à existência por um sujeito, que recorta e cola os conteúdos da vida e os reorganiza segundo uma matriz individual, fazendo surgir uma imagem do mundo por intermédio de suas próprias categorias. O perigo da intolerância dogmática ocorre quando o sujeito reconhece apenas a sua imagem do mundo como a verdade última. Assim, o *Meister* é considerado por Simmel como um mundo de mundos, pois é possível erigir uma imagem do mundo a partir de cada uma das suas personagens. Também nesse aspecto o *Meister* manifesta-se como essencialmente moderno, pois reúne em si uma enorme quantidade de imagens possíveis do mundo. Quem tentar extrair alguma moral do romance se verá embaraçado, no emaranhado de vidas entrelaçadas, com essa múltipla determinação das imagens do mundo presentes no romance. Veja-se o significativo caso de Schiller, ao afirmar que embora a razão impere nas partes do romance, a imaginação como que brinca com o todo.[160] Também as falas do Abade mostram que um conhecimento absoluto requer um sujeito absoluto, a humanidade, pois só ela, enquanto sujeito uno, seria capaz de conter em si toda a multiplicidade das possíveis imagens do mundo:

> Só todos os homens juntos compõem a humanidade; só todas as forças reunidas, o mundo. Estas estão com frequência em conflito entre si e, enquanto buscam destruir-se mutuamente, a natureza as mantém juntas e as reproduz. Do mais ínfimo instinto artesanal e animal ao mais sublime exercício da arte espiritual; dos balbucios e gritos da infância à mais perfeita manifestação do orador e do cantor; das primeiras brigas dos rapazes aos monstruosos preparativos pelos quais se guardam e conquistam países; da mais frágil benevolência e do mais fugidio amor à paixão mais violenta e à mais séria união; do mais puro sentimento da presença sensível aos mais sutis pressentimentos e esperanças do mais remoto porvir espiritual: tudo isso, e muito mais, está jacente no homem e deve ser desenvolvido; mas não em um, e sim em muitos. Toda disposição é importante e deve ser desenvolvida. Quando um promove somente o belo, o outro, somente o útil, só os dois juntos é que formam um homem. O útil promove a si mesmo, pois a multidão o produz e ninguém pode prescindir dele; o belo deve ser promovido, pois poucos o representam e muitos o necessitam. [...] Uma força domina a outra, mas nenhuma pode formar a outra; em cada disposição só se encontra subjacente a força para aperfeiçoá-la; poucos o entendem, mas apesar disso pretendem ensinar e agir. (GOETHE, 2006, p. 524-525; 525)

---

[160] "Se no geral ainda tivesse algo a objetar quanto ao conjunto, então seria isto, que à grande e profunda seriedade que domina em todo indivíduo [parte] e através dele age com tanta força, a imaginação parece brincar livre demais com o todo." Goethe-Schiller. *Correspondência*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010. p. 91.

Nesse sentido, Simmel qualifica o *Meister* de um mundo de mundos, pois nessa obra se oferece a possibilidade de edificação de uma imagem do mundo partindo do *ser* particular de cada uma de suas figuras. Chama-se aqui de imagem do mundo um determinado caráter de ver e sentir que não só "colore" os conteúdos apresentados, mas possui inequívoca força configuradora, que faz surgir ao redor de si uma totalidade da imagem da existência sem lacunas e construída por essa força em sua estrutura e entonação. Se em outros autores os personagens são absorvidos pelo tema, aqui é o próprio mundo que surge a partir de sua interação.

Isso tudo mostra a grande afinidade existente entre esse romance e o individualismo qualitativo. Como visto, essa forma de individualismo desenvolve, a partir da divisão social do trabalho, a ideia de que também no plano da individualidade o homem deveria ser diferenciado, único se possível. Cada um possui o dever moral de realizar o que existe de mais particular em si mesmo, assim como na divisão do trabalho cada qual exerce uma função especializada, diferenciada. A pluralidade das possíveis imagens do mundo e o fato de que todo homem seja capaz de erguer uma, não tem sentido sem a condição de que nenhum deles é substituível, que o personagem encontre para si, na "engrenagem de conteúdos do mundo", um lugar que só ele possa ocupar – isso é fundamental.

3.5 A legitimidade do viver "desde dentro"

Pelo que foi dito acima, o leitor talvez se sinta tentado a questionar essa valorização da unicidade do indivíduo como mera "superestrutura" da divisão social do trabalho. Certamente o individualismo qualitativo se encontra em estreita relação com a divisão social do trabalho, embora em momento algum estejamos autorizados a estabelecer uma relação de causalidade entre um e outro, conforme já foi discutido na apresentação. Ainda assim, agora é necessário analisar melhor como se justifica, dentro da visão de mundo de Goethe, essa forma de individualismo que culmina em "um mundo de mundos".

Um importante documento da relação de Goethe com o fenômeno aqui discutido sob a égide de *individualismo* encontra-se em seu discurso aos jovens poetas alemães, no qual ele procura caracterizar-se e ao seu papel dentro da cultura alemã, colocando a questão do indivíduo como ponto central:

> Mas, se devo dizer o que me tornei para os alemães em geral, especialmente para os jovens poetas alemães, então posso me nomear o seu libertador. Pois eles avistaram

> em mim que, como o homem precisa viver de dentro para fora, o artista precisa se expressar de dentro para fora e, comporte-se como quiser, sempre trará à luz apenas o seu indivíduo. (GOETHE, 2000, p. 11)

Essa passagem traz dois pontos importantes: o fato de Goethe ver-se como um *libertador*, e o motivo disso ser justamente a ênfase que soube dar ao *individual*, de que nele se viu como o homem e o artista devem "viver de dentro para fora". O que se vê aqui é o ideal de liberdade individual qualitativo, de que o "trazer à luz" o que há de individual é o que se deve fazer. Porém, olhando para esse "viver de dentro pra fora" como uma direção para a prática, para o obrar (seja ele poético ou não), é possível ver que ele "deságua", por assim dizer, justamente no seu contrário, no polo oposto, o objeto. Como visto a propósito do conceito de cultura, sujeito e objeto são polos opostos, entre os quais há uma série de rupturas e tensões. Ainda assim, seguindo a argumentação de Simmel, o objeto nada mais é do que *espírito objetivado*, o resultado de forças e energias que partiram do sujeito. Desse modo, a legitimidade desse "viver desde dentro" reside justamente em que ele é o contrário de uma atitude subjetivista, tão criticada por Goethe no romantismo; essa é, para ele, a atitude mais adequada para a produção de objetos, ou melhor, para a *objetivação do sujeito*, conforme discutimos no item 2.3. A ênfase dada por Goethe ao elemento individual resulta, então, numa maneira do indivíduo colocar-se no mundo. Assim, essa forma de individualismo que ganha espaço com Goethe se justifica não apenas pelo que ela traz no campo da liberdade individual, mas também com pelo que traz para o mundo do "espírito objetivo" – como diz Simmel, o polo objetivo da cultura.

Em seu livro *Goethe*, mais especificamente no capítulo 5, intitulado *Individualismo* (esse mesmo texto já havia sido publicado antes com o título: *O individualismo de Goethe*), Simmel procura esclarecer alguns pontos desse individualismo, ou melhor, a legitimidade da liberdade individual dentro da visão de mundo de Goethe.

O ponto de partida consiste em que essa visão se opõe à concepção segundo a qual o indivíduo é somente um ponto de trânsito de forças extra-individuais, concebidas no sentido de um influxo dinâmico sobre o indivíduo, de modo que sua vida estaria determinada e mesmo constituída por forças reais que emanam de instâncias situadas fora dele. Muito dessa visão de mundo se expressa na pedagogia do Abade, segundo a qual toda a faculdade, todas as capacidades nos são inatas, de modo que a educação não deveria fazer outra coisa além de alimentar as nossas disposições, animar a *atividade* para a qual nos sentimos inclinados. O que se almeja com essa pedagogia não é dirigir a formação do homem para algum objetivo

determinado, mas que ele possa formar aquilo que já traz em si, que possa "trazer à luz" sua individualidade, por meio da atividade, da prática e da experiência:

> A respeito dele haveria muito que dizer; estou mais exatamente a par é da influência que exerceu sobre nossa educação. Durante algum tempo esteve convencido de que a educação não devia senão adaptar-se aos talentos; não posso dizer como pensa agora. Afirmava que a primeira e última coisa no homem era a atividade e que nada poderia ser feito sem haver aptidão ou instinto que a isso nos impulsione. Admite-se, costumava dizer, que nasça poeta, e o mesmo se admite para todas as artes, porque é preciso que assim o seja e porque tais efeitos da natureza humana mal podem ser arremedados; mas, examinando-os atentamente, veremos que toda capacidade, mesmo a ínfima, nos é inata, e que não existe capacidade indeterminada. Só nossa educação equívoca, dispersa, torna indecisos os homens; desperta desejos ao invés de animar impulsos, e ao invés de beneficiar as verdadeiras disposições dirige seus esforços a objetos que, com muita frequência, não se afinam com a natureza que por eles se esforça. Prefiro uma criança, um jovem, que se perde seguindo sua própria estrada, àqueles outros que caminham direito por uma estrada alheia. (GOETHE, 2006 p. 495-496.)

A partir do que é exposto nessa passagem, podemos retomar a ideia de que a ênfase colocada por Goethe no elemento individual, na necessidade de que o homem realize a sua individualidade significa o oposto de uma "fuga do mundo", de um refúgio na interioridade. Muito pelo contrário, essa é uma orientação para a prática *no* mundo ou, ainda melhor, uma prática para a construção do mundo. A individualidade, as forças que os homens trazem em si, são os recursos que eles devem mobilizar em sua prática (poderíamos dizer práxis). Desse modo o indivíduo poderia dar a sua contribuição mais fecunda para o todo social.

Esse individualismo, compreendido como orientação para a prática, concebe organicamente a relação entre processo e conteúdo, pois aí a vida não pode adotar como princípio um valor alheio a ela; ao consumar seu processo, ela produz a partir de si mesma o conteúdo que lhe é adequado. Por isso, devem-se animar os impulsos preexistentes, como na fala do Abade; só a partir deles se pode produzir o conteúdo de sentido que é adequado ao sujeito em questão. Em última instância, nenhum conteúdo possui valor algum se não se entrelaça e anima a mobilidade da vida.

O viver "desde dentro", ao contrário de um refúgio na interioridade, é uma maneira de colocar-se no mundo e de construir, mediante a atividade, um mundo feito a partir de mundos. Temos aí o ideal da divisão social do trabalho. Pois, como partimos da oposição entre

indivíduo e sociedade como uma oposição entre parte e todo, tal oposição desapareceria se a sociedade fosse um *todo* construído a partir de *todos*. Eis uma compreensão sociológica da visão de mundo que se expressa nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Nesse romance se exprime uma visão, ainda que utópica – pois só se pode realizar numa obra de arte –, de um feliz equilíbrio entre as forças dualistas que habitam em cada indivíduo e na sociedade como um todo. Sua pertinência como visão crítica da modernidade decorre exatamente da dimensão ideal dessa formulação.

Conclusão:

O nosso esforço ao longo deste texto foi o de tentar reconstruir e compreender qual a visão de modernidade que se constrói ao longo do romance. Posto que ele é a primeira configuração plena de um dos impulsos fundamentais da modernidade, essa tarefa nos esclarece bastante acerca da construção histórica do nosso mundo social.

Como vimos, a noção alemã de *Bildung* surge como uma cristalização da experiência histórica dos estados de língua alemã. A sua descentralização política e geográfica, a estratificação social e os elementos culturais herdados da igreja protestante favoreceram uma cultura de introspecção. Nela, os maiores valores se realizavam no âmbito da personalidade, e o acento era posto sobre o que é específico e individual; ao contrário do que se passou na França, onde os valores políticos e coletivos eram postos no primeiro plano. Essa consciência cultural individualista foi tomada como um ponto de ataque da *intelligentsia* alemã, composta por intelectuais oriundos dos estratos médios da sociedade, contra a aristocracia alemã, que em termos culturais e políticos se espelhava na França. Vimos como os poetas do *Sturm und Drang* atacavam a nobreza pela via da sensibilidade, contestando antes as suas características morais do que as políticas, contrapondo à polidez superficial, a virtude do coração.

Ainda que Goethe, nos *Sofrimentos do jovem Werther*, tenha seguido essa via, uma outra visão de mundo foi construída nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, assim como também era outra a posição social do poeta em relação ao mundo burguês após a sua introdução à nobreza do ducado de Weimar. No *Wilhelm Meister*, Goethe subverte a noção de *Bildung* tal como era mobilizada pelos jovens do *Sturm und Drang*, pois, ao contrário de uma bandeira da causa política burguesa, Goethe faz do ideal de formação plena e harmônica uma plataforma para criticar tanto a antiga sociedade estamental alemã, quanto aspectos da própria sociedade burguesa que se constituía. O autor dos *Anos de aprendizado* contrapõe à Revolução, formação. À economia monetária e à divisão social do trabalho, a redenção dos conteúdos da vida que encontramos na arte e no jogo, e, mais do que isso, as mediações possíveis entre uma prática racional, inserida na sociedade, com o ideal de formação plena e harmônica.

As considerações que Schiller faz sobre o *Meister* em suas cartas a Goethe nos ajudam a compor um belo fechamento à nossa análise. Schiller sublinha como Goethe faz do indivíduo e do ideal de formação o ponto nodal, a partir do qual a totalidade do mundo social é (re)organizada:

> Wilhelm Meister chega a ser necessário, mas não é a figura mais importante do romance; justamente isto pertence às singularidades do romance, a de não ter nem precisar de uma figura mais importante. Por ele e em torno dele acontece tudo, mas na verdade não por sua causa; justamente por que as coisas em torno dele representam e expressam energias, *mas ele o ideal de formação*, então ele deve ter uma relação totalmente diferente com as outras personagens da que tem os heróis em outros romances. [...] Se não for realmente a humanidade, em todo seu conteúdo, que é ressaltada e posta em jogo em Meister, então o romance não está pronto, e se Meister não é absolutamente capaz disso, então o senhor não poderia ter escolhido esse personagem. (SCHILLER, 2010, p. 113, grifos nossos)

O personagem principal do *Wilhelm Meister* representa o próprio ideal de formação, e é a partir dele que o leitor transita pelas mais variadas esferas do mundo social. Essa reorganização do mundo social, prismado pelo ideal de formação, é a chave que permite ao romance penetrar nas contradições da modernidade emergente. A partir dele vemos as coerções que pesam sobre o indivíduo: a condição do burguês, destinado a sempre ter, e nunca poder ser ou aparentar; ou seja, sempre destinado a ter sua atividade voltada para conteúdos concretos, e não centrada em sua personalidade. Vemos os limites que a sociedade impõe ao indivíduo quando exige dele que seja apenas uma parte num todo, limites que o impedem de desenvolver-se tanto no sentido da igualdade universal quanto no da unicidade da personalidade. Vemos a tragédia da cultura, o homem moderno destinado a não ser uno consigo mesmo, pois os objetos que deveriam servir ao seu cultivo se afastam cada vez mais de sua origem e do seu fim, os sujeitos. Como dissemos, o *Wilhelm Meister* oferece-nos uma *interpretação do conflito entre indivíduo e sociedade* ao contrastar o ideal de formação plena e as sucessivas contradições que lhe são impostas pela mesma sociedade, o mesmo "solo" do qual brota esse ideal.

A interpretação desse conflito, tal como se apresenta no romance, mostra-nos que essas contradições só podem ser superadas na *prática*. É somente a atividade que pode fazer a mediação entre o ideal vivenciado e a sua efetivação possível na realidade. Justamente a compreensão do papel essencial da prática, de encontrar o limite, a condição necessária para dar uma forma concreta ao ideal, é o que opera a passagem da juventude à idade adulta, é o aprendizado do protagonista.

Schiller sublinha a tematização que o romance faz da passagem da juventude, que aspira ao ilimitado e ao indeterminado, para a vida adulta e ativa, circunscrita e limitada, sem com isso perder a força idealizadora, sem cair no puro pragmatismo:

> Se eu tivesse de explicar com duras palavras o objetivo, o qual Wilhelm finalmente alcança depois de uma longa série de deslizes, então diria: "saindo de um ideal vazio e indeterminado, ele entre numa vida determinada e ativa, mas sem perder com isso a força idealizadora". [...] Como então, sob a condução bela e alegre da natureza (através de Félix), ele passa do ideal ao real, de uma vaga ambição à ação e ao conhecimento do verdadeiro, mesmo sem de fato perder aquilo que era real no primeiro estado ambicionado; como alcança a determinação sem perder a bonita determinabilidade que aprende a limitar, mas nessa própria limitação, através da forma, ele volta a encontrar a passagem para o infinito e etc., isto é o que chamo a crise de sua vida, o fim dos seus anos de aprendizado [...] (SCHILLER, 2010, p. 93.)

Não por acaso, Schiller lembra-nos também do significativo encontro, no final do romance, entre Wilhelm e seu cunhado Werner, aquele para o qual Wilhelm escreve sua famosa carta, tomado por um "secreto espírito de contradição", contra o "espírito capitalista" do seu cunhado. Nesse encontro, a figura de Werner desagradou a Wilhelm: "O bom homem parecia haver antes recuado que avançado [...] suas faces descoloridas não deixavam margem a qualquer dúvida: ali estava um laborioso hipocondríaco" (p. 476). Já a figura de Wilhelm surpreendeu positivamente ao seu cunhado, que não deixou de expressar a harmonia e o brilho pessoal presente no seu amigo: "Vejam só como ele se sustém! Como tudo lhe assenta bem e se harmoniza! Como prospera a preguiça! Em compensação, eu, pobre diabo – e mirou-se no espelho –, se durante todo esse tempo não tivesse ganhado dinheiro bastante, não seria absolutamente nada." (p.476)

Para Schiller, esse encontro explica e enobrece o realismo para o qual é conduzido o herói do romance[161]. Um realismo igualmente distante do "fabulosismo" e do "filisteísmo", ou seja, uma prática dirigida ao real, mas sem perder com isso a força idealizadora. Esse realismo conquistado pelo herói, como dissemos, pode ser chamado de uma nova *burgerlichkeit*, uma nova forma de ser burguês[162]. Ela se caracteriza pela consciência de sua cidadania; ao final do romance, o herói já não precisa mais se envergonhar de suas origens, nem tão pouco invejar a condição dos nobres. Essa cidadania não é encontrada por aqueles que só vivem em suas emoções, como Werther, ou aqueles que só vivem para o dinheiro, como Werner. Ou, nos termos de Simmel, ela não é alcançada por aqueles que vivem apenas o polo subjetivo da cultura, nem por aqueles que vivem apenas o polo objetivo. Essa nova

---

161 Goethe-Schiller. *Correspondência*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010.
162 Veja-se W. H. Bruford, *The German tradition of self-cultivation : bildung from Humboldt to Thomas Mann*. London : Cambridge University Press, 1975.

cidadania burguesa é um encontrar a satisfação na vida real, com harmonia entre corpo e espírito, com o todo da personalidade engajado numa atividade concreta e circunscrita, mas sem perder o ideal norteador da prática.

Mas qual é a relação entre essa nova forma de ser burguês e as duas formas de individualismo? A nova *burguerlichkeit*, conquistada pelo encontro da aspiração por formação plena com a realidade social, implica, justamente por isso, a luta por liberdade individual. Como discutimos a partir de Georg Simmel, é com o avanço da economia monetária e da divisão social do trabalho que surge um distanciamento entre a personalidade e o seu papel social. Na modernidade o "eu" não é mais completamente envolvido pelas instituições sociais como na Idade Media. A partir disso surge a possibilidade de *formação*, da busca por papeis auto-impostos. A luta por liberdade individual manifestou-se nos séculos XVIII e XIX em duas tendências opostas: na luta contra as desigualdades "antinaturais", e na busca por uma diferenciação, pela unicidade da personalidade. Discutimos também que a modernidade é a era na qual essas duas tendências estão em permanente conflito, elas são parte daquilo que Simmel denomina de "dualismo", que permeia toda a vida social.

Uma síntese possível dessas duas tendências é conquistada no romance de Goethe, pois essa obra é, segundo o próprio Georg Simmel, "um mundo de mundos". Nele, a busca pela unicidade da personalidade e a assimilação do indivíduo pelo todo social é algo conciliável, pois cada parte, cada indivíduo é ele mesmo um todo. O romance alcança essa visão de mundo com a pedagogia da Torre, a qual é, conforme argumentamos, uma divisão social do trabalho utópica. Nela, cada um encontraria o seu limite, a sua atividade, a partir da sua formação pessoal, e não por demandas exteriores à personalidade. No *Wilhelm Meister*, onde "os personagens fazem surgir um mundo da vida a partir de sua interação recíproca", apresenta-se um mundo que se ergue a partir da peculiaridade de cada um de seus elementos, de seus personagens que entram em relação uns com os outros.

Vemos assim que as interpretações de Goethe e Simmel sobre a modernidade são afins. A sociologia simmeliana esforça-se por traduzir a sociedade em relações, de modo que a sociedade se transforma de "coisa fixa", de "substância sólida" para um fluxo, um acontecer na vida cotidiana de indivíduos que entram em relações. Em sua conceituação do que é a sociologia[163], Simmel argumenta que as grandes formações sociais, as quais tradicionalmente formam o objeto privilegiado da sociologia, são insuficientes para se compreender a *vida* social, que se dá num sem número de interações, sejam elas estruturadas em formas

[163] G. Simmel, *O âmbito da sociologia*. op. cit.

duradouras e fixas, sejam elas dispersas, fragmentárias e efêmeras. As grandes formações sociais erguem-se a partir da interação recíproca, das sínteses fragmentárias espalhadas pelo tecido social.

Mas o grande ponto de intersecção entre Goethe e Simmel está no conceito de cultura. Em ambos, o processo de formação do indivíduo é um caminho no qual o Eu vai para si mesmo; no qual a personalidade se constrói pelas forças que nela repousam. De modo que ela se transforma em algo que embora ainda não seja real, já está dado de algum modo. Segundo Simmel[164], a noção de *Bildung* em Goethe poderia ser traduzida como objetivação do sujeito: é no trabalho de tornar a subjetividade individual algo objetivo que se consuma a formação. A formação é então a realização da subjetividade em um conteúdo formado, em uma configuração objetiva; a reconciliação do indivíduo com a realidade social concreta. Porém, ainda seguindo a argumentação de Georg Simmel, toda pessoa que quer dar-se uma forma, integrar sua existência subjetiva na ordem objetiva, tem que renunciar a algo. Toda forma é uma limitação, uma renúncia ao que está do outro lado do limite. A busca da perfeição humana, o desenvolvimento completo de todas as forças não significa dar rédea solta a todo impulso, pois cada impulso tem em si a limitação que lhe impõe a concordância com os demais na unidade de um desenvolvimento orgânico.

Ou seja, mesmo a formação do indivíduo orientada para a perfeição individual, independente de qualquer utilidade para o social, exige do indivíduo uma certa limitação, uma certa renúncia, assim como a divisão social do trabalho lhe exige. A diferença entre uma e outra limitação está no fato de que a primeira é determinada pelo próprio indivíduo, por sua própria lei interna de desenvolvimento, enquanto a segunda determina o indivíduo a partir do exterior, a partir de categorias específicas do trabalho. Assim sendo, o homem que realiza a si mesmo nesse formar-se não se educa para tal ou tal coisa, mas para a perfeição de si próprio, o que exige também uma condição, uma limitação única. Não se trata portanto de uma limitação do "eu" mas de uma limitação ao "eu". A renúncia é aí uma maneira de chegar a si mesmo. Nessa renúncia necessária à harmonia consigo mesmo estaria a chave para uma integração pacífica do indivíduo no todo social.

Desse modo, a configuração que Goethe dá ao seu momento histórico no romance nos propõe uma visão de mundo na qual cada um pode realizar seu valor único e, por isso mesmo, a sociedade se torna um organismo uno, no qual se realiza o universal-humano. O que está em jogo no Meister é uma visão de mundo, uma imagem da reconciliação entre indivíduo e

---

[164] G. Simmel**.** *Goethe: seguido del estudio Kant y Goethe para una historia de la concepción moderna del mundo.* Buenos Aires: Nova, 1949.

sociedade, não pelo destino do protagonista, mas sim pela estrutura do romance como um todo. Ele (re)organiza todo o mundo social ao fazer o ideal de formação plena atravessar todas as suas esferas, apontando, no fim, para o ideal de uma nova *bürgerlichkeit*, uma nova forma de ser burguês. Essa forma, de acordo com a visão política de Goethe, não poderia ser construída por revoluções, mas sim pelo cuidadoso lapidar, assim como a natureza orgânica constrói suas formas de vida.

Referencias bibliográficas:

Adorno, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão, Lisboa: edições 70, 1982.

Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura I,* tradução de Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

Adorno, Th. W. e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento.* São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985.

Auerbach, Eric. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo, Perspectiva, 1994.

Benjamin, Walter. *Ensaios reunidos : escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2009.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e historia da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994.

Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* São Paulo: Iluminuras, 2002.

Benjamin, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades Ed. 34, 2002.

Boesch, Bruno (Org). *História da Literatura Alemã.* São Paulo: Editora Herder, 1967.

Bruford, Walter Horace. *The German tradition of self-cultivation: bildung from Humboldt to Thomas Mann*. London: Cambridge University Press, 1975.

Bruford. Walter Horace. *Culture and Socitey in Classical Weimar 1775-1806.* Cambridge University Press, 1775.

Citati,Pietro. *Goethe.*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAWE, Alan**.** *Sociologias da ação social*. In, BOTTOMORE, Tom; NISBET, Robert (Orgs), *História da análise sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores 1980.

Elias, Norbert. *O processo civilizador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Elias, Norbert. *Mozart : sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Fugita, Natália Giosa Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister", de August-Wilhelm Sclegel; "Resenha de Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhekm Meister", de August-Wilhelm Schlegel; "Sobre o Meister de Goethe", de Friedrich Schlegel : tradução, notas e ensaio introdutório, São Paulo, 2006.

Goethe, J. W. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

Goethe, J. W. *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1996. 175 p.

Goethe, J. W. *Fausto I e II.* Tradução de Jenny Klabin Segall, São Paulo. Editora 34, 2010.

Goethe, J. W. *A metamorfose das plantas.* Traducão, introdução, notas e appendices de Maria Filomena Molder. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa : 1993.

Goethe, J. W. Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Goethe, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*, introdução Oliver Tolle -- São Paulo : Hedra, 2007. 164 p

Goethe, J. W. *Escritos sobre arte*. Tradução, introdução e notas Marco Aurélio Werle, São Paulo : Humanitas, Imprensa Oficial, 2008.

Goethe, J. W. *Escritos sobre literatura.* Seleção e tradução: Pedro Sussekind. Ed. 7 letras, Rio de Janeiro, 2000.

Goethe, J. W. *Memorias : poesia e verdade*, Brasilia-Df : Unb, 1986. 2v.

Goethe J. W. *Poemas.* Antologia, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela. Coimbra, 1958.

Goethe, J. W. *Romans.* Traductions et notes de Bernard Groethuysen, Pierre Du Colombier et Blaise Briod. Paris: Gallimard, 1954.

Goethe, J. W. *Théâtre Complet*. Introduction d'André Gide. Paris: Gallimard, 1951.

Goethe. J. W. *Viagem à Itália.* Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Goethe-Schiller. *Correspondência*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010.

G. W. F. Hegel. *Lições sobre a Estética. Introdução.* Cadernos de Tradução, n. 1, DF/USP, 1997**.**

Humbolt, Wilhelm Von. *Linguagem, Literatura, Bildung.* Florianópolis: UFSC, 2006.

Maia, Leonardo.; Andrade, Pedro Duarte. *O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética***.** In: Rapsódia: almanaque de filosofia e arte. n. 5. p. 45-75.

Lukács, Georg. *Goethe y su época : precedido de Minna von Barnhelm*, Traducci on castellana de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968.

Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* São Paulo : Livraria Duas Cidades: Editora 34, 2009.

Lukács, Georg. *Escritos sobre literatura.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

Maas, Wilma Patricia. *O cânone mínimo*: *o Bildungsroman na história da literatura.* São Paulo: Editora UNESP, 2000.

Mazzari, Marcus Vinicius. *Todos os grandes livros da literatura mundial constituem casos singulares [Apresentação]*, São Paulo : Editora 34, 2009. p. 7-23.

Mazzari, Marcus. *Labirintos da aprendizagem: pacto faustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada.* São Paulo: Editora 34, 2010.

Mazzari, Marcus. *Romance de formação em perspectiva histórica.* São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

Novalis. Friedrich Von Hardenberg. *Pólen. Fragmentos, diálogos monólogos.* Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Iluminuras, 1988.

Schiller, F. *Cartas à formação estética do homem.* Estudo, tradução e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Schlegel, Friedrich von. *Sur le Meister de Goethe*, Paris: Hoëbeke, 1999. 93 p.

Schlegel, Friedrch Von. *Dialeto dos fragmentos.* Tradução de Márcio Suzuki., São Paulo: Iluminuras, 1997.

Sharp, Lesley Org. *The Cambridge companion to Goethe. Cambridge*. Cambridge University Press, 2002

Simmel, Georg. *Sociologia.* São Paulo: Atica, 1983.

Simmel, Georg. *Sociologie et épistémologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

Simmel, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903), tradução de Leopoldo Waizbort. MANA 11(2):577-591, 2005.

Simmel, Georg. *El individuo y la libertad : ensayos de crítica de la cultura*, traducción y prólogo de Salvador Mas, Barcelona : Ediciones Península, 1986.

Simmel, Georg. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*
Madrid: Alianza, 1986.

Simmel, Georg. *Goethe : seguido del estudio Kant y Goethe para una historia de la concepción moderna del mundo.* Buenos Aires: Nova, 1949.

Simmel, Gerog . *Questões fundamentais de sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

Souza, Jessé e Oelze, Berthold (org). *Simmel e a modernidade.* Brasília, Editora da universidade de Brasília, 2005.

Süssekin, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Waizbort, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Weber, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Weber, Max. *Sociologia da Religião* In: Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

Werle, Marco Aurélio.; Galé, Pedro Fernandes (Orgs) *Arte e filosofia no idealismo alemão.* São Paulo, editora Barcarolla, 2009.

Vandenberghe, Frédéric. *Une Histoire critique de la sociologie allemande: aliénation et réification. Tome 1, Marx, Simmel, Weber, Lukács.* Paris: Ed. la Découverte, 1997.