



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Pedro Alves Cavalcanti

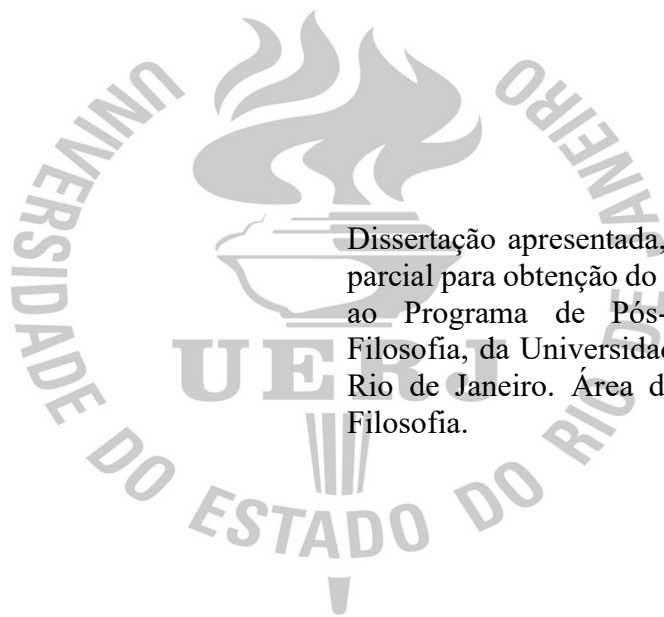
Forma literária e processo social: estudo sobre o *Meister*, de Goethe

Rio de Janeiro

2025

Pedro Alves Cavalcanti

Forma literária e processo social: estudo sobre o *Meister*, de Goethe



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa

Rio de Janeiro

2025

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pedro Alves Cavalcanti

Forma literária e processo social: estudo sobre o *Meister*, de Goethe

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia

Banca Examinadora:

Ricardo José Corrêa Barbosa

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Vladimir Menezes Vieira

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - UFF

Marco Aurélio Werle

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP

Rio de Janeiro

2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Ricardo Barbosa, por toda a atenção, pelas aulas, pela orientação rigorosa e a gentileza de sempre;

À minha família querida por tanto amor, apoio e, sobretudo, paciência;

Às minhas grandes amigas pela contribuição direta e indireta para a pesquisa e para os sorrisos.

Este trabalho foi realizado com o auxílio financeiro da CAPES e da FAPERJ.

Lembra de viver.

Johann Wolfgang Goethe

RESUMO

CAVALCANTI, Pedro Alves. Forma literária e processo social: estudo sobre o *Meister*, de Goethe. 2025. 152 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

O presente trabalho traz em seu cerne um estudo sobre a relação entre forma literária e processo social no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-96), de Goethe. Georg Lukács, em suas conhecidas análises sobre o *Meister*, identifica na ironia de Goethe o que poderia ser considerado o princípio formal do romance. Esta dissertação tem por interesse, portanto, compreender esse princípio formal e os elementos da “matriz prática” histórico-social que ele mobiliza. A dissertação está dividida em três partes. Na primeira, pontuou-se o que Lukács indica ser – tanto em seu capítulo da *Teoria do Romance* sobre o *Meister*, quanto em seu ensaio sobre ele de 1936 – a ironia de Goethe e o que ela (in)forma da sociedade alemã. Na segunda parte, observou-se o modo pelo qual o *Meister* oscila entre “a poesia do coração” e a “prosa oposta das relações”. Na terceira parte, por sua vez, abordou-se, sob um olhar detido nos movimentos da narrativa, a trajetória de Wilhelm Meister a partir de sua articulação com as intervenções da Sociedade da Torre.

Palavras-chave: forma literária; processo social; *Bildungsroman*; *Bildung*; ironia.

ABSTRACT

CAVALCANTI, Pedro Alves. Literary form and social process: study on Goethe's *Meister*. 2025. 152 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

The core of this work consists of a study on the relationship between literary form and social process in Goethe's novel *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795-1796). Georg Lukács, in his well-known analysis of the *Meister*, identifies in Goethe's irony what could be considered the formal principle of the novel. This dissertation is therefore interested in understanding this formal principle and the elements of the historical-social reference that it mobilizes. The dissertation is divided into three parts. In the first one, we pointed out what Lukács indicates to be – both in his chapter on the *Theory of the Novel* about the *Meister*, and in his essay about it from 1936 – Goethe's irony and what it (in)forms about German society. In the second part, we observed the way in which *Meister* oscillates between “the poetry of the heart” and the “opposing prose of relationships”. In the third part, Wilhelm Meister's trajectory was addressed, following a close look at the narrative movements, through its articulation with the interventions of the Tower Society.

Keywords: literary form; social process; *Bildungsroman*; *Bildung*, irony.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
1. UMA REVOLUÇÃO SEM REVOLUÇÃO É SEMPRE UM CONVITE À IRONIA	11
Observações iniciais: entre ironias	11
Em torno de um referente instável: uma difícil fusão entre <i>Kultur</i> e <i>Zivilisation</i>	28
2. UM EXERCÍCIO DE TATO ENTRE A POESIA E A PROSA	45
<i>Bildung</i> : uma tensão formal	45
Da Sociedade da Torre ao salão literário: excursão romântico	60
Dialética do tato: para se pensar a conduta distinta e a boa sociedade	74
3. REAL-IRREAL, VIVENCIADO-UTÓPICO	95
A boa sociedade na má	98
Um círculo de excelentes homens	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

APRESENTAÇÃO

Este trabalho traz em seu cerne a convicção de que a forma de um romance fornece conhecimento sobre o processo social. Partilha da máxima, de tradição facilmente nomeável, de que “o social habita *dentro* do literário”.¹ Como já pontuou Roberto Schwarz, indicar que existe uma dialética de forma literária e processo social é o básico da crítica literária marxista, mas mostrá-la em seu funcionamento próprio é tarefa árdua.² Um pouco mais comedido, nesta dissertação não pretendo fornecer uma interpretação nova ou um *achado* de crítica literária de minha conta. Aqui, de certo modo, farei um *estudo de caso*, partindo da confiança de que, na análise lukácsiana de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, há, nela sim, uma descoberta crítica de peso, uma matriz interpretativa que ajuda a dizer algo sobre um aspecto importante da sociedade alemã pós-Revolução Francesa. Como se sabe, “uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”.³ Na economia própria do *Meister*, bem como na reorganização de sua fatura, Lukács enxerga a expressão de uma vontade, também ela formal enquanto necessidade, de reconciliar o ideal vivenciado com a realidade concreta; ou, saindo dos termos da *Teoria do romance*, de realizar, na sociedade alemã burguesa de seu tempo, os ideais humanistas. O romance, de acordo com Lukács, é, portanto, a tentativa literária de acertar o passo entre as promessas de “livre desenvolvimento das paixões humanas” – visando alcançar nada menos que “a harmonia da personalidade e a cooperação harmônica dos homens livres”⁴ – e o desenrolar histórico do capitalismo todo singular da Alemanha de então. Como o próprio Lukács sabe – e também Goethe, diga-se –, livro nenhum é capaz de transformar algo historicamente causado; um romance como o *Meister*, dada a maestria do tato artístico de seu autor, chama a atenção, então, pelo mecanismo empregado para velar esse faz de conta. Lukács o chama de *ironia*. Esta dissertação intenta compreender como ela opera, quais são as suas consequências e o que ela revela.

¹ Merquior, J. G. “O texto como resultado (notas sobre a teoria da crítica em Antonio Candido)”. In Arino, A. et al. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 123.

² Schwarz, R. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 p. 129.

³ Candido, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Todavia, 2023, p. 9.

⁴ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 76.

“Todo autor que se preza, quando pega a caneta, quer indicar entre outras coisas a hora histórica. Isso vale tanto para o ficcionista, como para o poeta, como para o crítico”.⁵ Goethe está o mais longe possível de ser um autor comum; trata-se do maior expoente da cultura alemã, sem mais, sem menos. O lugar que ocupou em vida, dada a sua particular capacidade de atuação e influência – rara para um *Gebildete* –, também é digno de nota e enseja reflexão. O principal ponto a ser perquirido aqui, porém, não é o caráter simbólico do poeta, mas o complexo quebra-cabeça ideológico de cuja solução formal seu *Meister* de algum modo dá conta. Afinal, quem é esse Wilhelm Meister e por que seu destino é tão importante? Em termos relativamente genéricos, pode-se dizer que boa parte dos romances evidencia uma espécie de batalha entre indivíduo e sociedade⁶, e o caminho narrado tende a mostrar a vitória da segunda sobre o primeiro. No *Bildungsroman* – num uso mais restrito do termo – há, no entanto, a criação de um mundo onde a colisão entre indivíduo e sociedade denota uma relação *outra*. Nele, tudo se passa como se “a formação do indivíduo *em si e para si*” coincidissem “sem rupturas com a sua integração social na qualidade de simples *parte do todo*”.⁷ Como isso é possível na ordenação de um romance que, para alguém como Auerbach⁸, é, apesar dos pesares, *realista*? Para alcançar uma resposta satisfatória, mostra-se decisivo, então, *esclarecer e localizar qual é esse indivíduo e em qual sociedade ele se movimenta*. Ora, por que na Alemanha da virada do século XVIII para o XIX? Por que um *jovem* – aspirante a artista e intelectual – de origem *burguesa* e inclinação *aristocrática* é quem aparentemente tem o direito a uma *allgemeine Bildung*?

Preocupada com essas questões, a dissertação se ocupa em estabelecer, de acordo com Lukács, o princípio formal do *Meister* e os elementos da “matriz prática” histórico-social por ele mobilizados e ressignificados. Ela está dividida em três partes. Na primeira, pontuamos o que Lukács indica ser – tanto em seu capítulo da *Teoria do Romance* sobre o *Meister*, quanto em seu ensaio sobre ele de 1936 – a ironia de Goethe e o que ela (in)forma da sociedade alemã, mais especificamente de sua *intelligentsia* de classe média

⁵ Schwarz, R. *Seja como for: entrevistas retratos e documentos*. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 48.

⁶ Ou nas palavras mais precisas de Adorno: “Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde *Tom Jones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 58.

⁷ Moretti, F. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020, p. 43.

⁸ Auerbach, E. *Mimesis*. Tradução de George Bernard Sperber e Rainer Patriota. 7ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2021, p. 478.

e da complicada fusão entre *Kultur* e *Zivilisation*. De certo modo estabelecida a relação mais direta entre forma e processo social a partir da matriz interpretativa de Lukács, na segunda parte trabalhamos a maneira pela qual o romance oscila entre a poesia e a prosa, respeitando uma posição que pretende atender e explorar a individualidade do herói ao mesmo tempo em que se lhe apresentam circunstâncias externas cuja validade e necessidade social também reivindicam seu direito de ser. Nesta parte um tanto sinuosa do trabalho, abordamos tanto a tensão formal proveniente da intenção formativa do romance, quanto as concepções que Goethe teve de fazer para tentar acomodar disposições aparentemente antitéticas. Como persistiu a preocupação com a relação entre forma e processo social, buscamos também apresentar, através da observação de certas passagens do romance, aquilo que Adorno denomina a “dialética do tato”, cuja hora histórica é também a do *Meister*. Em uma terceira parte, nos concentramos de maneira mais detida nos movimentos da narrativa, explorando, num primeiro momento, a articulação da trajetória de Wilhelm com as intervenções da Sociedade da Torre nos primeiros cinco livros do romance e, em um segundo momento, por sua vez, observamos de perto como a Sociedade da Torre se move e se compõe no ambiente concentrado dos dois últimos livros do *Meister*.

1. UMA REVOLUÇÃO SEM REVOLUÇÃO É SEMPRE UM CONVITE À IRONIA

Nessa época, minha relação com as classes mais elevadas lhes era bastante favorável.

Johann Wolfgang Goethe

Observações iniciais: entre ironias

Irony corrects the wilfulness of form.

Jay Bernstein

“A forma é o verdadeiramente social na literatura”.⁹ A máxima lukácsiana é conhecida, fez escola e serviu de fiel da balança por toda a sua crítica literária, independentemente da filiação teórica de momento. Se a construção da frase acima feita pelo jovem Lukács é limpa e direta, em sua fase marxista ela ganhará carga ideológica e caráter de jargão, ainda que mantendo o acerto do achado. Sem surpresa, lemos na abertura d’*O romance histórico* que o seu “ponto metodológico” é “a investigação da interação do desenvolvimento econômico e social com a visão de mundo e a forma artística que se engendram a partir desse desenvolvimento”.¹⁰ As cartas de sua crítica literária estão, portanto, dadas desde o princípio e podem ser observadas naquilo que o autor escreveu de melhor. É o que se passa na crítica do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – um caso que, nessa tradição crítica, pode ser tomado como *exemplar*. Lukács tratou o *Meister* de maneira detida em duas oportunidades: em um dos capítulos de sua *Teoria do romance*, de 1916, e em um ensaio de título homônimo do romance, de 1936, compilado posteriormente na obra *Goethe und seine Zeit*¹¹. As abordagens variam em estilo e respondem a contextos distintos, de exigências peculiares; a liberdade conceitual e a maestria literária da primeira cedem o passo para a precisão histórica da segunda, que também não deixa de ser elegante. Seja como for, a importância concedida à forma do romance está presente nos dois escritos, e a matriz interpretativa

⁹ Lukács, G. “Zur Theorie der Literaturgeschichte”. In *Text+Kritik*, München, Richard Boorberg Verlag, 1973, p. 29. A tradução de todos os textos que não tenham sido consultados em português será de minha lavra, salvo aviso oportuno.

¹⁰ Idem. *O Romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 29.

¹¹ Publicada recentemente em português em duas partes: *Goethe e seu tempo* e *Estudos sobre Fausto*.

decisiva, que nota um princípio formal de grande consequência, é a mesma, apesar de a conclusão divergir em cada um deles, como se verá.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister é uma obra cuja recepção precede sua publicação. Um de seus melhores leitores, se não o melhor, teve acesso ao material quando o romance sequer havia sido concluído, tendo não apenas influenciado no produto final como aberto possibilidades interpretativas de peso.¹² Às considerações primeiras de Friedrich Schiller somaram-se logo as de Christian Gottfried Körner, Wilhelm von Humboldt, G. W. F. Hegel e as dos românticos, notadamente dos irmãos Schlegel e de Novalis. Fato é que o *Meister* teve grande impacto no meio intelectual alemão, atestando como algo de significativo a obra parecia encapsular, sobretudo quando levado a sério o fragmento de Friedrich Schlegel, tão batido quanto indispensável de ser citado, pois revelador: “A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época”.¹³ Colocar em pé de igualdade uma obra filosófica, um romance e uma revolução (ocorrida do outro lado do Reno) é algo indicativo por si só e chama a atenção. Ao longo deste trabalho – espero – se notará que o golpe de vista de Schlegel, além de preciso, tem muito a dizer da Alemanha, bem como do *Meister* e do princípio formal que o anima.

Tão notório quanto a recepção inicial, o impacto de *Wilhelm Meister* para a história da literatura é nada menos que monumental. De acordo com o próprio Goethe, trata-se de “uma daquelas obras incomensuráveis”¹⁴, e as leituras a seu respeito variam, apesar de, pelo menos desde Wilhelm Dilthey¹⁵, ter a obra encontrado seu lugar como o paradigma do gênero literário *Bildungsroman*. Embora não seja incontestado afirmar que o

¹² Cf. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Stuttgart: Cotta, 1881.

¹³ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Marcus Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997, p. 83. Assim segue o fragmento: “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”.

¹⁴ Eckermann, J. P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Marcus Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997, p. 146.

¹⁵ Dilthey, W. *Gesammelte Schriften*: XXVI. Band. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, p. 252. Em verdade, o *Meister* já havia sido considerado um *Bildungsroman* por Karl Morgenstern ainda em 1820. Nos seguintes termos: “Receberá o nome de *Bildungsroman* primeiro e principalmente por conta de sua temática material, pois retrata a *Bildung* de seu herói em seu início e em seu crescimento até um certo estágio de completude; e, secundamente, porque promove, pela virtude deste retrato, a *Bildung* de seu leitor em maior medida que qualquer outro tipo de romance” apud Swales, M. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, p. 12. Para uma visão profunda e detalhada do desenvolvimento histórico do gênero *Bildungsroman*, cf. Jacobs, J; Krause, M. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert*. München: Beck, 1989.

romance inaugura tal gênero¹⁶, pode-se dizer com segurança que figura como referência obrigatória e ponto incontornável tanto para a teoria quanto para o fazer literário, mesmo que em chave negativa.¹⁷ Além disso, é um romance que ganha ainda mais em interesse quando se evidencia que a ideia de *Bildung*, de mão dada com a de *Kultur*, verdadeiras obsessões alemãs, estão elas mesmas sendo delineadas ao longo do romance, tornando-o, de certa maneira, um *Bildungsroman* em dupla acepção; junto à formação do protagonista, o romance vai “modulando em filigrana a ideia mesma de Cultura” e trazendo “‘um processo de formação’ cujo anverso é a consagração da ‘maturidade’ do homem bem formado”.¹⁸ Tal como na *Fenomenologia do Espírito*, não é apenas a consciência que se forma; também seu leitor passa por uma experiência formativa cujo final ilumina e garante o sentido, em retrospecto, de todo o caminho. Caminho esse que, no caso do romance, é percorrido pelo leitor como que de mãos dadas com um narrador parcimonioso, simpático, de máxima discrição, convívio agradável, palavra sutil e pleno de tato e dignidade. Tamanha benevolência com o leitor cumpre o papel de atestar sua distância frente ao ainda imaturo Wilhelm, e funciona a um só tempo como pedidos de desculpa e de anuência para quando o protagonista é estreito, verde e tagarela, buscando evitar que o leitor considere o romance, por vezes, um tanto chorumelas.

Assim, o proceder do narrador goethiano tem importância e sua opção artística apresenta função formal, aliás bastante condizente com a concepção de “poeta épico” do autor, presente no corpo do romance e no pequeno mas poderoso texto “Sobre a poesia épica e dramática”, onde somos apresentados à figura do *rapsodo*:

No que diz respeito ao tratamento como um todo, o rapsodo, que recita o passado por completo, aparecerá como um *homem sábio que, com calma prudência, abrange com a vista tudo o que aconteceu*; sua exposição almejará acalmar os ouvintes, de modo que eles o escutarão com prazer e por um longo tempo; [...] O rapsodo, como um *ser superior*, não deveria aparecer ele mesmo em seu poema; *seria melhor que ele lesse atrás de uma cortina, de modo que os ouvintes abstraíssem*

¹⁶ Cf. as várias enciclopédias, os verbetes e as diferentes listas de *Bildungsroman* compiladas no útil estudo de Wilma Maas. *O Cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 53-61.

¹⁷ Nas boas palavras de Franco Moretti: “*Bildungsroman*. Um certo magnetismo paira em torno desse termo. [...] Até mesmo aquelas obras que, sob todos os aspectos, *não* são romances de formação, só conseguimos percebê-las em contraste com esse horizonte conceitual: e assim falamos de ‘iniciação fracassada’ ou ‘formação problemática’. Expressões de duvidosa utilidade, como todas as definições em negativo, mas que confirmam a influência dessa imagem sobre nossos procedimentos de análise”. *O romance de formação*, p. 41.

¹⁸ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 164.

*de toda personalidade e acreditassem ouvir apenas a voz das Musas em geral [grifos meus, PC].*¹⁹

Como dito, o narrador goethiano é discreto e aparece com moderação. Por conta disso, o ritmo de suas aparições e “ausências” é significativo e demonstra a ironia do poeta, fundamental para a construção do romance e o andamento do entrecho, pois confere a distância necessária entre o poeta/narrador, que tudo sabe, e o herói/protagonista, que aos trancos e barrancos se movimenta (enquanto o leitor o espia, completando o triângulo). Pode-se dizer, de modo genérico, que esse distanciamento é uma das características dos *Bildungsromane*, vide o exemplo da relação estabelecida entre o narrador manniano e Hans Castorp, “o filho enfermo da vida”, n’*A montanha mágica*²⁰. No entanto, no caso do *Meister*, onde uma “*vontade de formação [Bildung]*”²¹ e uma *ideia de comunidade humana* permeiam a narrativa do modo mais consciente possível, tal distanciamento adquire um caráter especial, pois, além de reforçar o descompasso entre a maturidade do autor e a do personagem, afiança o ritmo seguro do romance, que lhe é característico. Wilhelm nunca está realmente em risco; seu caminho é tortuoso, ele tem recaídas e frustrações, em alguns momentos encontra-se no mais profundo desespero, mas felizes acasos sempre vêm a calhar, de tal modo que os impasses aparecem para o leitor como um mal necessário, um obstáculo a ser superado. Essa atmosfera de relativa tranquilidade do *Meister* tem como caução um importante fundamento: a *crença* no “possível êxito das aspirações voltadas a um objetivo comum”²², qual seja, o de um processo formativo *bem-sucedido*, no qual se garante a adaptação à sociedade e o desenvolvimento das potencialidades do indivíduo.

Trata-se, nesse sentido, de um *Bildungsroman* (ou *Erziehungsroman*²³) por excelência, pois no centro da ação está – e tem de estar – o desenvolvimento integral da personalidade humana. Ledo engano, porém, acreditar que tal caminho formativo e de aperfeiçoamento estaria restrito ao protagonista. Na composição do *Meister*, completar a

¹⁹ Goethe, J. W. *Sobre a poesia épica e dramática*. 1797. Tradução de Eduardo Henrik Aubert.

²⁰ Como bem destaca Marcus Vinícius Mazzari. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: ‘um magnífico arco-íris’ na história do romance”. In *Literatura e Sociedade*, n° 27, 2018, p. 28.

²¹ Lukács, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 141.

²² *Ibid.*, p. 141.

²³ É importante precisar que Lukács nunca utiliza o termo *Bildungsroman* para se referir ao *Meister*. Dando destaque para o seu caráter pedagógico e seguindo um mote hegeliano, Lukács costuma enfatizar que o romance trata, em última instância, da educação do homem para melhor viver em sociedade. Opta, assim, pelo termo *Erziehungsroman*. Além do mais, com essa escolha terminológica, Lukács marcava uma posição contrária, ainda que tacitamente, à de Dilthey. Cf. Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 72-73.

formação não é tarefa individual, carece de auxílio externo e é caminho aberto, senão a todos, ao menos a um certo grupo. A centralidade de Wilhelm como protagonista, como já apontara Schiller²⁴, é apenas casual, uma vez que se funda na possibilidade, sempre compartilhada, do êxito das aspirações.²⁵ Para dar conta de tal exigência, o romance lança mão de uma comunidade de pessoas que ativamente atuam no intuito de se educarem e se ajudarem mutuamente, trabalhando sempre em direção a uma relação harmônica entre indivíduo e sociedade, onde as arestas do primeiro são podadas para que as engrenagens da segunda sejam fluidas. De todo modo, como insiste Lukács, “esse mundo não está absolutamente livre de perigo”, não há nele “redenção apriorística”, há apenas uma vontade de formação animando alguns dos personagens, cuja posição hierárquica mais alta no interior do romance é de fácil percepção, além de denotar a aparente onisciência de conjunto por eles partilhada.²⁶ No *Meister*, vemos o desenrolar de uma “experiência compreensiva” que, nos termos do Lukács da *Teoria do Romance*, “se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela”.²⁷ Em outras palavras, nem a sociedade é algo de todo ruim, nem o indivíduo é um ser imaculado, pois pode pecar pelo excesso.

Tudo depende, enfim, de como o mundo do romance é construído. Segundo a concepção a princípio contraintuitiva de Lukács, é a “estrutura [*Struktur*] dos homens e destinos no *Wilhelm Meister* que define a construção do mundo social que os circunda”²⁸, e não o contrário. Assim, o mundo exterior passa a ser regido por um “princípio de heterogeneidade” distinto, de certa maneira secreto, em que a “permeabilidade ao sentido” das estruturas [*Gebilde*] sócio-históricas se dá não por algo objetivo ou necessariamente constitutivo delas, mas pela possibilidade de atuação da personalidade, cuja garantia de sucesso não pode ser pressuposta. Pressupô-la seria, na narrativa do *Meister*, um equívoco, “pois a princípio não se pode atribuir ou negar sentido a nenhuma estrutura, já que essa sua aptidão ou inaptidão não se manifesta com nitidez desde o

²⁴ “Wilhelm Meister é a pessoa mais necessária, mas não a mais importante; essa é uma das peculiaridades do seu romance, que não possui nem precisa de tão importante pessoa”. *Correspondência*, Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010, p. 109.

²⁵ O que confere a Wilhelm o protagonismo, por sua vez, é o “fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo”. Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 85.

²⁶ *Ibid.*, p. 142.

²⁷ *Ibid.*, p. 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 144.

início”.²⁹ Há uma inevitável ambiguidade na interrelação indivíduo-sociedade no *Meister* que só será resolvida ao final, quando a Sociedade da Torre se revela e o percurso do protagonista se ilumina. Ao longo de todo esse processo, predomina a ironia do narrador, que esconde esse “princípio de heterogeneidade” em sua discreta “afirmação irônica da realidade”³⁰, capaz de homogeneizar as diferentes “objetivações da vida social”³¹ sem revelar seu segredo, isto é, sem fazer com que o leitor de primeira viagem consiga antever o sentido último e oculto, embora sempre presente. As possibilidades dispostas no romance têm de ser percorridas pelo personagem, “não decididas de antemão”, como bem pontua Arlenice Almeida da Silva.³² Para Lukács, então, *a ironia é, no Meister, o fator de configuração que traz de volta – numa espécie de jogo de faz de conta – o “caráter de realidade”*³³ *do Erziehungsroman, o qual, por necessidade formal, tem sempre de flertar com a idealização de certas partes dessa mesma realidade. Mas seria mesmo apenas um flerte? De acordo com Lukács, “a ideia comunitária que dá sustentação a todo o edifício”, isto é, a vontade de formação e o objetivo comum de desenvolvimento harmônico que selam a comunhão dos indivíduos que compõem o círculo de eleitos, traz como consequência que seu meio – o da aristocracia irmanada pela religião burguesa da Kultur, para enfim dar o nome aos bois – ganhe uma coloração epopeica:*

E nem mesmo o mais refinado tato artístico de Goethe, a maneira com que introduz e faz emergir os problemas, pode furtar-se à consequência imanente da situação final do romance. [...] foi necessário o criticado *aparato fantástico* dos últimos livros, a torre misteriosa, *os iniciados oniscientes que atuam providencialmente...* [grifos meus, PC].³⁴

Se a ironia não é mais capaz, aqui, de contrabalançar esse desenlace, resta, então, apenas sublinhar o caráter arbitrário e problemático da solução formal, a qual, por sua vez, não deixa de ser necessária, cabe repetir. O paradoxo é apenas aparente: a solução fracassou, pois “em correspondência com a mentalidade de mundo [*Weltgesinnung*] do escritor, tinha ela em vista uma forma menos problemática do que a permitida pelo seu substrato, o mundo a ser configurado”.³⁵ No final das contas, voltamos para o início: “a forma é o verdadeiramente social da literatura”. Neste caso, o romance incorreu no perigo

²⁹ Ibid., p. 144.

³⁰ Ibid., p. 145.

³¹ Ibid., p. 145.

³² Silva, A. A. *Estética da resistência: a autonomia da arte no jovem Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 237.

³³ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 145.

³⁴ Ibid., p. 148-149.

³⁵ Ibid., p. 149-150.

de estilizar a realidade em excesso, de dotar ao mundo um sentido inexistente, como atesta Lukács com firmeza:

Aqui é também a mentalidade utópica do escritor que não suporta limitar-se à reprodução da problemática dada pelo tempo e contentar-se com o vislumbre e a vivência subjetiva de um sentido irrealizável; que o obriga a pôr uma experiência puramente individual, talvez universalmente válida em postulado, como sentido existente e constitutivo da realidade. Contudo, *a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido, e – como em todos os problemas decisivos da grande forma – não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo.*³⁶ [grifos meus, PC]

Afinal, ainda nas palavras de Lukács, “quando algo se torna problemático [...], a cura não pode advir senão de uma exacerbação do problema, de sua radicalização”.³⁷ Constatar que a realidade sem ideais se realizou, saltar no vazio e *apenas vislumbrar* a superação da “discrepância entre ser e dever-ser”³⁸, eis o que resta ao romance, a forma literária da “virilidade madura”.³⁹ O escritor tem de estar consciente da ausência de sentido do mundo, não pode ser ingênuo quanto à sua própria incapacidade de dotá-lo de sentido e deve, por uma questão de princípio, assumir uma postura insistente (embora resignada) na qual sabe da “profunda desesperança dessa luta, mas também a desesperança ainda mais profunda de seu abandono”.⁴⁰ Ingenuidade uma vez expurgada do escritor, sua ironia – marca de uma posição elevada – tem de passar a operar, enfim, como “autossuperação da subjetividade que foi aos limites”.⁴¹ Desse modo, enquanto um princípio formal, a ironia funciona como uma espécie de cisão (ou duplicação) da subjetividade; por um lado, em “interioridade”, cuja tendência é contrapor a um mundo hostil as suas aspirações; e, por outro, em uma subjetividade capaz de enxergar os limites e o caráter abstrato tanto do mundo da subjetividade quanto da objetividade, mantendo assim suas fronteiras – sua dualidade – e, além do mais, “descortinando e formando [*erblicken und gestalten*]” um “mundo unificado”. Nesse processo, o sujeito é a um só tempo “contemplador e criador”, e a ironia passa a ser posta sobre ele mesmo, bem como sobre suas “criaturas” [*Geschöpfe*].⁴²

³⁶ Ibid., p. 150.

³⁷ Lukács, G. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 49.

³⁸ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 82.

³⁹ Ibid., p. 86.

⁴⁰ Ibid., p. 87.

⁴¹ Ibid., p. 95.

⁴² Ibid., p. 75-76.

Neste ponto, ficam especialmente demarcadas a proximidade e a distância existentes entre o conceito de ironia desenvolvido na *Teoria do romance* e o de ironia romântica⁴³. Em relação à proximidade, a argumentação rigorosa de Constantino Luz de Medeiros dá conta de evidenciá-la:

Instrumento e agente da reflexão metacrítica que ocorre com o distanciamento estético, e, ao mesmo tempo, necessária para que o poeta-filósofo possa realizar o movimento simultâneo de entrar e sair de si, a ironia romântica representa a possibilidade de autolimitação na obra literária. Como pressupunha a elevação dos interlocutores acima do tema escolhido, de maneira a possibilitar a observação de uma questão a partir de diversos ângulos, ela leva igualmente em consideração o fato de que “[...] a maioria dos artistas seria capaz de se elevar acima de suas próprias obras”. Atuando como elemento interno organizador que possibilita a ação recíproca entre a reflexão metapoética do autor e a exteriorização literária objetiva, o jogo irônico torna-se significativo para o processo de criação, porque favorece um lócus privilegiado, a partir do qual o artista pode contemplar a obra e o ato de criação.⁴⁴

Em relação à distância, por sua vez, deve-se insistir na diferença das intenções de cada um dos projetos; a ironia romântica, notadamente em Schlegel, aspira a "pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica", isto é, "busca ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica", visa, em suma, a "tornar viva e sociável a poesia", superar a cisão entre subjetividade e objetividade, alcançar a perfectibilidade infinita no interior da criação poética⁴⁵; para Lukács, pelo contrário, não é possível superar a distância que separa subjetividade e objetividade por meio da poesia, pois há, na própria *forma*, uma normatividade incapaz de ser instituída apenas por meio da força criativa do sujeito

⁴³ A ironia romântica, por certo, é um conceito complexo e difícil de delimitar. Num próximo capítulo ela será brevemente abordada, mas cabe tecer alguns comentários igualmente breves também aqui. Como se sabe, a ironia, enquanto parte da tradição retórica, é “tão antiga como o discurso humano” (Behler, 1990, p. 73) e tende a se limitar a um certo tipo de dissimulação, isto é, ao “intuito de mascarar, esquivar e ocultar algo” (Cuddon, 1999 apud Medeiros, 2014, p. 52). Numa palavra, é uma figura de linguagem das mais úteis em polêmicas e discussões vulgares. Enquanto ironia socrática, por sua vez, não se limita a um mero sarcasmo, ela é, na verdade, uma “disposição de humor constante que paira sobre a conversa amistosa de pessoas polidas” e cuja “‘arte’ consiste justamente em saber localizar a verdade sem nenhuma indicação prévia, como alguém que se orienta no mundo do pensamento, sem o apoio de nenhuma regra, somente pelo faro, pelo senso de direção” (Suzuki, 1997, p. 162 e 171). Para Schlegel, “a ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida”; de certa forma, há algo nela que persiste sempre incompreensível, pois ela consegue ser, a um só tempo, *uma coisa ou outra* (Suzuki, 1997, 172). De maneira renovada, a interpretação da ironia socrática feita por Schlegel a estende também para a criação artístico-poética, numa perspectiva que claramente aumenta-a em escopo. Nesse sentido, diferentes obras artísticas passam a ser compreendidas por Schlegel como perpassadas por ironia, e esta, pouco a pouco, passa a ser compreendida como um meio de configuração *tipicamente moderno*. Tal como sintetiza Medeiros, “a partir de Schlegel a ironia passa a significar a reflexão e a metarreflexão artísticas, descrevendo a atitude daquele que cria perante sua própria obra e existência, sendo igualmente, portanto, uma reflexão filosófica” (Medeiros, 2014, p. 56).

⁴⁴ Medeiros, L. C. “A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a Ironia Romântica”. In *Trans/Form/Ação* 37, n. 1, 2014, p. 54.

⁴⁵ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 64.

individual. Como diz Jay Bernstein: “a imaginação não pode resolver por si só uma contradição que foi historicamente causada, ou seja, em última análise, a forma conceitual e a realidade social só podem ser colocadas em harmonia por meio da transformação social”.⁴⁶ Desse modo, embora a inspiração de Lukács seja flagrante, paira entre ambos os conceitos de ironia uma diferença de fundo.⁴⁷

Não por acaso, no capítulo “Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance”, Lukács postula como *conteúdo da ironia* a interação entre dois complexos éticos: a “ética da subjetividade criadora” e a subsequente “autocorreção ética”.⁴⁸ Como se sabe, há, ao menos desde Hegel, a compreensão de que forma e conteúdo se convertem um no outro; ou, na expressão posterior de Adorno, de que a forma é o “conteúdo sedimentado”.⁴⁹ Na *Teoria do Romance*, ao considerar que a composição do romance é uma “fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada”⁵⁰, Lukács chama a atenção para o sujeito criador enquanto aquele *capaz de dar forma*; diante de experiências dispersas e múltiplas, este consegue estabelecer uma unidade orgânica mediante a força da forma. No entanto, como já alertara Lukács em outros momentos de sua *Teoria do Romance*, os perigos que a forma romanesca apresenta são vários, e a sua composição formal, em termos puramente abstratos, tende a colapsar a não ser que a ética da subjetividade criadora, segundo Lukács a responsável pelo princípio unificador último, revele-se plenamente no conteúdo. Seguindo e distanciando-se da tradição romântica, Lukács anuncia o valor da imaginação da subjetividade criadora para logo depois apontar a necessidade de sua autossuperação, a única maneira de “realizar a objetividade normativa do criador épico”. É a ironia que

⁴⁶ Bernstein, J. M. *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism and the dialectics of form*, Mineápolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 191.

⁴⁷ Tudo bem pesado, a maneira pela qual Lukács reelabora a ironia romântica em *A teoria do Romance* – especificamente de Schlegel, mas, também, de modo mais discreto, de Kierkegaard – é inconstante e, no limite, nem sempre clara. Levando-se em consideração que o interesse desta pesquisa não envolve rastrear nem perquirir minuciosamente a trajetória do conceito, limitamo-nos a observar como ele aparece apenas nos termos de *A teoria do romance* e, sobretudo, na maneira que reverbera nos comentários de Lukács sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Jay Bernstein, em seu trabalho citado acima, faz reiterados e elucidativos comentários demonstrando como Lukács se apropria do conceito com uma certa dose de liberdade, nem sempre se atendo à concepção de Schlegel e, segundo a sua perspectiva, nem sempre mantendo inteiramente a coesão ao longo do ensaio. Nesse sentido, para uma análise detalhada da relação entre ironia romântica e a ironia tal como aparece em Lukács, cf. Bernstein, J. M. “Transcendental Dialectic: Irony as Form”. In *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of form*, p. 185- 227.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁹ Respectivamente, cf. Hegel, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio: Volume 1, A Ciência da Lógica*. Tradução de Paulo Meneses e José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 252-253; cf. Adorno, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 17.

⁵⁰ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 85.

dá conta desse movimento mediante um “tato criador de equilíbrio”.⁵¹ Afinal, as leis do romance, sempre difíceis de precisar, são “leis do tato”; um equilíbrio oscilante, porém seguro, em que a subjetividade tem de buscar se transformar numa “vontade de objetividade”.⁵² Conforme destaca Jay Bernstein, é por esse motivo que a tese de que “todas as formas e normas são produtos (conscientes ou inconscientes) de atos do sujeito individual”⁵³ não pode ser inteiramente aceita por Lukács, pois, nesses termos, haveria a negação da “normatividade das formas”, de seu caráter imanente⁵⁴, de sua objetividade. Por isso o segundo momento, o “da autocorreção ética”, também ele manifesto no conteúdo, se faz tão necessário; pois a subjetividade criadora nunca é “capaz de penetrar inteiramente os objetos de sua configuração”, isto é, não pode “aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo”.⁵⁵ Aqui se vê uma interessante questão quanto à problemática da forma, colocada com precisão no comentário de Bernstein:

Nenhum ato individual pode dar força normativa a uma forma simplesmente por sua afirmação; mas a subjetividade transcendental individual não possui outro meio para realizar sua normatividade fundamental que não pela afirmação. A normatividade e a produtividade (espontaneidade) da subjetividade transcendental parecem, assim, ser incapazes de se realizarem simultaneamente; o movimento negativo que abre caminho para a subjetividade ser o fundamento de toda objetividade igualmente a proíbe de realizar concretamente sua vocação normativa.⁵⁶

A ironia funciona para Lukács, nesse contexto, como uma solução, como a busca por um equilíbrio entre subjetividade e objetividade. Ora, a ironia é, nas palavras de Lukács, além da “objetividade do romance”⁵⁷, a sua “intencionalidade [*Gesinnung*] normativa”⁵⁸; e é o tato, artístico e composicional, permeado sempre pelo *gosto*, que deve corrigir os excessos da subjetividade criadora, cujos desejos, preconceitos e anseios não devem aparecer de modo excessivamente claros na narrativa. Em outras palavras, é mediante a ironia que se faz possível “esconder” a presença do autor no processo de organização do enredo, de escolha temática e de movimentação dos personagens, permitindo que os

⁵¹ Ibid., p. 85.

⁵² Ibid., p. 74.

⁵³ Bernstein, J. M. *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism and the dialectics of form*, p. 187.

⁵⁴ Lembre-se que, para o jovem Lukács, vive-se *sub specie formae*: “Poderíamos dizer: todas as experiências já são, até certo ponto, vivenciadas *sub specie formae*, e a memória, a observação, a psicologia construída, em uma palavra, tudo o que se torna imediatamente o material de produção, é ainda mais fortemente criado na imagem das possibilidades formais. Assim, as formas, os postulados relativos à vida e à alma, que estão ligados a certas formas, muitas vezes se tornam a priori na vida dos poetas em relação às suas experiências. Lukács, G. “Zur Theorie der Literaturgeschichte”, p. 30.

⁵⁵ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 85.

⁵⁶ Bernstein, J. M. *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism and the dialectics of form*, p. 188.

⁵⁷ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 93.

⁵⁸ Ibid., p. 85.

mecanismos e os traços que remetam à sua atividade sejam leves ou, no mais das vezes, quase imperceptíveis. Pode-se dizer, assim, seguindo Arlenice Almeida, que

Lukács opera com o conceito de ironia fazendo-o oscilar ora como atitude do criador que se eleva, como no *Frühromantik*, acima de si mesmo e de sua obra, ora como conteúdo romanesco, nas relações e ações dos personagens no romance.⁵⁹

Como é possível perceber, a ironia, enquanto fator de configuração ou estrutura do romance, não levaria a um afastamento da realidade; pelo contrário, se perfeitamente executada, ter-se-ia uma verdadeira aproximação, pois, mediante a cadência irônica na qual se constrói um mundo conforme aquilo que se mostra disponível no substrato a ser configurado, os dados da realidade e suas decorrentes relações figurariam como possibilidades concretas, e o mundo alcançado seria “tão real quanto o mundo sem sentido e fragmentário do início da peregrinação do herói”.⁶⁰ A ironia, porém, está sempre diante do risco de “eliminar os conflitos e as tensões da realidade em nome de uma acomodação precipitada”⁶¹, sobretudo em um romance como o *Meister*, onde existe uma intenção explícita-implícita de educação e, além do mais, onde a reconciliação entre o indivíduo e a realidade concreta, embora problemática, deve parecer possível. Como já indica Lukács no primeiro parágrafo de seu capítulo sobre o *Meister*, essa reconciliação é uma necessidade formal, e a única maneira de alcançar eficácia literária se dá por meio de uma ordenação de eventos que disfarce a tentativa de resolução do autor, a qual, por sua vez, é sempre imperativa. Claro-escuro de dificuldade ímpar, o *Meister* sucumbe perante o grande perigo inerente à sua forma. A ironia não se mostra suficiente para corrigi-la.

Em suma, para dar conta do caráter pedagógico do romance, para garantir a realização favorável de um destino individual e o relativo sentido daquele mundo, Goethe teve de criar uma atmosfera na qual os mencionados eleitos conseguiam cultivar suas personalidades, desenvolver-se plenamente e atuar em sociedade com segurança e harmonia. Assim, ao doar à Sociedade da Torre – essa ilha de *Gebildeten* – atributos e meios socialmente inexistentes para a realização dos destinos individuais de seus membros, a ironia configuradora de Goethe

que no mais provera de substância suficiente o indigno de configuração e contivera, com a imanência da forma, todo o movimento transcendente, aqui só pode depreciação o maravilhoso ao revelar-lhe o caráter lúdico, arbitrário e em

⁵⁹ Silva, A. A. *Estética da resistência: a autonomia da arte no jovem Lukács*, p. 237.

⁶⁰ Ibid., p. 237-238.

⁶¹ Ibid., p. 238.

última análise inessencial, mas não o impede de romper, numa dissonância, a sinfonia do todo.⁶²

Dito de maneira breve, a ironia é decisiva, necessária e justificável para o Lukács da *Teoria do Romance*, mas em última instância é incapaz de concretizar a forma de uma experiência que a realidade não concede. Lukács não tolera este movimento de Goethe por considerar que o caráter aproblemático do mundo da nobreza do círculo de eleitos da Sociedade da Torre, mesmo que suavizado pela ressalva igualmente irônica das *mésalliances* entre burgueses e nobres presente no final, aproxima por demais o romance do mundo aproblemático da epopeia. Trata-se de uma solução utópica que o jovem Lukács, embora considere genial e necessária⁶³, não deixa de apontar como defeituosa.

A partir de uma abordagem adorniana, seria possível assinalar como a fratura formal de uma grande obra de arte aponta para impasses históricos e denota impossibilidades objetivas.⁶⁴ Mas por enquanto não é preciso ir até ele. Concentremo-nos, agora, no ensaio de 1936 do mesmo Lukács, mas não sem antes fazer um breve comentário acerca do contexto da escrita deste e dos demais ensaios que compõem *Goethe e seu tempo*. Em certo sentido, pode-se dizer que Lukács, a partir da década de 1930, “se voltará para o estudo de um caso nacional”⁶⁵: o caso alemão. Essa escolha resta nítida sobretudo a partir de 1935, momento no qual, segundo aponta Miguel Vedda, “há uma virada nas posições de Lukács frente à cultura burguesa, marcada por uma reavaliação das relações entre ela e o fascismo em ascensão”.⁶⁶ Essa “reavaliação” se dá sobretudo pelo retorno de Lukács à historiografia alemã, notadamente em sua relação com a filosofia e a literatura clássicas, nas quais ele passará a buscar o passado democrático perdido da Alemanha que acabara de decair no nazismo. Nos termos do prefácio de *Goethe e seu tempo*, tratava-se de pensar “como devemos nos posicionar diante da cultura alemã passada e atual, e qual influência pode ter para o acerto de contas crítico com ela a renovação democrática e socialista da cultura do presente”.⁶⁷ Independentemente de

⁶² Lukács, G. *A Teoria do romance*, p. 149.

⁶³ Nesse sentido, Lukács é particularmente tributário à interpretação de Schiller, presente em sua carta a Goethe de 08 de julho de 1796, a ser devidamente analisada em outro momento deste trabalho.

⁶⁴ “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanes da sua forma”. *Teoria estética*, p. 18

⁶⁵ Arantes, P. E. *O fio da meada: uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 177.

⁶⁶ Vedda, M. “Apresentação”. In Lukács, G. *Goethe e seu tempo*. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 15. Vedda também pondera a interpretação lukácsiana de Goethe em três outros interessantes artigos. Cf. “La función de Goethe en la estética del joven Lukács”, “Goethe: el falsificado por el fascismo y el auténtico” e “La presencia de Goethe en los Escritos de Lukács del periodo berlinés”. In *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

⁶⁷ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 32.

como se possa julgar esse último propósito, aí estão resumidas as intenções de Lukács no seu estudo de um “caso nacional”. Com a ascensão do fascismo, Lukács via-se na função de salvaguardar e ressaltar os aspectos “progressistas” e “revolucionários” da história e da herança burguesas alemãs, bem como de impedir sua “falsificação”⁶⁸. Arlenice Almeida compreende em termos semelhantes: “No contexto de apropriação de Goethe e Schiller pelo nazismo como suporte ideológico [...], Lukács realiza uma análise dialética do Iluminismo Alemão, confrontando tendências progressistas e reacionárias na literatura”.⁶⁹ Nesse contexto, analisar Goethe e as suas principais obras torna-se uma tarefa decisiva, o que explica a escrita de ensaios sobre *Werther*, *Fausto* e, claro, *Meister*. Feitas essas breves ponderações – e realçando as intenções de Lukács no período – passemos à avaliação do ensaio.

Ali, Lukács traz repetidas ponderações no sentido de apontar para a carga histórico-social da escolha formal de Goethe, notando inclusive o seu caráter de classe. Retoma, também, a sua concepção anterior de que a visão de mundo goethiana de realização da personalidade constitui o eixo doador de coesão ao romance, “a força motriz consciente de todo o mundo por ela figurado”⁷⁰; insiste, novamente de maneira análoga, na mencionada crença, presente por todo o romance, de que os ideais de formação (agora denominados humanistas) *podem ser cumpridos*:

O autor dessa obra acredita não só que os ideais do humanismo estão ancorados na dimensão mais profunda da natureza humana, mas também que sua realização na sociedade burguesa que acabara de nascer, no período da Revolução Francesa, era possível, embora fosse com dificuldade e gradativamente.⁷¹

Como se vê, a visão de mundo utópica de Goethe, estabelecida na *Teoria do Romance* como incapaz de se conter com a irrealização do sentido em sua realidade, atesta, para o Lukács marxista⁷², a marca de um momento histórico breve no qual a luta entre a prosa e a poesia ainda não havia tido o desfecho que se conhece; um momento de transição em que a contradição “entre os ideais do humanismo e da realidade da sociedade capitalista” não é tomada como insuperável. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* aparece,

⁶⁸ O termo é utilizado recorrentemente por Lukács em seus intentos de desmistificar interpretações fascistas da obra de determinados autores alemães, como Goethe, Schiller, Hölderlin e Büchner.

⁶⁹ Silva, A. A. “A história e as formas”. In Lukács, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 17.

⁷⁰ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 76.

⁷¹ Ibid., p. 73-74.

⁷² De 1936, importante frisar. Lukács tem diferentes opiniões acerca de Goethe ao longo das décadas de 1920 e 1930. Basta comparar, por exemplo, seus textos do centenário de morte de Goethe, de 1932, com o restante dos ensaios que compõem *Goethe e seu tempo*, escritos entre 1934 e 1940.

nessa perspectiva, como a expressão literária, de validade curtíssima, da crença de que os ideais humanistas poderiam ser vivenciados na sociedade burguesa. A centralidade do argumento de Lukács autoriza uma citação mais longa:

O esplendor daquelas esperanças de renovação da humanidade que a Revolução Francesa desperta nos melhores contemporâneos de Goethe produz em *Wilhelm Meister* o caráter social de sua realização, aquela “ilha” de *homens proeminentes que põem esses ideais em prática em sua vida e cuja essência e conduta de vida pretensamente seriam um embrião do que está por vir*.

A contradição que está na base dessa concepção não foi articulada com clareza em lugar nenhum de *Wilhelm Meister*, mas a vivência da contradição encontra-se na base de figuração de toda a segunda parte. Ela ganha expressão na ironia extraordinariamente sutil e profunda com que toda essa parte foi composta poeticamente. Goethe faz com que o ideal de humanidade seja concretizado mediante a ação educacional consciente e conjunta de um grupo de homens na referida “ilha” [grifos meus, PC].⁷³

A ironia de Goethe, portanto, para o Lukács de 1936, dá expressão formal à vivência do que seria fundamentalmente uma “contradição entre base social e ideologia”⁷⁴, e é a tentativa de sua solução. A ironia que havíamos visto até este momento era, como avisa Lukács no prefácio de 1962 à *Teoria do Romance*, a “ironia como meio moderno de configuração”⁷⁵, tributária sobretudo à sua reinterpretação de Friedrich Schlegel. Em 1936, partindo de outro referencial teórico, Lukács retoma o princípio formal identificado duas décadas antes, mas não apenas altera sua conclusão como busca, por assim dizer, o referente social para ele.⁷⁶ Uma vez reanalisada a parte do processo social da qual a ironia é o correlato formal, Lukács passa a enfatizar o seu “caráter real-irreal, vivenciado-utópico”⁷⁷:

Sua estilização consiste no fato de concentrar todas essas tendências na pequena sociedade da segunda parte, confrontando essa realidade concentrada, na condição de utopia, com o restante da sociedade burguesa. No entanto, como uma utopia em que cada um dos elementos *realmente* brotou da sociedade de seu tempo. A ironia só serve para reconduzir ao nível de realidade esse caráter estilizado da concentração positiva de tais elementos e tendências.⁷⁸

⁷³ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 77.

⁷⁴ Lukács, G. *German Realists of the Nineteenth Century*. Tradução de Jeremy Gaines e Paul Keast. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 2.

⁷⁵ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 12.

⁷⁶ Lukács não demonstra preocupação em diferenciar ou especificar o que ele compreende, neste novo contexto, por ironia. Em todo o caso, depreende-se de seu ensaio que a ironia é tomada como princípio formal do *Meister*, como fator de estruturação do romance.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 77-8.

Assim, Goethe teria conseguido, segundo a renovada posição de Lukács, mostrar como a estilização não passa disto mesmo, de uma estilização. De certo ângulo, pode parecer que Goethe não está sendo realista, mas, para Lukács, é o exato oposto. *Ele está destacando um aspecto relevante do movimento social e transpondo-o como estrutura do romance*. O que se passa nesse procedimento de Lukács é o exemplo de uma crítica literária que não toma os elementos histórico-sociais como apenas um modo de contextualização, como mera “expressão de uma certa época”.⁷⁹ Trata-se, ao contrário, de um trabalho crítico que compreende que tais elementos atuam “na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte”⁸⁰; ou, em outras palavras – novamente as de Antonio Candido – de quando “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”.⁸¹ Se é verdade que um leitor desavisado tem dificuldade de localizar o *Meister* no tempo e no espaço; que os traços do romance são singelos e discretos; que a descrição dos ambientes é leve e comedida; não deixa de ser igualmente verdade, todavia, que o essencial é sempre mostrado. No *Meister*, a hora histórica revela-se na própria empreitada constituída pelo romance. Em seu caráter puro, elevado e pouco palpável, uma vez que humanamente geral, revela-se a formalização de um conteúdo de parte da experiência social cujo funcionamento é muito peculiar – e cabe olhá-lo de perto.

Em certo sentido, pode-se dizer que o *Meister* é um caso no qual o mundo aparece “na malha” do romance⁸², mas desde que se considere, como parte operante desse “mundo”, a complexa configuração do movimento das ideias da *intelligentsia* alemã dos séculos XVIII e XIX. Como bem destacara Lukács numa outra oportunidade, os grandes acontecimentos internacionais de então⁸³ foram tão relevantes no processo de elaboração filosófica e literária quanto a própria “estrutura social interna da Alemanha”.⁸⁴ Com efeito, esta influência mostrou-se tão decisiva a ponto de Lukács enfatizar como “todo escritor significativo não só pisou o chão de seu desenvolvimento pátrio, mas foi, ao mesmo tempo, em maior ou menor grau, um contemporâneo elaborador e aperfeiçoador

⁷⁹ Candido, A. *Literatura e Sociedade*, p. 19.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

⁸² Merquior, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 25.

⁸³ Notadamente a Revolução Francesa, mas também o período napoleônico e os demais eventos dos oitocentos, como a Restauração, a Revolução de Julho etc.

⁸⁴ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 36-7.

compreensivo, e o reflexo espiritual desses eventos mundiais”.⁸⁵ Ora, não é difícil escutar nos ecos dessa constatação a célebre frase de Marx: “somos contemporâneos filosóficos do presente, sem sermos seus contemporâneos históricos”.⁸⁶ Bem entendida, encontra-se nela uma dupla implicação. Primeiro, que a Alemanha não realizou nem acompanhou as transformações que levaram à construção do chão social do qual as ideias brotaram e incessantemente modificaram. Segundo, e diretamente vinculado ao primeiro, que as ideias que chegavam e se desenvolviam no pensamento alemão provinham *de outro lugar*. Como se sabe, um dos temas recorrentes do jovem Marx é essa insistência de que a história alemã se desenvolveu apenas em pensamento, na filosofia. Nos seus termos, aquilo que, “para as nações avançadas, constitui uma *ruptura prática* com as modernas condições políticas é, na Alemanha, onde essas mesmas condições ainda não existem, imediatamente uma ruptura crítica com a reflexão filosófica dessas condições”.⁸⁷ Deve-se levar em consideração, entretanto, que, apesar de o “desenvolvimento das ideias” substituir o “desenvolvimento histórico ausente”, as determinações da realidade “não são assim tão puras a ponto de perder a referência aos conflitos reais de uma história que se desenrola noutro lugar”.⁸⁸ Enrolados portanto em um “duplo presente”, a *intelligentsia* alemã se vê na complicada tarefa de “acertar o passo” com os acontecimentos dos dois lados do Reno. Uma vez estabelecida essa visada dupla, porém, um certo procedimento parece se conformar. Não é outro o argumento de Paulo Arantes em seu ensaio “Ideia e ideologia”:

O divórcio entre filosofia alemã e a sua circunstância próxima, que ela excede embora reproduza, é assim responsável por alguns efeitos notáveis cuja trama está na origem da percepção do fenômeno ideológico. A começar pelo da forma.⁸⁹

Segundo Lukács – em quem Arantes em boa medida se baseia –, essa condição ideológica também se mostra presente na literatura daquele tempo.⁹⁰ É nesse sentido que ele valoriza o *Kunstperiode*; sua grandeza reside na capacidade de antecipar em termos artísticos certas “estruturas de pensamento” e de “tipos humanos”.⁹¹ Essa antecipação, como não podia deixar de ser, advém, no caso aqui analisado, de uma perspectiva nublada

⁸⁵ Ibid., p. 36-37.

⁸⁶ Marx, Karl. “Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução”. In *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 3ª Edição. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 156.

⁸⁷ Ibid., p. 156.

⁸⁸ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 364.

⁸⁹ Ibid., p. 364.

⁹⁰ Lukács, G. *German Realists of the Nineteenth Century*, p. 2.

⁹¹ Ibid., p. 3.

pelo conteúdo social das ideias da revolução burguesa e, precisamente por isso, recebe a carga utópica já enfatizada. Em termos mais diretos, o *Meister* seria, para Lukács, fruto de uma “perspectiva, transfigurada [*verklärten*] pelo brilho e pela esperança da Revolução Francesa, de transformação da Alemanha semifeudal e atrasada no sentido de um Iluminismo *internamente* renovado” [grifo meu, PC].⁹²

Desse modo, trata-se de um romance no qual “a gravitação cotidiana das ideias e das perspectivas práticas” constituía a “matéria imediata e natural”. Acontece que, graças ao deslocamento das ideias e à particularidade local, “a própria diferença, a comparação e a distância fazem parte de sua definição”. Em resumo, com o empréstimo do esquema de Schwarz, pode-se dizer que o *Meister* é um caso no qual “a feição da História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita, em que agora influi pela via interna”.⁹³ Enfeixando um pouco mais, é o caso de dizer que a ironia, enquanto princípio formal, é a “redução estrutural” (Antonio Candido) de uma circunstância histórica própria e presente no movimento das ideias, gerando um fenômeno ideológico também próprio, e por assim dizer posto à prova por Lukács. Ao identificar o motivo da ironia e dar pistas de seu funcionamento no interior do romance, vemos Lukács mostrando como tanto no “conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria”.⁹⁴ Em suma, Lukács toma o elemento social e ideológico como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”.⁹⁵

Por “nível explicativo”, entenda-se aqui a existência de dois momentos operantes na crítica, sendo eles distintos, porém complementares, para não dizer entrelaçados. Num primeiro momento, o crítico tem de construir teoricamente o processo social, ou pelo menos tem de apontá-lo de maneira convincente. Em um segundo, tem de demonstrar como o processo social teoricamente construído apareceu *intuído* pelo romancista na forma literária do romance.⁹⁶ Lukács, em seu ensaio de 1936, parece ter procedido desse

⁹² Ibid., p. 225.

⁹³ Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 30.

⁹⁴ Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*, p. 19.

⁹⁵ Ibid., p. 19.

⁹⁶ Conforme Roberto Schwarz, “antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela. Trata-se de uma teoria enfática do realismo literário e da realidade social enquanto *formada*. Nesta concepção, a forma dominante do romance comporta, entre outros elementos, a *incorporação* de uma forma da vida real, que será acionada no campo da imaginação”. *Que horas são?*, p. 141.

modo, uma vez que explica a forma literária do romance em sua relação com o processo social alemão, o qual, por sua vez, foi especificado tanto no ensaio quanto em outros escritos.

Seguindo as pistas iniciais de Lukács e buscando extrapolá-las, cabe agora uma tentativa de aproximação mais precisa àquilo que pode ser considerado o referente da forma, isto é, o processo social instável e peculiar que o romance de algum modo enforma.

Em torno de um referente instável: uma difícil fusão entre *Kultur* e *Zivilisation*

Ironia é a forma do paradoxo.

Friedrich Schlegel

De maneira rigorosamente oposta ao que foi ensaiado até este momento, Franco Moretti afirma que o *Meister*, enquanto *Bildungsroman*, “narra como teria sido possível evitar a Revolução Francesa”. Mencionando Lukács, para quem o final do romance significaria “a generosa prevalência de ideais democrático-universalistas sobre os mais estreitos interesses de casta”, Moretti contrapõe a compreensão de que, em verdade, haveria enfeixada nele uma “restaurada concórdia no interior da classe dominante”.⁹⁷ O argumento é interessante e a ideia de fundo está correta: o *Meister* nada mais é do que uma forma de transigir com as leis do *Ancien Régime*, mas *cum grano salis*. Essa armação, característica de uma complicada fusão entre *Kultur* e *Zivilisation*, tem a sua razão de ser e é ela mesma uma parte da matéria que a ironia enforma. No espírito do que foi exposto anteriormente, devemos nos aproximar desse referente.

Para iniciar essa aproximação, lembremos de um ilustrativo momento de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1775), do jovem Goethe. Após mais um de seus inconvenientes acessos de amor diante de Lotte, Werther decide sair da pequena cidade onde estava e consegue um posto numa embaixada próxima. A segunda parte do romance epistolar começa nesse ponto e passa a apresentar uma sequência de dissabores vividos por ele, cuja condição de classe com frequência constitui o pivô de tormentos e insatisfações. O cenário é composto do seguinte modo. Werther, jovem burguês de evidente inclinação artístico-intelectual, entusiasma-se num primeiro momento com a variedade de pessoas à sua volta e vê com bons olhos a grande quantidade de tarefas a

⁹⁷ Moretti, F. *O romance de formação*, p. 111.

serem realizadas em seu posto, uma vez que lhe parecem garantir uma cabeça relativamente ocupada e pouco livre para as suas elocubrações. Suas atribuições, no entanto, passam gradativamente a não compensar “o tédio da vida desse povo rude”. Desde o princípio Werther se incomodava com o embaixador para quem trabalhava – um carreirista estreito e de poucos escrúpulos –, mas alentava-se sobretudo com a companhia do conde de C., esse sim um indivíduo que “merecia respeito não só pelo seu caráter, como também *pelos seus conhecimentos* [grifo meu, PC]”. Afinal, era o único homem de espírito dali e, não por acaso, também como Werther, não parecia possuir grande “aptidão para a vida comum”.⁹⁸ Talvez precisamente por isso tenha dado chance para o jovem, convidando-o repetidas vezes para a sua casa e manifestando mais ou menos às claras a sua estima por ele. Tal estima, porém, como se podia esperar, não era capaz de transpor as barreiras de classe; certa vez, ao permanecer mais tempo do que devia na casa do conde, Werther acaba tomando parte no que deveria ser uma reunião restrita a “nobres cavalheiros e damas da sociedade”.⁹⁹ Sua presença não é bem quista e, apesar do cuidadoso anúncio do conde, um convite para se retirar daquele ambiente foi para ele uma verdadeira punhalada, sobretudo pelo fato de sua indiscrição ter se espalhado aos quatro ventos logo na sequência, ensejando pena a alguns e irritando-o profundamente. A atitude de Werther, entretanto, foi de resignação: ele se desculpa ao anfitrião, indicando que um “gênio mau”¹⁰⁰ o havia retido ali, e retira-se prontamente para ler seu Homero – no original, é claro.

Essa não é a única vez que Werther sofre com sua condição de classe e se incomoda com o estatuto da nobreza. Em verdade, as suas palavras não costumam ser tão amenas quanto aquelas que responderam o conde, como se pode perceber no relato feito em carta a Wilhelm¹⁰¹, seu grande amigo:

[...] as paixões mais miseráveis, mais mesquinhas: tudo à mostra. Por exemplo: há aqui uma mulher, que fala a todo mundo de sua nobreza e de suas terras. [...] Mas o pior de tudo: a mulher é simplesmente filha de um escrivão aqui da redondeza. Olhe, não consigo compreender a

⁹⁸ Goethe, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Erlon José Paschoal. 9ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2017 p. 90.

⁹⁹ Ibid., p. 97.

¹⁰⁰ Ibid., p. 99.

¹⁰¹ Tal como Werther, Goethe costumava manter suas posições políticas mais restritas àqueles em quem confiava – e mesmo assim com cautela –, mostrando-se sempre um homem de decoro. Isso cumpre função social e aparece também em suas obras. Veja-se, por exemplo, as duas versões de seu *Götz von Berlichingen da mão de ferro*; a primeira, jamais publicada, é bem mais simpática à causa dos camponeses, enquanto a segunda, publicada, pinta-os como verdadeiros monstros inescrupulosos frente aos nobres.

espécie humana, que tem muito pouco senso para se prostituir assim tão abertamente.¹⁰²

Para nossa aproximação, mais interessante que essas considerações – de natureza áspera e crítica – são aquelas que as seguem: “o que mais me indigna é a desditosa condição burguesa”. Para Werther, o problema não está em si na “necessária distinção de classe”, pois ele é bastante consciente das vantagens que ela também lhe proporciona; sua grande questão é que “ela só não deveria estar no meu caminho”.¹⁰³ Curiosa situação, portanto, na qual *se critica a condição de classe para reafirmá-la logo na sequência*; em uma palavra, situação típica de classe média, como bem destaca Norbert Elias:

Coisa alguma caracteriza melhor a consciência de classe média do que essa declaração. As portas debaixo devem permanecer fechadas. As que ficam acima têm que estar abertas. E como todas as classes médias, esta estava aprisionada de uma maneira peculiar: não podia pensar em derrubar as paredes que bloqueavam a ascensão por medo de que as que a separavam dos estratos mais baixos pudessem ceder ao ataque.¹⁰⁴

Nesse sentido, seria possível questionar: trata-se de um caso de sede de nomeada ou apenas de uma vontade de buscar seu lugar ao sol? Ora, apesar da manifesta antipatia pelo carreirismo a qualquer custo, a Werther não incomoda ser tomado como alguém excêntrico e *distinto*, afinal ele é essencialmente um intelectual cuja *Stimmung* clama por validação. Em um contexto como o da “miséria alemã”, os caminhos de influência – sobretudo política – estavam via de regra fechados para alguém como ele, e não é exagerado afirmar que existia uma certa “marginalidade social do homem culto”, bem à Rousseau.¹⁰⁵ Sob um olhar atento, percebe-se que o próprio romance a indica; num primeiro momento, Werther sai do convívio social para ler seu Homero livre na natureza; no derradeiro, devidamente confinado em seu quarto, dá um tiro na própria testa com *Emilia Galloti* ao seu lado, não por acaso um dos dramas de melhor expressão da crescente consciência de classe média alemã.

Como se vê, ensimesmamento e incapacidade de atuação: eis duas das grandes características de um certo tipo de homem culto alemão setecentista, “prismado” sempre pela “via prussiana” que faz com que a Cultura seja de uma só vez a sua deformação – “a cultura formou para melhor nos deformar”¹⁰⁶, como diz Werther – e a sua “promessa de

¹⁰² Ibid., p. 91.

¹⁰³ Ibid., p. 91.

¹⁰⁴ Elias, Norbert. *O processo civilizador: Volume I, uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungman. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 37.

¹⁰⁵ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 115.

¹⁰⁶ Apud Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 156.

redenção social”.¹⁰⁷ Vejamos a questão mais de perto a partir do caso Werther e de seus limites. Em poucas palavras, pode-se dizer que a sua feição social se exprime com clareza enquanto o exemplar de “uma camada burguesa cujo estado de espírito caracterizava-se pelo apego à literatura e sua crítica, pela autorreflexão e confiança na própria capacidade de julgar, e por uma particular resignação social”.¹⁰⁸ Tal resignação, assinalada acima na retirada de Werther do encontro destinado à aristocracia, é menos uma falta de coragem do protagonista do que uma característica do estado da luta de classes na Alemanha de então; é uma explicitação literária da colisão de uma juventude de classe média – atravessada por um sonho de união à natureza, de desenvolvimento da personalidade, de “profundidade de sentimento”¹⁰⁹ – com um “obstáculo estamental intransponível”.¹¹⁰ Nesse período – o de ascensão do movimento *Sturm und Drang*, do qual Goethe foi uma das maiores lideranças –, a situação da juventude intelectualizada de classe média era difícil, e o horizonte à frente, além de pouco desbravado, não era animador. É o que atesta W. Daniel Wilson, sintetizando com precisão o cenário da “miséria alemã” e a postura possível da juventude de Goethe:

Esses jovens viam claramente as injustiças e os abusos ao seu redor: o flagrante privilégio de classe no interior do sistema feudal, a pobreza esmagadora dos camponeses que carregavam a maior parte da força produtiva de uma sociedade essencialmente agrária; e o sistema político da monarquia absolutista (na maioria dos territórios), que reforçava o sistema feudal e levava ao abuso de poder, a intrigas, à corrupção nas cortes criadas para imitar Versalhes e ao imenso desperdício de recursos econômicos na representação do poder principesco. Ao contrário da França ou da Inglaterra, que eram reinos unificados, a Alemanha ainda era uma colcha de retalhos de centenas de territórios semi-soberanos, de modo que não havia nenhum centro cultural em que os intelectuais pudessem se reunir e participar de discursos políticos, muito menos se organizar para trabalhar contra o status quo. [...] Em um território com centenas de principados, cada um buscando homens capacitados para ajudar suas novas burocracias a modernizar e racionalizar a vida pública, quase todos os intelectuais se viram obrigados a assumir uma posição que dependia do Estado de uma forma ou de outra: burocrata, pastor, professor, preceptor, oficial e assim por diante.¹¹¹

Não é casual, então, o imenso sucesso de *Os sofrimentos do jovem Werther*: suas angústias reverberavam os sentimentos de uma juventude inteira, e o fracasso social do protagonista

¹⁰⁷ Ibid., p. 121.

¹⁰⁸ Apud Weil, H. Weil. *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips*. In Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 156.

¹⁰⁹ Elias, Norbert. *O processo civilizador: Volume I, uma história dos costumes*, p. 37.

¹¹⁰ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 116.

¹¹¹ Wilson, W. Daniel. “Goethe and the political world”. In Sharpe, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 188.

– escusado talvez¹¹² o necessário exagero fatal do desfecho literário, mesmo que baseado em uma história real – foi muito mais comum do que a carreira meteórica de seu autor, de impressionante ascensão profissional e de classe.

“Fui eleito para ficar e tu, para partir; / Foste antes e *não perdeste muito*”.¹¹³ Eis as palavras do Goethe maduro para Werther – e para seu eu de juventude – na “Trilogie der Leidenschaft - An Werther”. Se, por um lado, são palavras que dão vazão às exigências difíceis da vida e suas atribulações – “*e não perdeste muito*” –, mostram, por outro, a necessidade de encará-las.¹¹⁴ Arte e vida não se misturam, mas aquela pode ter um papel terapêutico sobre esta, tal como se passou com *Os sofrimentos do jovem Werther*: Werther morreu para que Goethe continuasse vivo. E, de maneira semelhante, também a jornada de Wilhelm Meister teve prosseguimento após uma grande desilusão amorosa. Basta ver a configuração do primeiro livro do romance: já no primeiro parágrafo, nós, leitores, somos apresentados à figura de Norberg, “jovem e rico negociante (I, 1)”¹¹⁵ prometido para tomar a mão de Mariane. Estabelecendo uma posição desigual entre o leitor e o protagonista, o narrador nos leva por uma jornada inicial cujo desfecho nós conhecemos de partida: Wilhelm, perdidamente apaixonado por Mariane, em mais ou menos duas semanas deparar-se-á com a dura realidade – e, no entanto, sua história está apenas começando. Em termos de narrativa, a desilusão amorosa constitui apenas uma parte, um ponto de passagem para Wilhelm, mas a sua trajetória, sabemos implicitamente, ainda tem muito a revelar. Ao montar o cenário de amor entre Wilhelm e Mariane, Goethe estabelece todo o perfil do protagonista, a sua posição social, os seus conflitos com a família, a sua paixão pelo teatro, o seu desgosto pelo comércio e o seu temperamento arredio, além, é claro, do seu entusiasmo e da sua prolixidade, que beiram a inconveniência e a chatice. Em certo sentido, o romance já está todo ali, prefigurado nas entrelinhas do primeiro livro, mas a jornada semianunciada retém o interesse do leitor, que quer saber *como* Wilhelm lidará com o infortúnio e *como* percorrerá o seu destino.

¹¹² Em *Poesia e Verdade*, Goethe faz o seguinte *disclaimer* ao enumerar alguns descontentamentos diante da vida: “Todas essas histórias são, na verdade, os sintomas de um enfatiamento da vida que, não raro, acaba em suicídio, e é muito mais comum entre pessoas introvertidas e pensativas que se pode imaginar”, *De minha vida: Poesia e Verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 692.

¹¹³ Apud Mann, T. “Goethe como representante da era burguesa”. In *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 101.

¹¹⁴ Não por acaso, Goethe põe como epígrafe em *Poesia e Verdade* a frase: “O homem que não sofre atribulações não se educa”. *De minha vida: Poesia e Verdade*, p. 19

¹¹⁵ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 27.

Ora, Werther e Wilhelm, não é equivocado dizer, são como que parentes distantes, mas um deles seguiu tocando a vida e integrou-se à sociedade, não sem consideráveis desconfortos; o outro, por sua vez, sucumbiu a algo intolerável para Goethe, mas profundamente comum para aquele tipo social: Werther é mais um intelectual “desfibrado pela prática cotidiana da introspecção”¹¹⁶, isto é, um daqueles membros da classe média incapazes de atuar em sociedade, sobretudo no trato comedido com as classes mais elevadas (algo que para Wilhelm se dá com fluidez e sucesso, diga-se desde já). Nas palavras de Arnold Hauser, recuperadas por Paulo Arantes, Werther é um daqueles homens que se habituaram “a traçar uma linha divisória entre a vida privada e a política, e a renunciar sem mais a qualquer influxo prático”. Acresce que, com essa passividade, “desenvolve-se um ideal de vida idílica, livre da constrição exterior”, ou seja, “a ideia da liberdade interior e da soberania do espírito diante da realidade empírica comum”.¹¹⁷ Condenados, como se viu, a um contexto no qual o talento nem sempre era reconhecido, cria-se para esses homens uma necessidade de compensação, uma certa autoindulgência que funciona verdadeiramente como um “convite à exaltação moral e cultural de parte do burguês letrado e inconformado”.¹¹⁸ Em resumo, eles são excessivos e descuidados, e podem ser enfeixados, a título de exemplo, na figura de Lenz – autor do romance *O preceptor* –, que é descrito por Goethe como um dos que mais sofreu com “esse tal espírito de época que a situação retratada no *Werther* cumpria o fim de arrematar”.¹¹⁹

Arrematar. Como lembra Lukács em seus ensaios, “nem bem três anos depois de *Werther*, Goethe escreveu uma paródia petulante e engraçada do wertherismo, “Der Triumph der Empfindsamkeit”¹²⁰, além de ter adicionado à segunda edição do romance a máxima “Seja homem e não me imites”.¹²¹ Ainda na perspectiva lukácsiana – e dando linha para o fio argumentativo inicial de Moretti –, o *Werther* seria sobretudo “uma das mais importantes manifestações revolucionárias da ideologia burguesa na fase de preparação para a Revolução Francesa”.¹²² Afinal, de acordo com crítica literária de

¹¹⁶ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 157.

¹¹⁷ Hauser, Arnold. *Storia Sociale dell'Arte*. Apud Arantes, *Ressentimento da Dialética*, p. 160. Uma reclamação de Werther é particularmente ilustrativa nesse sentido. Após protestar contra Wilhelm e sua mãe por terem o atormentado “para que eu assumisse um cargo que nada tem a ver comigo”, Werther alerta, logo antes de explicar a chateação que lhe tinha acontecido, “para que você não diga outra vez que *minhas ideias exageradas estragaram tudo*”. *Os sofrimentos do jovem Werther*, p. 97.

¹¹⁸ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 116.

¹¹⁹ Goethe, J. W. *De minha vida: Poesia e Verdade*, p. 718.

¹²⁰ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 54.

¹²¹ Lukács, G. *Goethe y su época*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968, p. 39.

¹²² Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 54.

Lukács, a “miséria alemã” também traz as suas vantagens. Graças ao ponto de vista particular ao atraso, à assimilação alemã toda peculiar da linha rousseauiana, o jovem Goethe conseguiu discernir “a oposição entre personalidade e sociedade burguesa não só em relação ao absolutismo semifeudal de pequeno formato da Alemanha de seu tempo, mas também em relação à sociedade burguesa em geral”.¹²³ Em suma: “Dado que ele figura seu herói como um homem extraordinariamente diferenciado e interiorizado, esses problemas se apresentam de modo tão complexo que chegam ao *nível profundo da ideologia*”.¹²⁴ E ideologia burguesa, conforme Lukács, ainda em seu período heroico, o que explicaria a morte de Werther como uma necessidade formal: *a resignação inicial frente à nobreza é suplantada pela mais absoluta impossibilidade de reconciliação*. Para Werther, não há concessão possível, e se o mundo não tem espaço para ele, *pior para o mundo*. Na contramão dessa postura, veja-se o *Torquato Tasso*, drama de Goethe de 1790, que mostra as atribulações de um poeta renascentista dentro do mundo da corte. Embora seja verdade que Goethe considere acertada a ideia de que Tasso seria um “Werther intensificado”¹²⁵, ali “a solução trágica do conflito é menos uma explosão heroica e mais uma asfixia em concessões”.¹²⁶ De maneira mais direta e conivente, é uma forma de selar as pazes – apesar dos pesares – com o mundo da corte, como bem observa W. H. Bruford:

No *Tasso*, Goethe exalta aquelas mesmas qualidades de reverência à tradição, restrição dos impulsos e respeito pelas formas externas que os companheiros de sua juventude, e ele próprio em algum grau, haviam rejeitado como antinaturais. *O individualismo naïve dos jovens gênios de classe média deu lugar à ponderação e ao tato do homem da corte* [grifos meus, PC].¹²⁷

Essa mudança de postura de Goethe – manifesta literariamente tanto no *Tasso* quanto no *Meister*¹²⁸, como se verá – não lhe é exclusiva. Boa parte dessa juventude paulatinamente fez as pazes com a nobreza e assumiu as tais funções burocráticas na *Kleinstaaterei*. Antes disso, porém, essa mesma juventude teve muito do que ruminar para velar e formar seu valor próprio, tipicamente burguês. São nesses termos que, “aos poucos, combinando fantasia e realidade, consolidava-se a religião alemã da cultura”.¹²⁹

¹²³ Ibid., p. 48.

¹²⁴ Ibid., p. 49.

¹²⁵ Eckermann, J. P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, p. 591.

¹²⁶ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 58.

¹²⁷ Bruford, W. H. *Germany in the Eighteenth Century: the social background of the literary revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968, p. 320.

¹²⁸ Comparando proximidades entre as obras, Bruford comenta: “Goethe estava conscientemente visando, tal como no Wilhelm Meister, uma criação imaginativa de um ideal de aristocracia de cabeça e coração, para qual a velha aristocracia de nascimento apenas poderia fornecer pistas”. Ibid., p. 72.

¹²⁹ Arantes, P. E. *Ressentimento da Dialética*, p. 121.

Conforme continua Arantes – cujo espírito do argumento, a bem da verdade, estamos seguindo desde o princípio –, a postura de Werther frente ao estatuto da nobreza revela “com razoável ênfase o significado social que principiava a alcançar a cultura ‘clássica’, desinteressada, à margem da vida prática”. Em resumo, o processo se deu da seguinte forma:

Em torno do núcleo formado pelas noções aparentadas de *Kultur* e *Bildung* cristalizou-se aos poucos uma certa constelação de ideias mediante as quais a burguesia em formação acreditou representar o principal de seu antagonismo com a aristocracia, assimilada por sua vez aos hábitos, de classe, da civilização.¹³⁰

Esse antagonismo, portanto, é o que seria “a chave social”, diagnosticada por Norbert Elias, da “oposição entre *Kultur* e *Zivilisiertheit* registrada por Kant”.¹³¹ Ora, ainda segundo Arantes, na Alemanha atrasada o antagonismo se deu menos no sentido de uma luta de classes e mais no de uma “oposição das classes instruídas aos excessos do *Antigo regime*”¹³². No contexto de uma burguesia economicamente frágil, *Bildung* e *Kultur* tornaram-se as grandes bandeiras e, através delas, quem sabe, a possível via de ascensão social para um *happy few* da *intelligentsia*. Seja enquanto “construção imaginária” de intelectual arrivista, seja como “nexo objetivo” de uma realidade atrasada,

o fato é que o ideário ascendente da *Kultur* ia baralhando a antiga equação entre aristocracia e nobreza, minando a separação tradicional entre as classes (afinal nobres “educados” e plebeus bem formados não pertenciam à mesma confraria dos *Gebildeten*?).¹³³

Pergunta sutil, mas cheia de significação; basta voltar a insistir na afinidade de Werther com o conde, homem digno de respeito, dentre outras coisas, “*pelos seus conhecimentos*”.¹³⁴ *Mutatis mutandis*, não é essa também a chave para a boa relação de Wilhelm com os membros da Sociedade da Torre? Nobres e burgueses relacionam-se livremente nessa ilha, sempre amparados pelo mérito de sua personalidade cultivada. No intervalo de tempo da virada do século XVIII para o XIX – após, portanto, o tempo de Werther e, de acordo com Arantes, quando prospera a ideologia da personalidade¹³⁵ –, desejara-se na Alemanha um peculiar e aristocrático entrecruzamento entre nobreza e burguesia, ambas submetidas a uma conjuntura esquisita na qual o arcaico convivía com

¹³⁰ Ibid., p. 121.

¹³¹ Ibid., p. 121. À cultura ligam-se a arte e a ciência, enquanto à civilização ligam-se as “boas maneiras e os decoros sociais”. Kant, Immanuel. *Ideia de uma história universal com propósito cosmopolita*, p. 19.

¹³² Arantes, P. E. *Ressentimento da Dialética*, p. 311.

¹³³ Ibid., p. 123.

¹³⁴ Goethe, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*, p. 90.

¹³⁵ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte I)”. In *Trans/formação: Revista de Filosofia da Unesp*, 26(1), 2003, p. 20.

o moderno, ou seja, na qual os resquícios feudais curiosamente confluíam com o capitalismo emergente. Lukács não se refere a outra coisa quando comenta sobre uma orientação comum entre os já clássicos Goethe e Schiller: “Essa orientação tende para uma fusão das lideranças da burguesia e da nobreza com base no aburguesamento gradativo e paulatino da vida econômico-política na Alemanha”¹³⁶. O fenômeno é sem dúvida paradoxal: para garantir “as promessas da emancipação contida na nova ordem burguesa”, precisava-se “transigir com a civilização do Antigo Regime”.¹³⁷ Segundo Arantes, é ao “caráter problemático dessa fusão de cultura e civilidade”¹³⁸ que a ironia goethiana, consciente de sua utopia, dá forma. Noutras palavras, no desfecho do *Meister* busca-se superar a divisão capitalista do trabalho e a asfixia da sociedade feudal, realizando, assim, uma revolução por cima, isto é, sem métodos revolucionários e sob os auspícios dos *Gebildeten*. Como afirma Arantes, “uma Revolução sem revolução é sempre um convite à ironia”¹³⁹, e no caráter *seleto* da Sociedade da Torre reside o ideal da cultura como objeto de poucos, mas de poucos que *atuam na sociedade e lideram*.

Vista por esse ângulo, a “concórdia restaurada no interior da classe dominante”¹⁴⁰ não deixa de ser acertada, mas adquire uma carga específica de utopia de intelectual mais nuançada do que se poderia supor à primeira vista. Para o Goethe clássico – jamais um revolucionário no sentido estrito da palavra e agora bem estabelecido na corte de Weimar –, uma certa convergência entre civilidade e cultura parece não só possível como desejável, e os termos irredutíveis de sua juventude transgressora já soam excêntricos, exagerados e desprovidos de decoro. O conteúdo social da revolução burguesa segue sendo norteador, mas sua operatividade em solo alemão – para pôr novamente em termos lukácsianos – se dá apenas “no nível profundo da ideologia”¹⁴¹, dessa vez em uma acepção, por assim dizer, mais madura e comedida, mas ainda *profundamente de classe*. Assim, a solução do *Meister* não é exatamente um modo de “evitar a Revolução Francesa”¹⁴², mas o atestado da paradoxal tentativa, por um lado, de um acerto de contas com ela e, por outro, de superação do atraso alemão, de tal modo que nobres cedam livre e conscientemente seus privilégios feudais e se amalgamem, sem maiores atritos, com a

¹³⁶ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 88.

¹³⁷ Arantes, P. E. *Ressentimento da Dialética*, p. 198.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴⁰ Moretti, F. *O romance de formação*, p. 111.

¹⁴¹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 54.

¹⁴² Moretti, F. *O romance de formação*, p. 111.

burguesia portadora da cultura. Numa espécie de “reconciliação estilizada com o atraso”¹⁴³, resta à burguesia, mais especificamente à sua *intelligentsia*, o papel de liderar uma modernização conservadora “antes coordenada do que subordinada à nobreza”.¹⁴⁴ Não por acaso, e amplificando um pouco o tom, o plebeu bem formado Fichte atribuía aos eruditos a mais honrosa das missões, “a suprema inspeção do progresso efetivo do gênero humano em geral e a contínua promoção desse progresso”.¹⁴⁵ Não é pouca coisa:

O erudito está destinado à sociedade *com total preeminência*: na medida em que é um erudito, e mais do que qualquer outra categoria, ele existe propriamente apenas pela sociedade e para a sociedade. Portanto, ele tem muito particularmente o dever de cultivar em si, principalmente e no mais alto grau possível, os talentos sociais: a receptividade (*Empfänglichkeit*) e a capacidade de comunicação (*Mitteilungsfertigkeit*). [...] Mas ele não só deve em geral familiarizar os homens com seus carecimentos e os meios para satisfazê-los: *deve em particular dirigi-los em cada época e em cada lugar ao carecimentos surgidos justamente agora, sob circunstâncias determinadas, e aos meios determinados para alcançar os fins propostos agora. Ele não vê apenas o presente; vê também o futuro* [grifos meus, PC].¹⁴⁶

Além de *up to date*, nada de ser intransigente como Werther ou Lenz; um espírito receptivo e afeito à conversação é imperioso, uma vez que o erudito não pode ser turrão, sob pena de se manter estreito.¹⁴⁷ Muito pelo contrário, ele deve estar sempre bem-disposto a ouvir o outro lado, tal como Wilhelm Meister se deixa influir pelos breves encontros nada casuais com os membros eleitos da Sociedade da Torre, até porque, no final das contas, nem o mestre¹⁴⁸ é “tão instruído que não possa aprender sempre”.¹⁴⁹ Nesse ponto paira ainda um problema de fundo – ele próprio a marca de uma dificuldade inerente à revolução burguesa na Alemanha – que aos poucos cabe especificar.

Sabemos desde Kant que aquela época não era propriamente *esclarecida*, mas uma época de *esclarecimento*; isto é, embora já existissem os indícios de que o caminho para o progressivo trabalho de saída da menoridade tivesse sido aberto, ainda faltava muito

¹⁴³ Arantes, P. E. *Ressentimento da Dialética*, p. 198.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁵ Fichte, J. G. *O Destino do Erudito*. Tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2014, p. 69.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 71-74.

¹⁴⁷ Schiller também insiste nesse ponto: “Quanto mais facetada se cultiva a receptividade, quanto mais móvel é, quanto mais superfície oferece aos fenômenos, tanto mais mundo o homem capta, tanto mais disposições ele desenvolve em si; quanto mais força e profundidade ganha sua personalidade, quanto mais liberdade ganha sua razão, tanto mais mundo o homem *concebe*, tanto mais forma cria fora de si”. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo. Iluminuras, 1989, p. 64.

¹⁴⁸ Divertida ironia já contida no próprio nome do protagonista: Wilhelm é mestre (*Meister*) antes mesmo de completar seus anos de aprendizado.

¹⁴⁹ Fichte, J. G. *O Destino do Erudito*, p. 72.

para que os homens fossem “capazes de fazer uso seguro e bom de seu próprio entendimento”.¹⁵⁰ Em outras palavras, novamente de Kant, “*ainda estamos muito longe do ponto em que poderíamos nos considerar moralmente maduros* [grifos meus, PC]”.¹⁵¹ De modo bem alemão, portanto bastante atento aos acontecimentos mundiais¹⁵², Kant adiciona à afirmação o seguinte comentário:

enquanto os Estados aplicarem todos os seus recursos em seus esquemas vãos e violentos de expansão, *obstruindo incessantemente os lentos e laboriosos esforços de seus cidadãos para cultivar suas mentes*, e até mesmo privá-los de todo apoio nesses esforços, *nenhum progresso nessa direção pode ser esperado* [grifos meus, PC].¹⁵³

No contexto específico do texto, Kant se referia à problemática da guerra e fazia um esforço pleiteando por “uma perfeita união civil da humanidade”. Em outra oportunidade, delimitando um pouco mais e desviando o olhar do Estado para a sociedade civil, Kant insistia, por sua vez, que uma “revolução poderá talvez realizar a queda do despotismo pessoal ou da opressão ávida de lucros ou de domínios, porém *nunca produzirá a verdadeira reforma do modo de pensar* [grifos meus, PC]”.¹⁵⁴ Já prenunciando a reação assustada de boa parte dos intelectuais alemães aos excessos violentos da Revolução Francesa, Kant reordenava as cartas verdadeiramente em jogo para eles, pondo a ênfase antes no enobrecimento do caráter e nas exigências da moral e da razão do que numa “ruptura prática” – para falar novamente em termos marxianos.¹⁵⁵ Variando um pouco a chave, mas mantendo o espírito, o cerne do programa schilleriano, nas palavras de Anatol Rosenfeld, pautava-se justamente na possibilidade de “transformar, através da educação estética, os súditos do Estado absolutista em cidadãos aptos a integrarem um Estado moral e nacional”.¹⁵⁶ Sob esses termos, não havia mais espaço para revolução, e até as necessárias reformas estavam postas em sobreaviso:

Longe de apresentar aquela forma de humanidade que reconhecemos como condição necessária de um aperfeiçoamento moral do Estado, a época mostra algo frontalmente oposto. A serem corretos, portanto, os fundamentos que estabeleci e confirmando o meu quadro do presente pela experiência, *será necessário considerar extemporânea toda*

¹⁵⁰ Kant, I. “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento [Aufklärung]?”. In *Textos seletos*. Tradução de Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 112.

¹⁵¹ Kant, I. *Ideia de uma história universal com propósito cosmopolita*, p. 19.

¹⁵² Tal como atesta Goethe: “Em vez de se restringir a si mesmo, o alemão deve absorver o mundo para poder agir sobre ele”. Apud Mann, T. “Goethe como representante da era burguesa”. In *O escritor e sua missão*, p. 105.

¹⁵³ Kant, I. *Ideia de uma história universal com propósito cosmopolita*, p. 19-20.

¹⁵⁴ Kant, I. “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento [Aufklärung]?”. In *Textos seletos*, p. 104.

¹⁵⁵ Lukács, G. *Aportaciones a la historia de la estética*. Tradução de Manuel Sacristán. Mexico, D.F: Editorial Grijalbo, 1966p. 28.

¹⁵⁶ Apud Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 199.

tentativa de uma tal modificação do Estado, e quimérica toda a esperança nela fundada, até que seja de novo suprimida a cisão no interior do homem e sua natureza se desenvolva o suficiente para ser, ela mesma, artista e capaz de assegurar realidade à criação política da razão [grifos meus, PC].¹⁵⁷

Até porque, como se sabe, para mudar o caráter de uma época era necessário “para mais de um século”.¹⁵⁸ E, no entanto, apesar de tarefa difícil, longa e cansativa, Schiller já havia elegido, com perspicácia própria a um *Gebildete*, o instrumento para a verdadeira melhoria política: as belas-artes, elas sim capazes de salvar e conservar a dignidade humana em “pedras insígnies”.¹⁵⁹ Ao artista, portanto, também um lugar de destaque, ou melhor, “de preeminência”, embora também de sacrifício. Assim se dirige Schiller a ele, o “jovem amigo da verdade e da beleza”, isto é, o próprio Goethe:

Dá ao mundo em que ages a direção do bem, e o ritmo calmo do tempo trará a evolução. Tu lhe terás dado esta direção quando, ensinando, tiveres elevado seus pensamentos até o necessário e eterno; quando, agindo ou formando, tiveres transformado o necessário e eterno em objeto de seus impulsos. [...] Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus contemporâneos, mas naquilo de que carecem, não no que louvam. Sem partilhar de sua culpa, partilha de seu castigo com nobre resignação, e aceita com liberdade o jugo de que são incapazes de suportar tanto o peso quanto a falta [grifos meus, PC].¹⁶⁰

Erudito, artista, intelectual, enfim, variações da *intelligentsia* alemã em ascensão buscando se estabelecer como classe diretiva, *mas sem exatamente se vincular aos “poderes sociais reais”*. É o que afirma Lukács ao comentar as *Cartas* sobre a educação estética. Após citar as passagens schillerianas onde se questiona a capacidade do Estado em realizar a educação do homem, já que ele seria o maior causador do mal, Lukács atina para o xis da questão, algumas vezes repisado aqui: o de que Schiller – bem como Goethe – desejava realizar uma educação estética *antes* da revolução e, de *certo* modo, à parte do Estado real.¹⁶¹ “Quem, entretanto”, questiona Arantes, “ou que instrumento independentemente do Estado e das demais instituições ‘positivas’, como diria o jovem Hegel, chamaria a si, na Alemanha, tal empreitada?”. Já sabemos a resposta, mas não custa precisar um pouco mais: “Por certo, nesses tempos de *carência*, mormente no fuso

¹⁵⁷ Schiller, F. *A educação estética do homem*: numa série de cartas, p. 43.

¹⁵⁸ Ibid., p. 44.

¹⁵⁹ Ibid., p. 47-48.

¹⁶⁰ Ibid., p. 49.

¹⁶¹ Lukács, G. *Aportaciones a la historia de la estética*, p. 25. E cabe perguntar: onde está o Estado em *Wilhelm Meister*? Onde estão os conflitos sociais mais explícitos? De todo ausentes. Conforme nota Auerbach, “o mundo burguês-estamental repousa diante dos olhos do leitor numa calma quase atemporal”. *Mimesis*, p. 391.

horário local, *aqueles ‘círculos eleitos’ onde floresce uma nova classe de homens* [grifos meus, PC]”.¹⁶²

Em suma, estamos às voltas com a origem dos “mandarins alemães”, no interessante termo de Fritz Ringer.¹⁶³ Em que pese a ênfase de o seu trabalho recair nos “grandes poetas alemães”, nos “neohumanistas” e nos “filósofos idealistas”, Ringer ainda atenta para outros grupos – rapidamente aludidos anteriormente – da assim chamada *highly educated upper middle-class*, constituída, dentre outros, por pastores protestantes e, sobretudo, por burocratas que galgaram posições “com base em suas habilidades administrativas especiais”.¹⁶⁴ Verdade seja dita, não era tão raro que o mesmo indivíduo caísse sob mais de um grupo, basta ver os emblemáticos casos de Goethe, Wilhelm von Humboldt e, em menor grau, do próprio Schiller.¹⁶⁵ De todo modo, cumpre destacar que o terreno comum para esses protótipos de mandarins tendia a ser em geral a Universidade¹⁶⁶, lugar onde gradualmente se estabeleceu “algo como uma ideologia homogênea dos cultivados”.¹⁶⁷ Esse detalhe não é trivial e faz referência ao momento bem específico que permitiu a ascensão dos mandarins, ocorrida sobretudo no decorrer do século XIX – além, portanto, do escopo deste trabalho –, mas cujo primórdio se dá no período posto em tela. Nesse sentido, seria importante insistir que a particularidade que permitiu essa ascensão retém especial interesse para o argumento, pois mobiliza uma vez mais as peculiaridades nacionais alemãs e diz respeito às condições esmiuçadas aqui. Conforme esclarece Ringer, o mandarinato tem sua regência apenas durante “uma fase particular do desenvolvimento material de seu país”, qual seja, aquela “entre o nível

¹⁶² Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 202.

¹⁶³ A inspiração da terminologia é weberiana, graças ao retrato feito por ele dos literatos chineses. No caso dos alemães analisados por Ringer, tem-se que os “mandarins” são definidos “simplesmente como uma elite social e cultural que deve seu status primariamente às qualificações educacionais, em vez de direitos hereditários e fortuna. O grupo é composto por doutores, advogados, ministros, oficiais de governo, professores secundaristas e professores universitários, todos eles homens com avançados diplomas acadêmicos baseados na conclusão de um currículo mínimo e na aprovação de um tradicional grupo de verificações”. *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1930*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969, p. 5-6.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁵ Já foi aludido algo semelhante anteriormente: “Praticamente todos os primeiros mandarins estavam associados à administração estatal de um jeito ou de outro”, e não é equivocado dizer que boa parte da história da elite alemã é fundamentalmente uma “história da burocracia”. *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁶ Cujá relação com Estado deve ser somente pontual, como insiste Humboldt ao afirmar que “O Estado deveria estar consciente de que sem a sua intervenção a instituição avançaria muito mais”, devendo “respeitar a lógica própria da atividade científica”. Em contrapartida, propondo um equilíbrio, não deixa de enfatizar como o “Estado tem obrigações específicas em relação a esta atividade”, que ele pormenoriza oportunamente, mas que já não cabem aqui. “Sobre a Organização Interna e Externa das Instituições Científicas Superiores em Berlim”. In *Um Mundo sem Universidades?*. Tradução de Johannes Kretschraer e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997, p. 82.

¹⁶⁷ Ringer, F. K. *The Decline of the German Mandarins*, p. 22.

primordialmente agrário de organização econômica e a industrialização total”.¹⁶⁸ Não por acaso, trata-se do tempo histórico próprio aos anos de maturidade de Goethe, que aos poucos passa a ficar cada vez mais atento ao irreversível processo de industrialização.¹⁶⁹ O fundamental dessa armação, por sua vez, é que, nesse

estágio intermediário, a propriedade de significativas quantidades de capital líquido ainda não se tornou generalizada ou amplamente aceita como qualificação para o status social, e os títulos hereditários baseados em posse de terras, embora ainda relevantes, não são mais pré-requisitos absolutos.¹⁷⁰ Nessa situação, a formação educacional [*educational background*] e o status profissional podem muito bem se tornar as únicas bases importantes para reivindicações de posição social que possam rivalizar com o prestígio tradicional da aristocracia.¹⁷¹

É nesse sentido, repita-se, que se pode dizer que o “ideário ascendente da *Kultur*” ia “baralhando a antiga equação entre aristocracia e nobreza”, pois foram esses mesmos homens preocupados com o impalpável estado estético e insistentes quanto à necessidade da renúncia voluntária dos privilégios feudais que não apenas cederam a certos imperativos do Antigo Regime como inclinaram-se em sua direção. Num curioso jogo de forças, pode-se dizer que, para eles, tornara-se interessante buscar uma forma de estetizar a sociedade civil “por se temer a sua teratologia”¹⁷², isto é, de buscar um modo de expurgar os métodos agressivos e violentos da revolução para entronizar o “belo convívio” (Schiller). Variando mais uma vez a formulação, tratava-se de substituir o radicalismo da burguesia francesa por uma sutil ironia, própria de utopia de intelectual alemão, capaz de dar conta daquilo que se mostra como um verdadeiro “empate paradoxal entre o absolutismo e o liberalismo”.¹⁷³

Apesar de contra o Estado, tudo se passa como se “as injunções do atraso” obrigassem, “não sem conflito, a ‘personalidade’ em via de emancipação a acertar o passo

¹⁶⁸ Ibid., p. 6-7.

¹⁶⁹ A segunda parte do *Fausto* é particularmente ilustrativa nesse ponto, em especial no capítulo “Região aberta”, do quinto e último ato. Ali, a anciã Baucis nota com perplexidade o avanço industrial e a consequente destruição da natureza e do humano: “Golpes sob o sol ressoavam, / Mas em vão; em noite fria, / Mil luzinhas enxameavam, / Diques vias no outro dia. / Carne humana ao luar sangrava, / De ais ecoava a dor mortal, / Fluía ao mar um mar de lava, / De manhã era um canal”. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 5ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2017 p. 903-905.

¹⁷⁰ Nessa linha, lembre-se brevemente que Wilhelm termina o romance essencialmente como um dono de terras. De qualquer forma, não é de modo algum isso que o torna interessante para os membros da Sociedade da Torre; caso assim fosse, o seu amigo de infância Werner também teria uma trajetória acompanhada de perto por eles, até porque Werner administrava não só as suas terras como também as de Wilhelm. O interessante de Wilhelm para a Torre era *precisamente* a sua vontade de formação, a sua inclinação artística e seu desejo por desenvolver-se; tudo isso ausente no mal ajambrado porém leal Werner.

¹⁷¹ Ringer, F. K. *The Decline of the German Mandarins*, p. 7.

¹⁷² Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 200.

¹⁷³ A construção é de Adorno, mas mobilizada novamente por Arantes. Ibid., p. 203.

com a ‘positividade’”.¹⁷⁴ Uma dupla de anedotas sobre Goethe, recuperada por Thomas Mann, repete essa dissonância, registrando o regime instável que estamos Tateando:

Não se sabe – ou então é confortável esquecer – que no ano de 1794 [ano de escrita do *Meister*, portanto, PC], quando o príncipe de Gagern conclamou a *intelligentsia* alemã e principalmente Goethe a pôr suas penas a serviço da “boa” causa, ou seja, a causa conservadora (na verdade uma nova aliança de príncipes alemães para salvar o país da anarquia), Goethe, alcunhado de “servo dos príncipes”, depois de agradecer educadamente a confiança nele depositada, declarou considerar impossível reunir príncipes e escritores em uma ação conjunta.¹⁷⁵

E, no entanto, mais ou menos no mesmo período, Goethe havia publicado seu *Torquato Tasso* e sua *Ifigênia em Táuride*, ambos considerados pelo mesmo Thomas Mann – seguindo Maurice Barrès – como “obras civilizatórias”, ou seja, obras que representam “os direitos da sociedade contra a soberba do intelecto” e denotam “uma atmosfera de conveniência e pudicícia”.¹⁷⁶ Conveniência, “belo convívio”, decoro, tato, todos atributos próprios à nobreza, mas que nossos poetas clássicos passaram gradativamente a assumir para si. Os alcances dessa “dialética do tato”, nos termos de Adorno¹⁷⁷, ainda serão esmiuçados neste trabalho; por ora, cabe apenas pontuar que esse movimento acompanhava uma paulatina mutação da noção de civilização, aproximando-a aos poucos à sua imagem francesa (mas destituindo-a de sua eventual carga revolucionária), cuja marca específica foi a veloz interpenetração entre classe média e sociedade da corte. Na Alemanha, o processo é outro, mais lento, mas aos poucos “podemos surpreender do outro lado do Reno uma imagem fiel dessa trajetória”.¹⁷⁸ Elias a resume nos seguintes termos:

Com a lenta ascensão da burguesia alemã, de classe de segunda categoria para depositária da consciência nacional e, finalmente – muito tarde e com reservas – para classe governante, de uma classe que, no início, foi obrigada a se ver ou legitimar principalmente se contrastando com a classe superior aristocrática de corte e, em seguida, definindo-se contra nações concorrentes, a antítese entre *Kultur* e *Zivilisation*, com todos seus significados correlatos, muda em significação e função: de antítese primariamente social torna-se primariamente nacional [grifos meus, PC].¹⁷⁹

Por essas e outras, associamos a “alemão”, enquanto traço nacional constitutivo, muito daquilo que é atribuível à obra desse seletor grupo que estamos acompanhando – ou não

¹⁷⁴ Ibid., p. 202.

¹⁷⁵ Mann, T. “Goethe como representante da era burguesa” in *O escritor e sua missão*, p. 103-104.

¹⁷⁶ Ibid., p. 91.

¹⁷⁷ Adorno, T. W. “Zur Dialektik des Tacts”. In *Minima Moralia*. 12ª Edição. Frankfurt: Surkhamp, 2019.

¹⁷⁸ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte I)”. In *Trans/form/ação: Revista de Filosofia da Unesp*, 26(1), 2003, p. 30

¹⁷⁹ Elias, Norbert. *O processo civilizador: Volume I, uma história dos costumes*, p. 47.

tomamos a Alemanha, ainda hoje, como *das Land der Dichter und Denker*? Seja como for, o processo civilizatório assume feição propriamente burguesa, e o termo civilização ganha um significado condizente com um lento e secular movimento de reforma¹⁸⁰ no qual “o terceiro estado voltou contra a nobreza recalcitrante os seus próprios critérios de distinção social”.¹⁸¹ É bem verdade que na Alemanha o processo se deu vagarosamente e “com reservas”, mas tudo se passou como no molde francês, seu constante termo de comparação e irresistível fonte. Quando a hegemonia burguesa se consolidou, ou, no caso alemão, quando a hegemonia *ideológica* da burguesia se consolidou, a civilização,

de designação pejorativa do *ethos* nobre, [...] viu-se elevada à condição de conceito iluminista, transfiguração impulsionada à medida que se aproximavam, ao invés de se afastarem, da antiga civilização aristocrática de que conservaram, destruindo seu arcabouço político, a tradição de hábitos e costumes.¹⁸²

É esse processo complexo e relativamente conturbado que a forma do *Meister* acaba por enfeixar; e como bem nota Arantes, apenas um “trânsfuga do porte de Goethe” – “a um só tempo sumo pontífice da cultura burguesa e desertor de sua classe”¹⁸³ – seria capaz de traduzi-lo em romance, dando a forma utópica e, embora de maneira paradoxal, talvez precisamente por isso *de classe e representativa da Bildungsbürgertum*. Em resumo, uma fusão difícil, estranha mesmo, entre *Kultur* e *Zivilisation*, entre capitalismo emergente e asfixia da sociedade feudal, entre comércio e teatro, entre a virtude burguesa da cultura e o trato ameno da personalidade nobre, entre o indivíduo bem formado e a implacável sociedade. Daí o aspecto crucial das *mésalliances* no romance, aclamadas por Schiller por denotarem nulidade entre as classes. Na construção calma de Goethe, tudo parece se resolver, e até mesmo os infortúnios parecem necessários e providos de sentido, pois parte dos percalços de um processo formativo que sabe quando ceder. Ali, até mesmo a trama romântica intrincada se dissolve como se estivesse enredada em nós frágeis, e os aparentemente opostos se atraem com leveza.¹⁸⁴ Dito de outro modo, no romance *dois se*

¹⁸⁰ Como foi visto, burgueses e intelectuais embrenhavam-se por toda parte do funcionalismo público cada vez com mais força e destaque.

¹⁸¹ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte I)”. In *Trans/formação*: Revista de Filosofia da Unesp, 26(1), 2003, p. 30.

¹⁸² Ibid., p. 30.

¹⁸³ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 202.

¹⁸⁴ Ou, nas mais inteligentes palavras de Benjamin, “a prosa de Goethe é uma perspectiva de teatro, uma peça refletida, com base na experiência, suavemente sussurrada para compor uma produtiva estrutura intelectual. No romance, as coisas não falam por si mesmas, mas têm de voltar-se ao poeta para exprimirem. Por isso, essa linguagem é clara e ao mesmo tempo modesta, cristalina, mas sem chamar a atenção, é *diplomática ao extremo*”. “Goethe”. In *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 159.

tornam um; burgueses e nobres unem-se numa renovada aristocracia de personalidades cultivadas, desde que não se esqueça – como Goethe não esquece – que, apesar de tudo, é do “burguês que vem a melhor formação”.¹⁸⁵ Tudo se passa mais ou menos do mesmo modo como Madame de Staël reconstitui certos elementos da composição goethiana do *Tasso*, obra mais matizada do que talvez se tenha dado a entender nessas páginas, até porque, de um modo ou de outro, Goethe é também Tasso, ele próprio um poeta atribulado – porém resignado, renunciante – no mundo da corte. Staël:

A calma é bela quando vem da energia que faz que as próprias dores sejam suportadas; mas quando nasce da indiferença para com os outros, a calma não passa de uma personalidade desdenhosa. Basta um ano de estada em uma corte ou em uma capital para aprender muito facilmente a colocar habilidade e mesmo graça no egoísmo: para ser realmente digno de uma alta estima *seria preciso reunir em si, tal como em uma bela obra, qualidades opostas: o conhecimento das questões práticas e o amor pelo belo, a sabedoria exigida pelas relações com os homens e o voo inspirado pelo sentimento das artes*. É certo que um indivíduo assim conteria dois; daí Goethe ter dito em sua peça que as duas personagens que coloca em contraste, o político e o poeta, são *as duas metades de um homem* [grifos meus, PC].¹⁸⁶

Não é também Wilhelm um homem que, preocupado profundamente com sua formação universal (*allgemeine Bildung*) e com o desenvolvimento integral de sua personalidade, busca unir tais qualidades opostas?¹⁸⁷ Não é ele quem decidiu “procurar neste vasto mundo a felicidade que em casa [no seio da pequena burguesia, portanto, PC] nos parecia impossível (I, 13)”?¹⁸⁸ Não é ele quem buscou fundar um teatro *nacional*? Certamente que sim. Como diz Moretti, para concluir com quem começamos, era imperioso para Wilhelm “criar um ‘nexo’ [*Zusammenhang*], dar à sua vida a forma de um ‘anel’ e soldá-lo”.¹⁸⁹ Não é fortuito que, após ganhar o teatro de marionetes, verdadeiro marco para a sua jornada – e também para a de Goethe –, Wilhelm conclua: “Depois daquela experiência, tive a impressão de que não sabia absolutamente nada, e com razão, pois me faltava a coerência [*Zusammenhang*], e dela entretanto é que tudo depende (I, 4)”.¹⁹⁰ O mesmo pode ser dito para a forma do romance, cuja ironia anuncia a utopia intelectual mas fixa a instabilidade do contexto insólito numa articulação, sempre reposta, daquilo que aparentemente é inconciliável.

¹⁸⁵ Apud Mann, T. “Goethe como representante da era burguesa”. In *O escritor e sua missão*, p. 108.

¹⁸⁶ Staël, M. de. *Da Alemanha*, p. 307.

¹⁸⁷ São palavras de Jarno para Wilhelm: “Quando um promove somente o belo, o outro, somente o útil, só os dois juntos é que formam um homem (VIII, 5)”. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 525.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸⁹ Moretti, F. *O romance de formação*, p. 45.

¹⁹⁰ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 36.

2. UM EXERCÍCIO DE TATO ENTRE A POESIA E A PROSA

[...] surge então uma singular oscilação entre uma disposição prosaica e uma poética, para qual eu não saberia dar o nome certo.

Friedrich Schiller

Bildung: uma tensão formal

O ideal que seu cunhado lhe pintava de felicidade da vida burguesa não o atraía de maneira alguma; sentia-se antes impelido violentamente para o lado oposto, por conta de um secreto espírito de contradição.

Johann Wolfgang Goethe

Como visto, Madame de Staël fala da necessidade de se reunir, em uma bela obra, qualidades opostas. Seriam elas “a sabedoria exigida pelas relações com os homens e o voo inspirado pelo sentimento das artes”.¹⁹¹ Hegel, ao seu modo, já dissera algo semelhante ao tratar da forma do romance em seus *Cursos de Estética*; nos seus termos, “uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é [...] o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas”. Levando-se em consideração que o objeto deste trabalho é o *Meister*, romance a que Hegel reiteradas vezes se refere tacitamente em seus comentários sobre a especificidade da forma do romance – essa “moderna epopeia burguesa” –, cabe dar sequência à passagem citada. Conforme Hegel, a cisão entre poesia do coração e prosa das relações encontra uma solução no romance pelo fato de que,

de um lado, os caracteres que se impulsionam inicialmente contra a ordem de mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e substancial nela, se reconciliam com suas relações e penetram ativamente nas mesmas, de outro lado, eliminam a forma prosaica naquilo que operam e realizam e, desse modo, colocam no lugar da prosa que se encontra diante deles uma efetividade aparentada e amiga da beleza e da arte.¹⁹²

Poder-se-ia questionar desde logo se algum romance foi, de fato, capaz de resolver essa tensão de maneira plena ou sequer de mantê-la em verdadeiro equilíbrio; mesmo no *Meister* – para Lukács o romance que mais chegou perto – talvez não se tenha conseguido.

¹⁹¹ Staël, M de. *Da Alemanha*, p. 307.

¹⁹² Hegel, G. W. F. *Cursos de estética: Volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p. 138.

Seja como for, é seguro afirmar que com ele emergiu uma maneira de “expressar a *peculiaridade específica* da vida moderna”.¹⁹³ Muito inspirado em Hegel, Lukács insiste em como o *Meister* significou “a primeira grande tentativa de expor os problemas da moderna vida burguesa na Alemanha como *totalidade em movimento*, como panorama abrangente”.¹⁹⁴ Seu êxito, porém, mostra-se mais na tendência que anuncia (a passagem da experiência artística decisiva do teatro e do drama no século XVIII para a do romance no século XIX) do que numa perfeição formal alcançada. Ora, o *Meister*, embora tenda à epopeia, nunca chega a sê-la. Em verdade, é justamente esse “malogro” que constitui a sua “marca essencial”¹⁹⁵: uma matéria contraditória, diria Lukács, pode apenas receber uma forma igualmente contraditória e, de certo modo, instável.¹⁹⁶

Tal como Schiller muito bem percebera ao receber os manuscritos do *Meister*, um de seus traços mais fascinantes é a constante tensão, mais ou menos oscilante, entre objetividade e subjetividade.¹⁹⁷ Avaliando essas questões formais, Schiller, em carta datada de 08 de julho de 1796, reputa o *Meister* como um romance próximo à epopeia por conta da existência de uma “maquinaria [*Maschinen*]” em sua estrutura, cujo papel se assemelha àquele representado pelos deuses e pelo “destino governante [*regierende Schicksal*]” dos antigos. De acordo com Schiller, entretanto, a opção formal de Goethe era *necessária e moderna*. A “maquinaria” do *Meister*, caracterizada pela presença discreta dos “poderes da Torre [*die Mächte des Thurms*]” – essa oculta, porém eficiente e mais elevada razão que permeia o romance – fora indispensável para atingir a “finalidade poética” da obra. Tudo se passa dessa maneira, pois os anos de aprendizado constituem para ele um “conceito de relação [*Verhältnissbegriff*]” no qual uma “ideia de maestria [*Meisterschaft*]” compõe com leveza e discrição o mundo da obra. Tal ideia de maestria, em termos literários mais claros, poderia ser expressa simplesmente pela figura do narrador enquanto aquele capaz de assumir o papel de um mestre que acompanha e

¹⁹³ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 104.

¹⁹⁴ Ibid., p. 105.

¹⁹⁵ Ibid., p. 106.

¹⁹⁶ Tal instabilidade se expressa na série de “perigos” aos quais o romance pode vir a sucumbir. Em sua *Teoria do romance*, ao analisar os romances modelares para a sua tipologia – notadamente *Dom Quixote*, de Cervantes, e *A educação sentimental*, de Flaubert –, Lukács aponta para os defeitos nos quais vez ou outra essas obras incorrem ou dos quais se aproximam, denominando-os de “perigos” a serem observados.

¹⁹⁷ Por conta de seu ideal de formação universal, já se sabe, o romance não pode privilegiar uma em detrimento da outra. Deve-se, em verdade, sempre buscar balancear subjetividade e objetividade, de tal modo que as estruturas sociais não estejam tão petrificadas a ponto de impedirem a livre atuação da personalidade. Se isso é realmente possível de se fazer mantendo o realismo da obra, pode-se discutir à vontade.

direciona a formação do herói.¹⁹⁸ Quanto a esse movimento, no entanto, Schiller faz uma ressalva importante:

Ora, mas essa ideia de maestria, que é apenas o valor da experiência amadurecida e consumada, não pode, por si só, guiar o herói do romance; ela não pode e não deve estar *diante* dele como sua finalidade e seu objetivo, pois assim que ele pensasse no objetivo, ele o teria alcançado *eo ipso*; ela deve, portanto, estar *atrás* dele como um guia. Dessa forma, o todo adquire uma bela finalidade, sem que o herói tenha um fim [específico, PC]; *o entendimento encontra, portanto, um negócio realizado, enquanto a imaginação afirma totalmente a sua liberdade* [grifo meu, PC].¹⁹⁹

Como se pode notar, Schiller trata o *Meister*, em termos kantianos, como uma obra mais afeita à *imaginação* que ao *entendimento*; pouco mais de um ano depois, porém, sua posição parece sofrer uma mudança, e o pêndulo passa a repousar no outro lado.²⁰⁰ Em carta a Goethe de 20 de outubro de 1797, ao discutir com interesse o *Meister* em comparação com *Hermann e Dorothea*, ele faz o seguinte comentário, fruto de uma interessante reconsideração:

Há pouco também reli *Meister*, e ainda não me havia sido tão claro o que de fato significa a forma exterior. A forma de *Meister*, *como em geral toda a forma de romance*, simplesmente não é poética, *ela reside totalmente no campo do entendimento*, está à mercê de todas as exigências deste e participa também de todos os seus limites. Como, porém, foi um espírito autenticamente poético que se serviu dessa forma e nessa forma expressou situações poéticas, *surge então uma singular oscilação entre uma disposição prosaica e uma poética, para qual eu não saberia dar o nome certo*. Eu gostaria de dizer que falta a *Meister* (a saber, ao romance) certa ousadia poética, porque ele, como romance, quer sempre agradar o entendimento – e por outro lado falta-lhe uma sobriedade efetiva (pela qual, de certa forma, manifesta uma demanda), porque fluiu de um espírito poético [grifos meus, PC].²⁰¹

A citação é especialmente rica e precisa em sua capacidade de articular a tensão formal do *Meister*. Fiado no que foi argumentado anteriormente, é o caso de dizer que isso a que Schiller não saberia dar o nome talvez seja a ironia como meio moderno de configuração. Antes de chegar a esse ponto, porém, cabe acompanhar brevemente um argumento de Lukács, presente em sua análise da correspondência entre os dois poetas alemães. Lastreado, dentre outras coisas, na supracitada consideração de Schiller, Lukács

¹⁹⁸ Parte do argumento mobilizado foi inspirado em um ensaio de Marco Aurélio Werle. Cf. “O idealismo de Schiller n’Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” in *Tempo Brasileiro*, v. 198, 2014. Ali, discute-se longamente a cuidadosa leitura de Schiller e aquilo que seria a sua interpretação idealista do romance.

¹⁹⁹ Schiller, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 145.

²⁰⁰ Nesse ponto, gostaria de citar, bem *en passant*, uma das máximas de Goethe: “Arte: uma outra Natureza, também misteriosa, mas mais inteligível [verständliche], porque provém do intelecto”. “Maximen und reflexonen”. In *Goethes Werke*, Band XII. 5ª Edição. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1963 p. 467.

²⁰¹ Apud Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 106.

interpreta *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e Hermann e Dorothea* como a expressão de duas possibilidades distintas de se lidar artisticamente não apenas com a Antiguidade, mas com a própria matéria fornecida pela vida daquele momento. No primeiro caso, tanto o estudo quanto a referência aos princípios artísticos da Antiguidade teriam servido como um auxílio para se compreender e formular *em ato* as novas tendências formais especificamente burguesas e modernas. Aqui, a “imperfeição” do *Meister* seria, portanto, fruto de uma *aproximação* ao material “não artístico da vida burguesa”, à sua “feiura”, ou, de novo em termos hegelianos, ao caráter prosaico das relações do mundo.²⁰² No segundo caso, porém, trata-se de uma tentativa de encontrar o que seriam “leis universais ‘atemporais’ com cuja ajuda também no presente pode ser criada uma arte clássica”²⁰³; *Hermann e Dorothea* seria, assim, o mais próximo que Goethe chegou de uma obra “autenticamente clássica”, e a sua forma pura teria sido capaz, por exemplo, de conduzir seu correspondente privilegiado “a um mundo poético divino”. Interessante notar que Schiller, logo após proferir essas palavras, contrapõe o idílio goethiano ao *Meister*, romance que não o deixaria “sair totalmente do mundo real”.²⁰⁴ Ora, evidentemente não é o caso de dizer que Schiller buscava ignorar as grandes questões artísticas e morais de seu tempo, isso não faria sentido algum; a consideração, no entanto, aponta, pelo menos conforme Lukács, para uma tendência idealista de seu pensamento, que o levava a “dissociar as determinações essenciais da vida, as quais a arte deve figurar, de toda conexão com a vida e concebendo-as como partes integrantes de um mundo ideal”.²⁰⁵ Deixando de lado a potencial injustiça do enunciado lukácsiano, ele evidencia, de qualquer modo, o duplo perigo imposto pela vida burguesa moderna à arte; por se tratar de uma matéria contraditória, o artista, ao tentar lidar conscientemente com a questão da forma, pode cair tanto num “pseudorealismo tacanho” quanto numa “estilização idealista vazia”.²⁰⁶

Repisando um pouco mais o que foi tratado em capítulo anterior, gostaria de enfatizar outra vez que é a ironia, segundo o Lukács da *Teoria do romance*, o recurso capaz de equilibrar, de modo realista, a oscilação que se está acompanhando. Acredito que, uma vez exposto o interessante lugar atribuído por Schiller à ideia de maestria, faz-

²⁰² Ibid., p. 108.

²⁰³ Ibid., p. 104.

²⁰⁴ Ibid., p. 107.

²⁰⁵ Ibid., p. 109.

²⁰⁶ Ibid., p. 110.

se possível apontar a ironia do romance por um novo ângulo, o qual tende, por sua vez, a vincular à *Bildung* e ao desenvolvimento da personalidade um predicado formal.

Viu-se anteriormente o modo pelo qual Lukács propõe que a ética da subjetividade criadora, especificamente no seu momento de autocorreção ética, dá conta da imanência de sentido – ou da intenção normativa – do romance. Em suma, esse movimento compõe justamente a ironia enquanto fator de configuração e dação de objetividade épica. Diferentemente do que seria um mero excesso da subjetividade que se perde em si mesma, a ironia, em sua condição elevada frente ao objeto, corresponde ao processo de autorreflexão da subjetividade criadora transformada, por seu turno, em *vontade de objetividade*. Nesse processo, a “reflexão do indivíduo criador” torna-se “novamente um objeto de reflexão”, isto é, torna-se uma espécie de ideal, uma espécie de postulado que, todavia, *também “se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado”*.²⁰⁷ Tal configuração restrita ao narrador, insisto, faz parte de um jogo peculiar ao romance no qual as cartas estão sempre à mesa, desde que a crítica exerça seu devido papel interpretativo. Novamente em termos literários mais claros, dessa vez de Roberto Schwarz²⁰⁸, pode-se simplesmente dizer que “a força caucionadora passa do autor ou das ideias para a consistência interna, cujo adensamento, total na medida do possível, transformado em objetivo estético, leva ao romance escrito com os cuidados da poesia”.²⁰⁹ São precisamente esses cuidados da poesia que acabam por montar uma arquitetônica composicional que, de certo modo, diz a que veio; isto é, no reordenamento dos temas e da fatura literária, a dinâmica interna que se fez escolher como núcleo da ação do romance se revela na própria narrativa. Desse modo, como bem pontua José Marcos Mariani de Macedo, o romance, “por meio do tato irônico, é o único gênero que, ao narrar uma história, diz simultaneamente também *como* o faz”.²¹⁰ Esse singelo “como” faz toda a diferença e é possível registrá-lo como o mais decisivo ponto a ser buscado pela crítica literária, na medida em que, em termos adornianos, os conteúdos da realidade sedimentados na forma expressam-se nesse peculiar arranjo (inicialmente escondido, mas

²⁰⁷ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 86.

²⁰⁸ Remetidas, a bem da verdade, na preciosa reconstrução argumentativa da *Teoria do Romance* feita por José Marcos Mariani de Macedo, uma das fontes de inspiração do presente argumento.

²⁰⁹ Schwarz, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 182.

²¹⁰ Macedo, J. M. M. “Posfácio do tradutor” in Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 222.

posteriormente *explicitado* pela crítica). Tal como enfatiza Schwarz logo após o trecho citado,

o abalo que o dinamismo interno da obra inflige à realidade da percepção empírica, ainda a mais sóbria, constitui a poesia e o ensinamento deste arranjo. A forma, nesta acepção, proporciona a experiência do mundo contemporâneo, e faz as vezes da realidade, cujo processo moderno, aliás, para continuarmos com Marx, também se realiza à revelia e pelas costas de seus sujeitos²¹¹. *A integridade total da composição, sem sacrifício da parte de acaso na matéria cotidiana, passa a ser o penhor do acerto estético e o objeto privilegiado da reflexão crítica* [grifos meu, PC].²¹²

No *Meister*, Lukács identificou não apenas o seu critério de ação, como também o parâmetro preciso para julgá-lo: a realização dos ideais humanistas. Estes, como também se sabe, estão enfeixados na *vontade de formação* que permeia toda a obra. Retornando uma vez mais a Schiller, tal vontade de formação talvez possa ser remetida à “ideia de maestria” não enquanto “uma evidência imediata ‘literário-sensível’”, mas enquanto uma “dialética absolutamente intelectual” capaz de ser “reconhecida pelo leitor, que, conforme o caso, é chamado a desmentir o relato de superfície à luz da escrupulosa ordem na qual se encadeia a matéria romanesca”.²¹³ No *caso do Meister*, é a maquinaria o meio utilizado para reordenar a matéria, mas o seu traço artificial, por assim dizer, teria sido superado [*aufgehoben*] no oitavo livro, provendo o seu efeito [*Wirkung*] por sobre o todo do romance e qualificando, *a posteriori*, certos “jogos teatrais” que, para Schiller, permanecem aqui e ali ainda pouco providos de justificativa estética. Ele diz: “Ora, o oitavo livro dá uma explicação histórica de todos os acontecimentos individuais operados por aquela maquinaria, mas não dá uma explicação estética suficiente sobre o espírito interior, sobre a necessidade poética desses preparativos”.²¹⁴

Em poucas palavras, Schiller não estava inteiramente convencido do papel da Sociedade da Torre, ainda que reconhecesse o tato artístico – e irônico – de Goethe. Em todo o caso, a dificuldade demonstrada por ele ao tratar o material do *Meister* é sintoma do próprio tempo e da relação conflituosa que o artista burguês passa a experimentar com cada vez mais intensidade, pelo menos se levarmos em consideração o desenvolvimento do romance no século XIX. Ainda assim, de acordo com a crítica de Lukács, o ideal de formação teria o mérito de se espalhar por todo o romance como “um *devir real* de homens

²¹¹ No caso do *Meister*, por suas costas atuam os membros da torre, de tal modo que acaso e destino se unem em uma brincadeira contínua, própria à ordenação temática da narrativa.

²¹² Schwarz, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 182-183.

²¹³ Macedo, J. M. M. “Posfácio do tradutor”. In Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 222-223.

²¹⁴ Schiller, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 146.

concretos em circunstâncias concretas”, de tal modo que na forma do romance é “alçado ao primeiro plano tanto o lado ativo desse ideal quanto o seu caráter social”.²¹⁵ Apesar da atmosfera humanamente geral peculiar ao *Meister*, a inerente e saudável tendência realista de Goethe evidencia-se na sua capacidade de situar socialmente o romance. Como não podia deixar de ser, isso se manifesta nos pormenores da história, que de movimento em movimento compõe a fisionomia do mestre, isto é, do narrador e de sua refinada maneira de dispor os acontecimentos numa relação, sempre reafirmada, entre Wilhelm e o ideal de formação universal. Willi Bolle sintetiza esse aspecto com precisão e ajuda a revelar desde logo que a “modernidade” anteriormente referida funciona às vezes como “álibi de classe”²¹⁶:

Com a construção do romance a partir de um narrador irônico, Goethe encontrou um meio para expressar a contradição fundamental do projeto de formação, que é ao mesmo tempo burguês e antiburguês. *Nem por isso, o lugar social do narrador deixa de se situar socialmente.* O narrador goethiano representa uma aguçada consciência social burguesa refletindo criticamente sobre si mesma [grifo meu, PC].²¹⁷

Repita-se. *O próprio narrador possui lugar social*; trata-se de um homem maduro, bem-educado e bem-comportado, e que se dirige a um público socialmente muito bem delimitado, do qual ele faz parte. De certo modo, o romance estabelece uma discussão para aqueles que se entendem e que ponderam com parcimônia os diferentes lados da mesma moeda. Uma das formas de apresentar essa autorreflexão burguesa – e sua intenção de ir além de si mesma – seria citar por completo a carta de Wilhelm ao seu cunhado Werner. Não se pretende, aqui, no entanto, pelo menos por ora, discutir em detalhe o conteúdo anunciado ali. Mais interessante por enquanto, acredito, é atentar para a dinâmica pela qual o narrador escolhe vez ou outra falar por Wilhelm ou deixá-lo assumir a palavra, bem como o modo como mobiliza certos *Motive*. A carta é um claro exemplo de quando o narrador permite Wilhelm falar ao seu bel prazer; ali, ele pontua com liberdade a sua inclinação ao teatro e ao modo de vida aristocrático, além, é claro, de reunir os três fins da *allgemeine Bildung*: autonomia, totalidade e harmonia.²¹⁸ Antes

²¹⁵ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 68.

²¹⁶ Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 182.

²¹⁷ Bolle, Willi. “A ideia de formação na modernidade”. In Ghiraldelli Jr., Paulo. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997 p. 21.

²¹⁸ A própria construção da frase citada como epígrafe à segunda parte deste trabalho põe às claras dois desses três fins. Cito-a agora em alemão: “Daß ich dir’s mit Einem Wort sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht”. Em “mich selbst” encontra-se a autonomia e em “ganz wie ich da bin”, a totalidade. Quanto à harmonia, por sua vez, basta ir algumas linhas adiante: “Ich habe nun einmal gerade zu jener *harmonischer* Ausbildung meiner Natur, die

de sermos apresentados ao que o próprio Wilhelm tinha a escrever, o narrador nos deixa a par dos desassossegos do herói em alguns discursos indiretos e através da sua relação com outros personagens. O modo como eles aparecem – antecipando a troca de missivas e situando-se entre elas – é particularmente interessante e instiga um olhar aproximado, visto que denota um diálogo entre o que se passa no interior do herói e as circunstâncias externas postas diante dele.

Ainda no final do quarto livro, na passagem do capítulo dezoito para o dezenove, nós, leitores, somos colocados diante da dinâmica que se estabelecera entre Wilhelm e Serlo, sobretudo da maneira pela qual as suas discussões estéticas se davam. O narrador esclarece como fluía o pensamento de Wilhelm, o qual – como era de se esperar – “pretendia desenvolver tudo das ideias que ele havia concebido, e tratar a arte como um todo. Queria fixar regras explícitas, definir o justo, o belo e bom e o merecedor de aplausos (IV, 18)”.²¹⁹ Em oposição a essas estimulantes discussões, estendidas por “horas tão agradáveis (IV, 19)”, o narrador aponta para a preocupação reinante entre o restante da trupe de atores, aflitos e amargos com a irresolvida querela contratual (e, portanto, financeira, material), cujo desfecho dependia, dentre outras coisas, de uma decisão de Wilhelm, totalmente alheio a essas complicações. Nesse contexto, Serlo convida-o para tomar parte na companhia e o deixa em “grande inquietude (IV, 19)”.²²⁰ Essa inquietude, vê-se logo, manifesta-se na abrupta mudança de foco com que Goethe abre o parágrafo subsequente. Tal como uma cabeça inquieta, o narrador reintroduz o tema do diário escrito por Wilhelm – com o auxílio de Laertes – sobre a sua desvirtuada viagem de negócios. Nela, verdade seja dita, Wilhelm fez do que deveria ser um relato ordeiro e regrado de seus feitos econômicos de comerciante “uma obra de arte” (ao menos nos termos jocosos de Laertes). Recordando essa passagem anterior, note-se que Laertes, ao salvar Wilhelm do apuro de ter de escrever sobre assuntos que não podia dominar, anuncia a tarefa como se fosse um jogo, uma diversão. Em sua fala, revela-se a ironia do narrador, particularmente escarninha quanto aos assuntos que passam a ganhar seriedade somente quando Wilhelm se vê na hora de dar o salto vital e decidir pela carreira de teatro. Comparemos as passagens (longas, mas divertidas):

mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung”. Cf. *Wilhelm Meisters Lehrjahre: Text und kommentar*. Frankfurt am Main: Surkhamp Verlag, 2007, p. 324-326. Acerca desses três fins, Marcus Mazzari faz alguns interessantes comentários no precioso prefácio à edição brasileira do *Meister*.

²¹⁹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 269.

²²⁰ *Ibid*, p. 271.

Procurarei para ti as fontes e os elementos necessários à tua obra; cuidaremos para que não faltem nem mesmo os quilômetros quadrados, que ninguém mede, nem o número de habitantes, que ninguém conta. As receitas das províncias, tiraremos dos almanaques e das estatísticas, que, como se sabe, são documentos totalmente seguros. Sobre tudo isso basearemos nossos raciocínios políticos, sem deixar de fornecer uma visão geral sobre os governos. Descreveremos alguns príncipes como verdadeiros pais da pátria, para que nos deem crédito quando a outros os qualificarmos de maneira distinta; já que não passamos propriamente pela residência de nenhuma pessoa famosa, iremos então encontrá-la em alguma estalagem e dela revelaremos confidencialmente os maiores disparates. E, o que é muito importante, não nos esqueçamos de uma história de amor, que deveremos inserir da maneira mais graciosa possível, envolvendo uma jovem ingênua, e assim teremos uma obra que encherá de entusiasmo não só teu pai e tua mãe, mas também que todos os livreiros terão prazer em te pagar por ela (IV, 17).²²¹

Ora, no bom humor de Laertes vemos praticamente ser resumido um diário de viagem de Heinrich Heine *avant la lettre*. O caráter da passagem é zombeteiro, e à circunstância de sua escrita concede-se benevolência apenas por ser uma brincadeira inocente de dois jovens. O propósito da escrita do diário de viagem, no entanto, é de enganar o pai de Wilhelm, jamais apresentado no romance como um personagem capaz de assegurar a simpatia do leitor – esta, como se sabe, é quase toda destinada a Wilhelm. Visto em seu devido lugar, a escrita do diário passou de tarefa angustiante e obrigatória para jogo a quatro mãos divertido e enriquecedor, mas sem aparente seriedade. Basta, porém, chegar o momento derradeiro onde tem de decidir-se diante da encruzilhada de sua vida – já aludida poeticamente no primeiro livro: “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 personificara o Comércio, disputavam renitentemente minha valiosa pessoa (I, 8)”²²² – para que os temas tratados no diário finalmente ganhem seriedade e sejam vistos sob lentes dignas, honradas e, por que não, atrativas. Assim é o outro parágrafo:

Ao redigir aquele singular trabalho, que só por diversão havia empreendido com Laertes, em que descrevia sua viagem imaginária, ele passara a prestar mais atenção às condições e à vida quotidiana do mundo real. Só agora compreendia a intenção de seu pai ao recomendá-lo com tanto empenho a redação de um diário. Sentia pela primeira vez como podia ser útil e agradável tornar-se o intermediário de tantas indústrias e necessidades, e contribuir para propagar a vida e a atividade até nas montanhas e florestas mais profundas da terra firme. A animada cidade mercantil em que se encontrava dava-lhe, graças à agitação de Laertes que o arrastava consigo a todas as partes, a mais clara ideia de um grande ponto central, de onde tudo emana e para onde tudo retorna,

²²¹ Ibid., p. 263-264.

²²² Ibid., p. 48.

e era a primeira vez que seu espírito se comprazia realmente à vista dessa espécie de atividade (IV, 119)²²³.

Se é verdade que Wilhelm empreendeu uma viagem comercial por um curto momento, o *detour* teatral é o que realmente conta em termos de narrativa e de experiência formativa; chega a ser cômico, portanto, tratar com tanta profundidade o diário de uma viagem de mentira ou, melhor dizendo, de uma viagem *imaginária*, para seguir com o eufemismo, maduro e ponderado, do narrador. Significativo, de qualquer forma, é o fato de Wilhelm ler a dignidade da atividade comercial sobre fundo de romance, isto é, através de uma criação *literária*, o seu diário de viagem. Logo na sequência, Wilhelm acede a um lapso de clareza acerca de si mesmo e de sua situação, pondo finalmente as coisas em termos apropriados:

[...] quando te perscrutas verdadeiramente, vês que são só as circunstâncias exteriores as que te infundem uma inclinação aos negócios, ao lucro e ao patrimônio, ao passo que tua necessidade mais íntima engendra e nutre o desejo de desenvolver e ampliar sempre mais as disposições que para o bom e o belo podem estar adormecidas dentro de ti, sejam elas físicas ou espirituais (IV, 119).²²⁴

Do mesmo modo que dar um esclarecimento ao pai significava um imperativo para a escrita do diário, o anúncio de sua morte significou a liberdade diante da escolha iminente. Embora atribuisse certa relevância às questões de negócio, quando recebe a carta de Werner contando-lhe sobre a morte do pai e sobre o seu ideal de “felicidade da vida burguesa (V, 2)”²²⁵, Wilhelm pôde apenas escolher a si mesmo e a seu impulso interior de formação, manifesto, nesse momento, em sua *vocação teatral*.

Seria um engano, porém, pensar que Wilhelm foi menos burguês por ter tomado tal decisão. A escolha do teatro como modo de atuação na esfera pública – lembre-se de passagem que Wilhelm revela na carta a Werner seu desejo de atuar num “círculo mais amplo (V, 3)”²²⁶ – seria antes uma compensação característica da *intelligentsia* alemã *burguesa* do que um mero desejo artístico. Habermas notara muito bem: no contexto insólito do atraso alemão, não apenas “o sentido de ‘pessoa’ desloca-se imperceptivelmente para ‘personalidade culta’”, como também essa possibilidade de representação na esfera pública figura como desejo concreto da burguesia, ainda que

²²³ Ibid., p. 169.

²²⁴ Ibid., p. 272.

²²⁵ Ibid., p. 283.

²²⁶ Ibid., p. 286.

pareça gradativamente entrar em declínio.²²⁷ Não à toa, o projeto teatral de Wilhelm fracassa, constituindo apenas um ponto de passagem no todo de sua formação, ao menos se nos fiarmos na comparação feita por Lukács entre *Os anos de aprendizado* e a *Missão teatral*.²²⁸ De um modo ou de outro, porém, a carta de Wilhelm anuncia a complexa relação em que se insere a sua atração dividida entre atores e nobres. Seu interesse é representar a sua personalidade, e isso parece ser possível, àquela altura, tanto no teatro quanto na nobreza: “Sobre os palcos” diz ele, “o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores (V, 3)”.²²⁹ Ora, a capacidade de Goethe de construir como desfecho da narrativa o favorável entrecruzamento entre nobres e burgueses na Sociedade da Torre é a grande prova dos nove da jornada de Wilhelm, mas a carta já prenuncia essa solução vindoura, até porque Wilhelm, naquele momento, ainda gravitava entre comércio, arte e nobreza, sem saber ao certo qual caminho trilhar. De todo modo, pondera Habermas, “no contexto dessa carta, o nobre serve como pretexto para descrever a ideia completamente burguesa do livre desenvolvimento da personalidade”.²³⁰ Nesse cenário benfazejo, porém ilusório, o burguês Wilhelm enxerga as “tábuas de um palco” como “mola secreta para a ascensão social”²³¹, finalmente capaz de equipará-lo às boas maneiras da personalidade nobre. Goethe, no entanto, já sabe o que está por vir, pois “o poeta épico” sempre “apresenta o acontecimento como *completamente passado*”²³², isto é, com a consciência de seu desfecho: o fracasso necessário da carreira teatral. Aqui se vê com clareza a semelhança entre o *Meister* e a *Fenomenologia do espírito*; tal como a experiência da consciência, que percebe ter caído no erro a cada negação determinada, Wilhelm também notará, não sem relutância, a necessidade de renunciar ao teatro para dar sequência à sua *Bildung*. O narrador, portanto, apresenta o caminho do herói, dando vez ou outra a voz para a sua visão limitada, e traz para perto de si o leitor – também em processo formativo – para poder iluminar pouco a pouco o percurso.

Antes da resolução final, entretanto, resta-nos percorrer o caminho de Wilhelm e atentar para o peso das palavras usadas pelo narrador para se referir à vocação teatral. Tal

²²⁷ Habermas, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações de uma categoria da esfera burguesa*. Tradução de Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 112.

²²⁸ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 61-65.

²²⁹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 286.

²³⁰ Habermas, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*, p. 112.

²³¹ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 119.

²³² Goethe, Johann Wolfgang von. *Sobre a poesia épica e dramática*. 1797. Tradução de Eduardo Henrik Aubert.

como ele pontua logo antes de expor a carta de Wilhelm, o que “violentamente” impelia o herói em direção ao teatro era um “secreto espírito de contradição (V, 3)”²³³, cuja força o nutria de bons argumentos para enfrentar Werner, visto por ele àquela altura como seu “adversário”. Ora, adversário a quê? Uma resposta rápida simplesmente diria que ao seu desejo de atuar; uma mais ponderada, por sua vez, atentaria para o desenvolvimento global do entrecho. Werner é a contraparte comerciante de Wilhelm, e seu inevitável definhamento causado pelo trabalho regrado e incansável não coaduna com a boa aparência e a graciosidade de espírito perseguidas pelo herói. Naquele momento, Wilhelm *precisava* repelir seu cunhado para fazer valer sua disposição íntima, e o narrador *precisava* garantir que o mundo do teatro aparecesse para ele como permeável às suas aspirações mais profundas. Goethe, ao final do romance, não pintou Werner como feio e envelhecido por acaso; mais ainda: ele não enfatizou a beleza²³⁴ de Wilhelm e seu espírito de conversação agradável e interessante para apenas simpatizarmos ainda mais com ele. *Digamos então que, da contraposição entre o destino dos dois personagens*²³⁵, *Goethe erige uma sutil crítica à divisão capitalista do trabalho*. A simples porém poderosa oposição entre “que és tu?” e “que tens tu?” – presente na carta de Wilhelm para distinguir o nobre do burguês – dá conta de enfatizá-la e abre caminho para constatarmos que a personalidade não se desenvolve em sua pluralidade se voltada apenas a uma única atividade; ou, variando levemente a chave, se a ela não for atribuído um sentido profundo e coerente com as aspirações pessoais, que podem ser as mais variadas. Nas palavras de Wilhelm, o burguês “nada dá nem pode dar com sua personalidade”, e dele “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”.²³⁶ Georg Simmel, em seu famoso ensaio “O conceito e a tragédia da cultura” – presente na obra *Cultura filosófica*, de 1911 –, mostra como o desenvolvimento da personalidade representa uma espécie de busca da quadratura de um círculo, ao menos se levarmos em consideração o destino inexorável da cultura no capitalismo. Veja-se, em suas belas palavras, como o desenvolvimento da personalidade se dá:

²³³ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 283.

²³⁴ Beleza e graciosidade que, diga-se de passagem, atraem uma série de personagens femininas ao longo de todo o romance e de diferentes maneiras. A lista é longa: Mariane, Philine, Mignon, condessa, Aurelie, Therese e Natalie.

²³⁵ Representativo de duas distintas visões de mundo possíveis para o pequeno-burguês alemão de então. Veja-se, nesse sentido, a comparação feita por Bruford. Cf. “Goethe's ‘Wilhelm Meister’ As a Picture and a Criticism of Society”. In *Publications of the English Goethe Society*, 9(1), 1933, p. 26-27.

²³⁶ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 283.

Nós ainda não somos cultivados, quando desenvolvemos dentro de nós este ou aquele saber ou potencial individuais, mas apenas quando isso tudo serve ao desenvolvimento daquela centralidade anímica, que, embora dependa dessas coisas, não coincide com elas. Nossos esforços conscientes e passíveis de especificação com efeito aplicam-se aos interesses e potências particulares, e por isso o desenvolvimento de toda pessoa aparece, quando o consideramos pelo seu aspecto denominável, como um feixe de linhas de crescimento que se estendem em direções bem diversas e atingem comprimentos bem diversos. Mas o ser humano recorre a elas para cultivar a si mesmo não conforme seus aperfeiçoamentos singulares, mas sim pelo *significado que tem para ou como o desenvolvimento da unidade pessoal, que já não admite definição*. Ou, expresso de outro modo: cultura é o caminho que vai da unidade fechada, passa pela multiplicidade desdobrada e chega à unidade desdobrada. Em todo o caso, *o que está em jogo precisa ser um desenvolvimento rumo a uma aparência inerente às energias embrionárias da personalidade, ou seja, rumo a uma aparência que está como que esboçada nela mesma como se fosse o plano ideal* [grifos meus, PC].²³⁷

Como se pode observar, Simmel enfatiza o sentido que um eventual aperfeiçoamento deve representar para o sujeito e pondera a necessidade de as diferentes forças individuais se destinarem à formação. Nesses termos, não se trata somente do esforço de desenvolver uma qualidade pontual, mas do sentido que a atividade pode assumir na busca de uma boa formação. Sob esse prisma, fica claro que a reavaliação momentânea do diário de viagem se refere ao modo pelo qual Wilhelm, em respeito à sua disposição íntima, atribui significado para essa atividade no desenvolvimento de sua “unidade pessoal”. Diametralmente oposto a isso, Werner, além de demonstrar desprezo, por exemplo, às obras de arte do avô de Wilhelm – tão simbólicas para ele em distintos momentos do romance –, deixa clara a sua intenção de “cuidar dos negócios e fazer dinheiro; ser feliz com os seus e não se preocupar com o resto do mundo”. Desprovida de sentido íntimo e de plano ideal, a disposição de Werner revela a “feiura” a que Lukács por vezes faz referência. Se mesmo Wilhelm, empenhado em desenvolver sua cultura interior, também se depara com a tragédia da cultura tão bem explicada por Simmel em seu ensaio, Werner põe às claras e personifica o efeito danoso do comércio, ainda que, à época, seja um *doux commerce* permeado por uma disposição mais amena e maleável, própria à figura do negociante que se move com fluidez e destreza nos diferentes espaços – não fosse o caso, Wilhelm não sentiria vez ou outra simpatia por esse meio, e sua recusa seria *sans phrase*. Operativa na matéria romanesca, portanto, é a atribuição de sentido às atividades do espírito, cujo fim tem de ser o desenvolvimento daquela “centralidade anímica” mencionada por Simmel. No ponto da narrativa que estamos acompanhando de perto, é a

²³⁷ Simmel, Georg. *Cultura filosófica*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 259.

vocação teatral que assume lugar preponderante no empenho formativo, mas no decorrer da história isso tende a mudar – e muda.

Ora, mesmo que enriquecedora, a experiência do teatro é perpassada por inúmeras frustrações e angústias, e diante delas Wilhelm não passará ileso. Já no sétimo livro – após, portanto, *As confissões de uma bela alma*, momento em que, de certo modo, se estabelece uma divisão no enfoque romanesco entre a primeira parte, dedicada à arte, e a segunda parte, dedicada à vida²³⁸ –, Jarno nota como Wilhelm havia mudado. Sem qualquer resquício de ingenuidade, pergunta: “Como anda a sua *antiga mania* de criar algo belo e bom com uma companhia de ciganos? (VII, 3) [grifo meu, PC]”.²³⁹ O deboche de Jarno, peculiar ao seu caráter mordaz, é evidente e continua no restante da conversa, temperada a cada passo pela ironia do narrador, que não evidenciou por acaso o desejo anterior de Wilhelm em “definir o justo, o belo e bom e o merecedor de aplausos (IV, 18)”.²⁴⁰ Wilhelm responde-o com grande irritação, porém menos por ter notado a invectiva do que pelo fato de estar farto de algumas circunstâncias do mundo do teatro. Após esperar e dizer que está sendo “punido demais!”, pormenoriza suas críticas ao modo de ser dos atores e julga com severidade as práticas desse meio²⁴¹, mas logo é interrompido por uma grande gargalhada de Jarno, que assevera:

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 suas duras pinceladas. Perdoe-me, mas só me resta continuar rindo, já que

²³⁸ Reinterpreto aqui, com certa liberdade, um argumento de Schlegel, para quem o *Meister* teria sido composto segundo duas ideias. Assim ele diz: “Afirmo que essa obra foi feita duas vezes, em dois momentos criativos diversos, a partir de duas ideias. A primeira era a simples ideia de um romance de artista; mas, surpreendida pela tendência de seu gênero, a obra se tornou subitamente muito maior que sua primeira intenção, acrescentando-se a doutrina da formação da arte de viver, que se tornou o gênio do todo”. Cf. *Fragmentos sobre poesia e literatura/Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 549.

²³⁹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 416.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 269.

²⁴¹ A fala completa de Wilhelm é a que segue: “Não me recorde de onde venho nem para onde vou. Fala-se muito do teatro, mas quem não esteve nele não pode fazer a menor ideia do que é. O quanto ignoram completamente 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 excluíam, com prazer, os demais, sem ver que, mesmo com todos juntos, mal poderiam realizar alguma coisa; todos se imaginam maravilhosamente originais e, no entanto, são incapazes de descobrir no que quer que seja algo que esteja fora da rotina, o que os leva a sentir um eterno desassossego por algo de novo. Com que violência agem uns contra os outros! E só o mais mesquinho amor-próprio, o mais tacaño egoísmo fazem unir-se um ao outro. Não há que se falar de um comportamento recíproco; perfídias secretas e palavras infames sustentam uma eterna desconfiança; quem não vive licenciosamente, vive como um imbecil. Todos reclamam a mais incondicional estima, e todos são sensíveis à menor crítica. Há muito que sabe disso, melhor que ninguém! E por que, então, faz sempre o contrário? Sempre necessitado e sempre desconfiado, parece não temer nada senão a razão e o bom gosto, nem procura ater-se a outra coisa que não o direito majestoso de seu capricho pessoal”. *Ibid.*, p. 417.

realmente crê que essas belas qualidades sejam exclusivas dos palcos (VII, 3).²⁴²

Apenas no meio seguro da Sociedade da Torre Wilhelm encontrará uma possibilidade sadia e livre para a atuação de sua personalidade, para o florescimento de sua *Bildung*; apenas ali ele se unirá a seu destino, sempre cuidado e vigiado pelos membros da Torre, inclusive por este que acaba de caçoá-lo. É ali que, enfim, a aspiração de Wilhelm, travestida de utopia intelectual goethiana, alcança a sua conclusão (a sequência dos *Wanderjahre* não entra em conta aqui). A semelhança com a *Fenomenologia do espírito* não foi apontada casualmente: no desfecho de Goethe tudo é de algum modo suprássumido, e até aquilo que pontualmente fora recusado por Wilhelm ganha expressão na armação final.²⁴³ No meio em que se realiza uma “fusão entre intelectuais avançados, burgueses esclarecidos e aristocratas dispostos a renunciar aos seus privilégios feudais”, não há lugar para os comportamentos destemperados e irrazoáveis do mundo do teatro, e ali sim Wilhelm pode representar da melhor maneira a sua personalidade (ao menos a princípio). Arantes arremata a questão apontando para a carga social e a inclinação de classe que essa composição carrega:

Só nessa “torre” assentada sobre tal amálgama poderia o sujeito, cujo princípio de individuação é a economia de mercado, lograr afinal a cristalização de sua personalidade, para o que era indispensável o “belo convívio”, ou o “doce comércio”, com uma nobreza por assim dizer em fim de mandato. Nesse estreito círculo dos eleitos encontra-se afinal o lugar geométrico da famigerada “personalidade”, quadratura do círculo perseguida pela cultura burguesa cujo ponto de fuga, entretanto, é apanágio de uma classe poupada pela divisão capitalista do trabalho. Em tal “ilha” bafejada pela bem-aventurança da reconciliação entre espírito e sociedade, a noção talismã de “personalidade” circularia livremente entre as classes”.²⁴⁴

Para resumir esse cenário, basta voltar os olhos para uma passagem aparentemente despretensiosa do oitavo livro, na qual Wilhelm vai à casa de Natalie, a mais modelar personagem feminina²⁴⁵, e se depara com coleção de obras de artes do avô. Ao ver a casa, tão bem-organizada, e as obras tão caras à sua infância, “espírito e sociedade” conciliam-se em Wilhelm: “A verdadeira arte é como a boa sociedade: obriga-nos da maneira mais

²⁴² Ibid., p. 417.

²⁴³ Apenas para servir de exemplo, até Werner faz negócio com a Sociedade da Torre, embora ela não o considere digno de fazer parte do círculo.

²⁴⁴ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte I)”. In *Trans/formação: Revista de Filosofia da Unesp*, 26(1), 2003, p. 23-24.

²⁴⁵ Única capaz de desviar a simpatia quase inevitável que o leitor tende a sentir por Philine.

agradável a reconhecer a medida segundo a qual e para a qual está formado nosso ser mais íntimo (VIII, 3)”.²⁴⁶

Da Sociedade da Torre ao salão literário: excuro romântico

O próprio acaso é um homem bem formado.

Friedrich Schlegel

Em sua *Teoria do Romance*, no capítulo sobre o *Meister*, o jovem Lukács dedica um longo parágrafo a Novalis e sua crítica ao romance goethiano. Como não podia deixar de ser, Lukács toma o lado de Goethe e insiste no anteriormente mencionado perigo de “romantizar a realidade até uma região de total transcendência à realidade ou, o que demonstra com máxima clareza o verdadeiro perigo artístico, até uma esfera completamente livre e além dos problemas”.²⁴⁷ Os comentários de Novalis acerca do procedimento artístico de Goethe no *Meister* são conhecidos e serão visitados em breve; de todo modo, seria interessante apontar de partida para o caráter sinuoso que algumas de suas declarações costumam trazer, qual seja, o de uma certa alternância entre o elogio e a condenação, na qual o juízo de valor positivo é seguido pela mais profunda aspereza. Esse caráter está presente em duas ilustrativas passagens; na primeira, Novalis trata o *Meister* como um “prato saboroso”, porém “feito de palha e lascas de madeira”; na segunda, diz ser uma “composição da imagem de Deus”, mas em que “atrás tudo se torna uma farsa”.²⁴⁸ Independentemente das variações, porém, talvez seja possível dizer que sua posição está melhor expressa em uma sintética frase, ela própria relativamente oscilante: “No fundo, [...] *ele é apoético no mais alto grau, por mais poética que seja sua exposição* [grifos meus, PC]”.²⁴⁹ Nas próximas páginas, a intenção será de tatear, aos poucos e brevemente, esse peculiar lugar ocupado pelo *Meister* no pensamento de alguns dos românticos, que o viam como uma obra a um só tempo poética e apoética. Nesse movimento, uma outra questão relevante tanto para os românticos como para os demais membros da *intelligentsia* alemã tende a aparecer e será, de uma nova perspectiva, brevemente ponderada: o cultivo da personalidade.

²⁴⁶ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 492.

²⁴⁷ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 145.

²⁴⁸ Novalis. *Gesammelte Werke: Vierter Band*. Zürich: Bühl-Verlag AG/Herrliberg-Zürich, 1946, p. 252.

²⁴⁹ Novalis apud Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 146.

Em boa parte dos fragmentos de Novalis sobre o *Meister*, a sua postura segue essa tônica curiosa e é de rejeição; no mais veemente deles – o Fragmento 1840 –, a abertura não poderia ser mais clara: “Contra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*”.²⁵⁰ Tal posição, novamente de acordo com Lukács, colocaria Novalis como o “intelectualmente mais consequente dos autores da fase inicial do Romantismo”²⁵¹, pois teria sido o único capaz de constatar com clareza as tendências antirromânticas presentes no *Meister* e postas, em termos de narrativa, sobretudo nos inevitáveis desfechos trágicos das personagens do harpista e de Mignon. Num sentido mais amplo, seria o caso de dizer que, para Novalis, o procedimento de Goethe apenas “reveste de uma aparência lírica de poesia”²⁵² aquilo que não passa de uma “história burguesa e doméstica”.²⁵³ Apesar da assertividade das palavras, é importante destacar, para pôr mais água num moinho já intrincado, que o mérito de Goethe jamais deixa de ser reconhecido; para ser mais exato, a sua maestria sequer é contestada, tal como podemos ler no Fragmento 1221: “na arte da criação [*Bildungskunst*], quem poderia ser como ele? Com ele tudo é ação – com os outros tudo é apenas tendência. Ele realmente faz algo, enquanto os outros apenas fazem algo possível ou necessário”.²⁵⁴ E, no entanto, superar Goethe *ainda é um imperativo*, por mais que existam reservas:

Goethe será e deve ser superado, mas apenas como os antigos podem ser superados, em teor e força, em diversidade e profundidade - não realmente como um artista, ou apenas por muito pouco, pois sua correção e rigor talvez sejam mais exemplares do que parecem.²⁵⁵

Levando-se em consideração que, segundo o Lukács de *A alma e as formas*, o “*Wilhelm Meister* foi a vivência decisiva”²⁵⁶ de todos os românticos, como essa superação poderia se dar? Em certo sentido, o seu ensaio “Filosofia romântica da vida: Novalis” pretende trazer a resposta, na medida em que apresenta como Novalis tentou demonstrar como a reconciliação e a renúncia goethianas, também elas expressas no romance, carregavam algo de nocivo, algo que não podia ser tolerado. Seguindo os termos de Lukács, é bem verdade que os românticos de um modo ou de outro tinham “como meta de vida a harmonia final de *Wilhelm Meister*”; isto é, todos eles aspiravam pela “criação de um

²⁵⁰ Novalis. *GW* 4, p. 252. Como se sabe, Novalis se aventura a escrever um romance que seria uma espécie de *anti-Meister*, o *Heinrich von Ofterdingen*, jamais concluído.

²⁵¹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 72.

²⁵² Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 147.

²⁵³ Novalis. *GW* 4, p. 267.

²⁵⁴ Novalis. *GW* 3, p. 133.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 134-135.

²⁵⁶ Lukács, G. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. In: *A alma e as formas*, p. 88.

novo mundo em que seu grande homem, o poeta, tivesse uma pátria”.²⁵⁷ Era Novalis, porém, quem com cada vez mais perspicácia atinava para “quão perigoso eram o começo e o curso dessa peregrinação”.²⁵⁸ Como comparara Lukács, o individualismo de Novalis era “mais duro e caprichoso, mais consciente e intransigente”²⁵⁹, e, se o caminho de Goethe e de Wilhelm eram marcados por concessões, Novalis não poderia compactuar. Dito de outra maneira, dessa vez tratando de questões formais, é nesse sentido que ele detecta a principal “fissura artística” do *Meister*, a de que “a vitória da poesia, o seu domínio transfigurador e redentor sobre todo o universo, não possuía força constitutiva para arrastar consigo a esse paraíso tudo o que, de resto, é mundano e prosaico”.²⁶⁰ Em suma, na criação artística de Goethe, Novalis enxerga uma *suposta* harmonia na qual se teve de abrir mão de muito, ou em que, no final das contas, acabou se tornando “mais pobre do que era necessário”. Para Novalis, portanto, o “reino (VIII, 10)”²⁶¹ alcançado por Wilhelm no final do romance não era suficiente, pois ele não queria nada menos que “um equilíbrio no qual a harmonia não debilite a intensidade de nenhuma de suas forças”.²⁶²

Com efeito, num caminho oposto à intenção novalisiana parece ir o enunciado do esperto Jarno – o mais desagradável membro da Torre aos olhos de Wilhelm –, que expressa ao herói, em forma de ensinamento, a seguinte máxima: “*de bom grado renunciamos a toda falsa atividade para a qual nos atrai a fantasia* (VIII, 5)”.²⁶³ É certamente por conta de passagens desse teor que Novalis não hesita em dizer que o maravilhoso (*das Wunderbare*) e o romântico *tendem* a perecer no *Meister*.²⁶⁴ Todavia, vez ou outra nos surpreende ler em seus fragmentos que “a filosofia e a moral do romance são românticas” ou – e agora nos aproximando daquilo que é decisivo – que “as coisas mais comuns, bem como as mais importantes, são vistas e apresentadas com ironia romântica”.²⁶⁵ O que poderia explicar essa aparente oscilação? No diário de Novalis, o

²⁵⁷ Ibid., p. 88.

²⁵⁸ Ibid., p. 88.

²⁵⁹ Ibid., p. 88.

²⁶⁰ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 147.

²⁶¹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 575.

²⁶² Lukács, G. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”. *A alma e as formas*, p. 88.

²⁶³ Ibid., p. 526. Hegel, ao se referir tacitamente ao *Meister* em sua *Estética*, chega a afirmar que o “fantástico” experimenta no romance a sua “correção necessária”. *Cursos de Estética: Volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p. 329.

²⁶⁴ Novalis. *GW* 4, p. 267.

²⁶⁵ Ibid., p. 60. Assim continua a passagem: “Os acentos não são lógicos, mas (métricos e) melódicos, pelos quais aquela maravilhosa ordem romântica é formada, sem levar em conta posição e valor, o que vem primeiro e o que vem por último, a grandeza e a pequenez”.

impacto da leitura do *Meister* é flagrante.²⁶⁶ Por dias ele parece se dedicar quase exclusivamente à obra e, mesmo após alguns meses, destaca em carta a Friedrich Schlegel que a tarefa de escrever sobre o *Meister* é *gemischt*, isto é, embaralhada, mista, em última instância *confusa*. Não por acaso, avisa que naquele momento havia deixado de lado esse trabalho, pois não “podia aceitar uma única linha” sem “muito trabalho preparatório”.²⁶⁷ Seja como for, tempos depois Novalis parece ter chegado à conclusão de que Goethe havia, “em todo o caso”, lidado ele mesmo “com uma matéria relutante [*widerstrebende Stoff*]” ou, poderíamos arriscar, uma matéria *contraditória*. Sugestivas nesse sentido são as palavras soltas que ele endereça ao romance, remetendo a uma velha conhecida deste trabalho: “maquinaria poética”.²⁶⁸

No contexto, a alusão à Sociedade da Torre e ao papel dos “estranhos” na trajetória de Wilhelm é evidente; nesse aspecto, Novalis é incisivo, quase desdenhoso, quanto ao lugar, por exemplo, do Abade no trecho: “O Abade é um sujeito²⁶⁹ fatal [*ein fataler Kerl*], cuja supervisão secreta se torna maçante e risível”.²⁷⁰ Como vimos, também Schiller já havia mostrado preocupação com o papel dessa “maquinaria” em carta a Goethe. Em sua perspectiva, a Torre como mecanismo de guia oculto no destino de Wilhelm demandava do leitor do romance uma certa benevolência, adquirida somente na segunda ou terceira leituras. Novalis, por seu turno, não é tão condescendente: “A Torre no castelo de Lothario é uma contradição consigo mesma”, diz ele.²⁷¹ E, além de tudo, parece expressar um reprovável intento nobilitatório do romance. Ora, apesar das *mésalliances* – segundo Schiller expressão da nulidade entre as classes –, para o barão Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) o desfecho não passa de uma “peregrinação rumo ao diploma da nobreza”. Há, nesse sentido, uma crítica ao caráter de classe do romance, descrita com especial consciência na seguinte passagem: “No fundo,

²⁶⁶ No interessante artigo “Novalis' Attitude toward ‘Wilhelm Meister’ with Reference to the Conception of His ‘Heinrich von Ofterdingen’”, Robert T. Ittner compila as inúmeras menções feitas por Novalis sobre o *Meister* em seu diário, bem como alguns dos fragmentos aqui citados e passagens de cartas em que Novalis de algum modo traz suas considerações sobre o romance. Cf. *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 37, n. 4, 1938.

²⁶⁷ Apud Ittner, R. T. “Novalis' Attitude toward ‘Wilhelm Meister’ with Reference to the Conception of His ‘Heinrich von Ofterdingen’”. In *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 37, n. 4, 1938.

²⁶⁸ Novalis. *GW* 4, p. 252.

²⁶⁹ A tradução não é exata. Há, além de um caráter informal, um certo juízo negativo em *Kerl*: O abade seria um “cara”, um “tipo” fatal, um “sujeito” no sentido mais coloquial – e talvez ríspido – do termo.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 252.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 252.

a aristocracia se sai mal porque ele [Goethe] a considera poesia, e a poesia porque ele permite ser representada pela aristocracia”.²⁷²

É interessante notar que, para Friedrich Schlegel – alguém que Novalis considerava ter esgotado o assunto do *Meister*²⁷³ –, também era possível constatar um espírito irônico por todo o romance, inclusive no peculiar tratamento da nobreza. Assim ele adverte:

Não nos deixemos enganar, portanto, pelo fato de que o próprio poeta trata as personagens e eventos tão leve e humoradamente, de que quase nunca menciona o herói sem ironia e de que do alto do seu espírito parece mesmo sorrir com desdém para sua obra prima, como se ela não fosse para ele da mais sagrada seriedade.²⁷⁴

Pode-se dizer que, no tato artístico de Goethe, Schlegel via o *máximo da perfeição*, e o *Meister* era tomado por ele como um grande exemplo de *poesia irônica*. Dito de outra maneira (mais ou menos como já foi visto neste trabalho anteriormente), no romance haveria uma constante ironia capaz de marcar uma espécie de adequação entre o poeta/narrador e o leitor/interlocutor, de tal modo que haveria uma “perfeita concordância” entre eles e uma “noção absoluta de verdade” pairando na obra.²⁷⁵ Como se sabe, uma das mais conhecidas características da ironia romântica é a alternância entre autocriação e autoaniquilamento; nesse segundo elemento, propriamente de negação, não haveria, porém, uma pura e simples aniquilação do sentido. Como esclarece Lorena Ventura Ramos em um estudo sobre a ironia romântica como princípio paradoxal de representação literária, a aniquilação – ou negação – seria “apenas *um* momento que a ironia desenvolve no interior da obra”²⁷⁶, a qual também é capaz, por sua vez, de configurar “uma ilusão da realidade (um significado estável, parcial ou finito)”.²⁷⁷ Nas palavras de Wilhelm August Schlegel:

²⁷² Novalis. *GW* 4, p. 252.

²⁷³ Apud Ittner, R. T. “Novalis' Attitude toward 'Wilhelm Meister' with Reference to the Conception of His 'Heinrich von Ofterdingen'”. In *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 37, n. 4, 1938, p. 545.

²⁷⁴ Schlegel, F. „Sobre o *Meister* de Goethe”. In Fugita, Natália Giosa. *Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister*, de August-Wilhelm Schlegel; “Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister’, de August- Wilhelm Schlegel”, de Friedrich Schlegel; “Sobre o *Meister* de Goethe”, de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 132.

²⁷⁵ Schlegel, F. Apud Behler, E. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle e Londres: University of Washington Press, 1990, p. 81.

²⁷⁶ Ramos, L. V. “Ironía romántica: un principio de paradójico de representación literaria”. In *Tópicos Del Seminario*, 34(2), 2016, p. 93.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 90

a ironia ajuda a compreender que a representação é parcial e exagerada, e que o autor, elevado sobre sua produção, poderia aniquilar essa bela ilusão, tão irresistivelmente atraente, que ele mesmo fez nascer com seus encantamentos.²⁷⁸

A ironia presente na obra, portanto, é atravessada por uma poesia verdadeiramente autoconsciente e autorreflexiva, e a máxima perfeição mencionada acima estaria posta no fato de que a obra é “consciente de sua própria imperfeição por inscrever essa característica dentro do seu próprio texto”.²⁷⁹ Assim, ela brinca com a possibilidade de desfazer a ilusão a qualquer momento, mas não o faz – ou o faz somente quando oportuno –, pois seu autor constrói um mundo onde quase toda frase aspira por ser brilhante e cheia de espírito.

Trocando em miúdos, esse caráter autorreflexivo está também presente em uma outra importante definição de ironia feita por Schlegel. Nela, lemos que a ironia é o “espanto da mente pensante sobre si mesma que com frequência se dissolve em um sorriso gentil”.²⁸⁰ Forçando um pouco a nota, é possível dizer que esse leve sorriso vez ou outra pode descambar na construção de algo decididamente cômico (ou numa gargalhada de Jarno, já foi visto). Não é outra coisa o que diz Schlegel sobre os acontecimentos do terceiro livro do *Meister*, quando Wilhelm pela primeira vez vai ao grande mundo e trava contato com atores e nobres – os dois caminhos característicos de sua jornada se deixarmos de lado o ímpeto que também o puxa para o *doux commerce*. Acompanhemos essa passagem mais de perto, no intuito de iluminar um movimento que pode ter passado despercebido por Novalis. Em seu brilhante ensaio “Sobre o *Meister* de Goethe”, publicado no primeiro número da revista *Athenaeum*, Schlegel faz considerações sobre cada um dos livros, mas nota algo bem interessante e particular do terceiro: “Aqui o todo, a cena e a própria ação, é cômico”.²⁸¹ Essa comicidade, tal como ele demonstrará, é fruto de uma quebra de expectativas, de uma discrepância entre o que Wilhelm imagina e o que acontece de fato, entre o que o narrador anuncia e aquilo que Wilhelm é capaz de compreender – *enfeixando finamente, por um lado, a distância entre Wilhelm e o narrador e, por outro, a proximidade entre este e o leitor, reelaborando uma vez mais o motivo maior na composição da ironia enquanto fator de configuração da obra.*

²⁷⁸ Schlegel, August Wilhelm. Apud Ramos, Lorena Ventura. “Ironía romántica: un principio de paradójico de representación literaria”. In *Tópicos Del Seminario*, 34(2), 2016, p. 90.

²⁷⁹ Behler, E. *Irony and the Discourse of Modernity*, p. 84.

²⁸⁰ Schlegel, F. Apud Behler, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*, p. 82.

²⁸¹ Schlegel, F. “Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 135.

Em se tratando do enredo, Schlegel nota essa discrepância especialmente no comportamento dos atores e dos nobres do castelo; quanto aos primeiros, não aborda os pormenores e se limita a destacar “a oposição entre a magia do espetáculo e a baixeza da vida ordinária”²⁸²; quanto aos segundos, porém, Schlegel entra em detalhe e cabe citá-lo em toda sua extensão, pois a passagem enquadra a questão nos devidos termos:

O contraste entre a esperança e o sucedido, o imaginado e a realidade desempenha aqui um grande papel; os direitos da realidade são impostos com uma severidade impiedosa, e o pedante é até espancado por ser também um idealista. Com verdadeira ênfase, o conde, seu colega, o cumprimenta com olhares condescendentes para com o enorme abismo da diferença de posição; ninguém supera o barão em tolice espiritual, nem a baronesa em baixeza moral; a própria condessa é no máximo uma encantadora oportunidade para a mais bela defesa da elegância dos vestidos; e descontada a posição, esses nobres são preferíveis aos atores apenas porque são mais fundamentalmente medíocres. Mas esses homens [...] são traçados com uma mão tão leve e um pincel tão amável que se pode pensar nas mais delicadas criaturas dos mais nobres pintores. *É uma tolice cultivada até a transparência.* Esse frescor das cores, esse colorido infantil, esse amor às vestimentas e aos adornos, essa frivolidade espirituosa e malícia inconstante têm algo que se poderia chamar de éter da jovialidade, e que é fino e delicado demais para que a letra possa reproduzir sua impressão. *Deve-se deixar ao encargo apenas daquele que consegue ler em voz alta e pode entender completamente a ironia que paira sobre toda a obra, mas que é especialmente clara aqui, torná-la inteiramente sensível para aqueles que têm o sentido para ela* [grifos meus, PC].²⁸³

De acordo com Schlegel, portanto, o desencaixe, o desajuste entre o desejado por Wilhelm e o apresentado pela realidade confere à passagem antes uma comicidade curiosamente séria do que uma seriedade curiosamente cômica. Afinal, tal como relembra Schlegel, “sob uma superfície alegre” pode se incorporar “um sentido profundamente oculto, um outro significado mais elevado e, muitas vezes, a mais sublime seriedade”.²⁸⁴ Do lugar mais alto do qual o narrador enxerga o mundo, tudo é motivo de risada, mas de uma risada de alguém que também ri de si mesmo, até porque outrora o bem-formado poeta/narrador também partilhara dos anseios de Wilhelm. Por essas e outras, aliás, que o prosaico e o mundano são colocados com tanta frequência com elevada poeticidade, pois, para um leitor imaturo, por exemplo, o breve e proibido flerte entre Wilhelm e a condessa deve parecer ter alguma profundidade – ou, repetindo, *algo de sério*, quando, na verdade, não passa de uma brincadeira escrita com a mão leve de quem lembra, com um sorriso, ter passado por algo semelhante em algum momento. Talvez seja por isso que, para Schlegel, o *Meister* não se configura como um romance a ser analisado do “ponto de

²⁸² Ibid., p. 135.

²⁸³ Ibid., p. 135-136.

²⁸⁴ Schlegel, F. Apud Behler, E. *Irony and the Discourse of Modernity*, p. 82.

vista da vida em sociedade”, isto é, a partir de “experiências casuais e exigências arbitrárias”.²⁸⁵ De maneira diversa, com o desenvolvimento da narrativa, especialmente com as revelações do sétimo e do oitavo livros, o leitor “que tem sentido” para a ironia passa a perceber que, até então, todas as partes anteriores eram “preparativos”; apenas ali, no final, ele se depara com o que de fato é sério, onde tudo se revela humanamente geral e profundo. Para pôr de maneira precisa, apenas no final a obra revela a sua verdade: nela, “o próprio acaso é um homem bem formado”²⁸⁶, e os acontecimentos que levaram Wilhelm até aquele ponto, embora importantes e graciosos, não deixam de ser somente “um jogo interessante e cheio de espírito”.²⁸⁷ As partes do romance que funcionam como “meios do encadeamento e da progressão”, ou seja, precisamente aqueles encontros com os membros da Torre então secretos e repudiados por Novalis, cumprem o papel de atrair “nossa expectativa e interesse para a distância ainda obscura e apontam para uma elevação ainda invisível da formação”.²⁸⁸ Ora, como todas as partes têm de preparar o caminho para um amadurecimento vindouro e concluir o nexo de sentido da formação do personagem e do romance, o pormenor tem sempre de ser apresentado com a máxima altivez de espírito, pois tem de estar à altura do que é apresentado na conclusão. Desse modo, “tudo é pensado e dito como por alguém que fosse ao mesmo tempo um poeta divino e um artista acabado”²⁸⁹; e é por isso que, para Schlegel e diferentemente de Novalis, “essa maravilhosa prosa é prosa e, ainda assim, poesia”.²⁹⁰ Seria possível, ainda nesse contexto, adicionar uma significativa interpretação de Schiller, para quem “a seriedade do romance é apenas o jogo, e o jogo é a verdadeira e própria seriedade do romance”.²⁹¹

Apesar de todas as ressalvas feitas, porém, Novalis tem razão ao afirmar que a poesia é representada pela aristocracia. Acresce, entretanto, que essa aristocracia *é ainda mais seleta do que ele faz supor e, no espírito da lógica interna ao romance, ela é uma aristocracia de méritos adquiridos*. Nessa linha de raciocínio, o mais importante a ser extraído da descrição do terceiro livro feita por Schlegel é o contraste que oportunamente vem a marcar com o ambiente e os membros da Sociedade da Torre; todos eles são nobres

²⁸⁵ Schlegel, F. “Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 132.

²⁸⁶ Ibid., p. 143.

²⁸⁷ Ibid., p. 144.

²⁸⁸ Ibid., p. 134.

²⁸⁹ Ibid., p. 131-132.

²⁹⁰ Ibid., p. 132.

²⁹¹ Schiller, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 131.

e alguns inclusive são membros da família da condessa, *denotando como nascimento não necessariamente tem a ver com cultivo da personalidade e mérito da boa formação*. Lothario e Natalie, talvez as duas personagens mais próximas da perfeição no romance²⁹², são irmãos da condessa, mas ela, não custa repetir, representa nada mais do que a “tolice cultivada até a transparência”; sua importância no romance, assim, se dá apenas no sentido de confirmar uma atração aristocrática que Wilhelm, verdade seja dita, desde sempre possuía. Não é por acaso que, no mesmo terceiro livro, momento no qual Jarno ainda é apresentado como um dos estranhos, Wilhelm, embora sinta desde o princípio “algo de frio e repugnante” nele – o que vai persistir pelo restante do romance – ainda assim nutre uma “certa simpatia” cuja explicação, até aquele ponto da narrativa, está de todo ausente.²⁹³ A justificativa para ela apenas será obtida em retrospecto, quando constataremos que Wilhelm sempre possuía o direito de fazer parte da peculiar aristocracia do mundo construído no *Meister*. Visto com atenção, o romance traz aos poucos – com “correção e rigor”²⁹⁴ – indícios seguros desse direito do herói; a liderança assumida por Wilhelm na trupe de atores, o seu cometimento responsável às demandas e ao trabalho artístico – ainda que permeados por certo diletantismo –, bem como o seu modo de se portar gracioso e sua capacidade de conversação põem às claras como, frente ao meio relativamente hostil dos atores e dos nobres do castelo, sua posição moral é sempre superior. *Digamos então que Wilhelm apenas se encontra em seu elemento quando posto lado a lado com as personalidades da Torre, e por isso sentia simpatia por Jarno*. Desse ângulo específico, a ironia e a comicidade da passagem na qual o narrador alude ao flerte entre Wilhelm e a condessa – quando ele estava em cena, atuando, e ela, na plateia – são iluminadas em completo esplendor. O narrador enquadra a situação do seguinte modo:

Assim como duas sentinelas inimigas, que, através de um rio que as separa, conversam tranquila e alegremente, sem pensar na guerra em que seus respectivos lados estão implicados, assim também a condessa trocava com Wilhelm olhares significativos através do abismo extraordinário do nascimento e do nível social [*Stand*], e cada um de seu lado acreditava poder entregar-se em segurança a seus sentimentos (III, 8).²⁹⁵

²⁹² Lukács, por exemplo, atribui o verdadeiro caráter de “bela alma” somente a eles. *Goethe e seu tempo*, p. 71.

²⁹³ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 167.

²⁹⁴ Novalis. *GW* 3, p. 135.

²⁹⁵ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 180.

Esse *disclaimer* de classe, que marcaria a enorme diferença entre Wilhelm e a condessa, ganha graça quando sabemos, ao final do romance, do casamento de Wilhelm com Natalie, sua amazona encantadora e, repita-se, irmã da condessa.²⁹⁶ Como diria Schlegel, na ironia “tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado”²⁹⁷; numa perspectiva mais corriqueira, a ironia seria apenas uma “figura de linguagem pela qual se quer transmitir o oposto ao que se diz”.²⁹⁸ Tudo bem pesado, isto é, levando em consideração a hierarquia estabelecida no interior do romance, quem possui o mais elevado “nível social”? Aqui, a tradução escolhida para o português nos ajuda no argumento, pois “nível social” não significa exatamente a mesma coisa que “classe” (*Stand*). Apesar de ser de classe elevada, é a condessa quem não está no mesmo nível social de Wilhelm – e não o contrário. Fosse o caso, o *empecilho* da *mésalliance* não serviria de *solução* para o desfecho da obra.

Interessante insistir, também, que o *disclaimer* de classe aparece quando Wilhelm está no palco, ou seja, quando ele está representando algo que, em princípio, não é. De certo modo, pode-se dizer que o narrador está apenas lembrando ao leitor que Wilhelm ainda assim é burguês, e que o mundo real não costuma ser tão permissivo quanto o encenado. Ou não? Ora, sabemos pelo menos desde Schiller que o teatro é o palco do mundo; da mesma forma, o fato de Goethe ter escrito uma *Missão teatral* como primeira versão do *Meister* não é casual e expressa um desejo real de influência, presente também n’*Os anos de aprendizado*, daqueles que compõem a *intelligentsia* alemã de classe média. Não sou eu quem digo, é Wilhelm em sua famosa carta para Werner:

[...] 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-

²⁹⁶ A carta de Therese a Natalie, quando aquela ainda estava comprometida em se casar com Wilhelm, também relativiza o problema do “abismo extraordinário do nascimento e do nível social”. Ela diz: “No que concerne à posição social, sabes o que sempre pensei a esse respeito. Alguns homens sentem terrivelmente as discrepâncias das condições exteriores e não as podem suportar. Não pretendo convencer ninguém, do mesmo modo como pretendo agir segundo minha convicção. [...] Só me inquietam as discrepâncias íntimas, um recipiente que não se adapta àquilo que deve conter; muito luxo e pouco prazer, riqueza e mesquinhez, nobreza e grosseria, juventude e pedantismo, miséria e ostentação, aí estão as condições que poderiam aniquilar-me, a despeito de o mundo poder selá-las e apreciá-las como quiser (VIII, 4)”. Ibid., p. 505.

²⁹⁷ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 37.

²⁹⁸ Trata-se da definição presente em uma enciclopédia francesa do século XVIII, citada por Ernst Behler. Cf. *Irony and the Discourse of Modernity*, p. 76.

me à vontade. *Sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores*; espírito e corpo devem a cada esforço marchar a passos juntos, e *ali posso ser e parecer tão bem quanto em qualquer outra parte* (V, 3) [grifos meus, PC].²⁹⁹

Conforme esclarece Paulo Arantes, tudo se passa “como se no mundo ilusório do teatro a plástica universalidade da vida do espírito pudesse enfim ser alcançada graças ao artifício da representação de um papel imaginário”.³⁰⁰ No contexto economicamente atrasado da burguesia alemã de então, onde *Bildung*, *Kultur* e *Persönlichkeit*, embora não fossem sinônimos inevitáveis de ascensão social, eram as únicas coisas que importavam, onde foi possível fazê-las valer? Quando não no teatro, durante um curto intervalo de tempo – precisamente na virada do século XVIII e XIX, período da publicação do *Meister* –, a resposta era clara: *nos salões literários*. Afinal, são eles o lugar no qual, como escreve Gilda de Melo e Souza, “oferecendo a todos iguais oportunidades de brilho”, consegue-se destruir a distância social que os separa.³⁰¹ É bem verdade que, no contexto específico de seu estudo, Gilda de Melo e Souza buscava enfatizar o lugar decisivo da vestimenta e da moda na França do século XVIII; mas, em se tratando da Alemanha, o fundamental passou a ser *representar a si mesmo – a sua personalidade – da melhor maneira possível*. Essa questão, evidentemente, é mais matizada do que se está dando a entender; neste espaço, cabe apenas insistir, junto a Madame de Staël, em certas diferenças no processo de socialização francês e alemão. Enquanto havia, pelo lado da França, “uma avidez muito maior de parecer com gente de sociedade do que de distinguir-se nessa mesma companhia por seu valor pessoal”³⁰², na Alemanha, de maneira diversa, era “a personalidade cultivada o elemento comum a amalgamar príncipes da casa reinante, diplomatas, homens de negócio, artistas, intelectuais, atores e condessas”. Em resumo, havia nos salões uma versão renovada da nulidade de classes encontrada por Schiller na Sociedade da Torre. Tal como atesta Paulo Arantes – escorado em Hannah Arendt e Karl Mannheim –, nesse cenário “ninguém valia mais ou menos do que os demais, a não ser pelo que podia lograr obter em virtude de sua ‘personalidade’”. Ou, variando a explicação uma outra vez, agora com um pouco mais de concretude histórica e perspectiva de classe, nos salões “o nobre começava a perder seu status representativo”, de tal modo que

²⁹⁹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 286.

³⁰⁰ Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 119.

³⁰¹ Souza, G. R. M. *A moda no século XIX*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1950, p. 99.

³⁰² Staël, M. de. *Da Alemanha*, p. 75.

a ‘sua “personalidade pública” aos poucos refluía, confinando-o na condição estreita do simples particular. Em compensação, a estrela burguesa, ainda tímida, parecia subir e os salões justamente ‘sublimavam o processo de ascensão social’.³⁰³

Nesse contexto, ninguém fora mais significativo que Rahel Varnhagen, para quem o *Meister* e a personalidade simbólica de Goethe, não à toa, eram as maiores inspirações. É preciso informar desde logo: Rahel Varnhagen era a anfitriã daquele que foi o mais importante – e quiçá mais bem frequentado – salão literário de Berlim. Na interessante biografia *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*, Hannah Arendt aponta para como os salões – especificamente os salões judeus – funcionavam como uma espécie de “sonhado idílio de uma sociedade mista”, fruto de uma “constelação casual numa era social de transição”.³⁰⁴ Novamente nas palavras de Arantes, eram precisamente nos “serões” dela onde se reuniam “uma parcela daqueles excluídos da sociedade respeitável que haviam aprendido a representar a si mesmos através da conversação semeada de *Witz*”; aliás, essa tendência social bifronte já se registrava com precisão no *Meister* e pode ser enfeixada nos seguintes termos:

de um lado, o ímpeto imponderável do “longo esforço de formação interior”; de outro, a par da natural sede de nomeada, os interesses materiais mobilizados pelo processo de ascensão social que se punham em cena, sublimados, na face da “personalidade cultivada” voltada para o palco do mundo.³⁰⁵

Decisivo, portanto, era saber expor a sua personalidade e, para Varnhagen, não havia ninguém melhor do que Goethe nesse aspecto: “tudo que Goethe mostrava era uma essência”, ela dizia, e talvez apenas a ele se aplicava integralmente a sua significativa máxima de que “o ser humano enquanto ser humano é ele mesmo uma obra de arte”.³⁰⁶

O famoso e anteriormente mencionado fragmento de Schlegel sobre o *Meister* – aquele no qual estabeleceu o romance, a *Doutrina da Ciência* de Fichte e a Revolução Francesa como as três maiores tendências da época – revela seu acerto, dentre vários outros motivos, no ponto que estamos repisando.³⁰⁷ O fato de a missão teatral de Wilhelm fracassar – somado ao desconforto sentido ao constatar como não conseguiria, enquanto

³⁰³ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte II)”. In *Trans/form/ação: Revista de Filosofia da Unesp*, 26(2), 2003, p. 23.

³⁰⁴ Arendt, H. *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*. Tradução de Richard e Clara Winston. Nova Iorque e Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1974, p. 57.

³⁰⁵ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte II)”. In *Trans/form/ação: Revista de Filosofia da Unesp*, 26(2), 2003, p. 23.

³⁰⁶ Varnhagen, R. “Fragmentos privados”. In *As outras constelações: uma antologia de filósofos do romantismo alemão*. Traduzido por Fabiano Lemos. Belo Horizonte: Relicário, 2022, p. 91.

³⁰⁷ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 83.

um mero burguês, representar a sua personalidade – é o que o leva em direção à nobreza. Tal movimento revela, sem dúvida, uma das muitas compensações da *intelligentsia* alemã de classe média em sua jornada esforçada rumo à ascensão social. Como se sabe, porém, o desfecho sugerido no *Meister*, além de utopia intelectual, é uma forma de transigir com uma nobreza em sua fase de declínio. Em certo sentido, um movimento semelhante de assimilação acontecia nos salões literários românticos, denotando um tipo distinto, porém aproximado e momentâneo, de compensação. Paulo Arantes, glosando Hannah Arendt, tende a insistir sobre isso:

Hannah Arendt observara o quanto a sofistica da assimilação, como dizia, decalcara o modelo de “formação da personalidade”, sucedâneo que o *Wilhelm Meister* oferecera a um “estamento médio” tolhido em suas aspirações. Ninguém desejou tanto reproduzir a trajetória do herói goethiano, entendida – ledor engano – como assimilação do burguês sensível à nobreza, do que aqueles judeus denominados mais tarde “judeus de exceção pela cultura”. *De fato, o culto de Goethe não nasceu por acaso no salão de Rahel Varnhagen: seu ideal de cultura e distinção vinha a calhar para burgueses e judeus à margem da boa sociedade. E da vida política* [grifos meus, PC].³⁰⁸

Há um acúmulo de convergências; do mesmo modo que o *Meister*, tal como concebe Lukács, constitui um romance de transição somente possível durante uma curta janela histórica, a saber, quando as contradições do capitalismo emergente pareciam possíveis de serem resolvidas em seu próprio seio – respeitando, é claro, a esquisita via local –, também os salões românticos tiveram uma vida breve e representaram uma alternativa, apesar de provisória, particularmente interessante. Como toda compensação, porém, uma certa ilusão consoladora costuma bater à porta:

na laboriosa reconciliação goethiana com o curso do mundo, o temperamento fantasista de Rahel Varnhagen entreviu um apelo à *estetização do seu mal-estar permanente*: no *Meister*, costumava dizer, Goethe convida o pobre burguês enfeitado, ao qual, no entanto, malgrado sua desgraça [...], repugna o suicídio wertheriano, a voltar-se para o teatro, a arte e mesmo para um ligeiro e inocente namoro com as formas do falso [grifos meus, PC].³⁰⁹

Subtraindo o tom um tanto debochado, o “temperamento” de Varnhagen não era tão “fantasista” assim, uma vez que bastante condizente não apenas com o projeto romântico como também, de um modo ou de outro, com o de toda *intelligentsia* alemã, para quem a cultura – o cultivo da personalidade – era sempre o objetivo maior. No caso de Varnhagen, “tudo se passava como se na antecâmara do seu salão estivessem gravados os versos de

³⁰⁸ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte II)”. In *Trans/formação: Revista de Filosofia da Unesp*, 26(2), 2003, p. 11.

³⁰⁹ Ibid., p. 12.

Goethe, cujo culto a anfitriã fora a primeira a celebrar: “*Höchstes Glück der Erdenkinder / Sei nur die Persönlichkeit*”.³¹⁰ Personalidade essa que, em conformidade com algumas máximas novalisianas já vistas, não poderia abrir mão de nada. Veja-se, nesse sentido, as palavras de Varnhagen quanto à figura do poeta:

Por que deve o poeta, afinal, ser mesmo apenas uma disposição [*Stimmung*]? Em *uma* disposição não pode haver harmonia. Que esse ser humano tenha de ser, enfim, poeta é a única coisa obrigatória: o resto deve ocorrer livremente; nisso o artista exerce a humanidade em geral, e nisso somente essa alternância faz dele um poeta.³¹¹

As intenções de Wilhelm Meister reverberam aqui de modo cristalino. Afinal, era ele quem possuía “uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza (V, 3)”.³¹² E, variando o tom, era Wilhelm von Humboldt, membro emérito do salão de Rahel Varnhagen e de Henriette Hertz, quem também insistia que “todos os camponeses e artesãos poderiam ser elevados à categoria de artistas”³¹³ caso mantivessem *certa unidade entre suas diferentes disposições*. Ora, é evidente que não é possível colocar em equivalência plena a personalidade de Humboldt, mais afeita ao classicismo de Goethe e Schiller, com a dos românticos. Suas perspectivas são fundamentalmente distintas. O decisivo neste momento, entretanto, é apontar para como existe um núcleo relativamente comum entre as variadas utopias intelectuais alemãs. Assim sintetiza Arantes:

para os primeiros românticos, como para os demais mandarins alemães, nada possuía valor real caso não fosse instrumento de cultura. “Tornar-se Deus, ser homem, cultivar-se (*sich bilden*), são expressões sinônimas”, dizia Schlegel. Daí sua imaginação irrestrita por Schleiermacher: “uma pessoa na qual o homem enquanto tal tornou-se objeto de cultura: e por isso, para mim, ele pertence a uma casta superior”. Enfim, estavam todos empenhados em organizar a cultura [...] e desenvolver a personalidade, *imperativo que comportava uma tradução mundana imediata: era preciso cultivar-se mutuamente*.³¹⁴

Como conclui Arantes, “ninguém mais do que Rahel punha tanto empenho nessa utopia de intelectual”, até porque foi o seu salão que “proporcionou uma área social fora da

³¹⁰ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte I)”. In *Trans/formação*, Revista de Filosofia da Unesp, 26(1), 2003, p. 20.

³¹¹ Varnhagen, R. “Fragmentos privados”. In *As outras constelações: uma antologia de filósofos do romantismo alemão*, p. 92.

³¹² Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 286.

³¹³ Apud Moretti, F. *O romance de formação*, p. 63. No interessante estudo “Wilhelm von Humboldt, or *Bildung* alive”, Louis Dumont, além de destacar a importância da participação de Humboldt nos salões (especialmente de Henriette Hertz), aponta para como ele “deu um desenvolvimento pessoal muito específico às ideias que estavam sendo formuladas na época por escritores e artistas alemães porque, enquanto nobre, ele não estava comprometido a nenhuma tarefa ou trabalho que não o de ser ele mesmo, enquanto uma totalidade viva mais ou menos à imagem da totalidade social”. *German Ideology: from France to Germany and back*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1994, p. 89 e 104.

³¹⁴ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte II)”. In *Trans/formação*, Revista de Filosofia da Unesp, 26(2), 2003, p. 20.

sociedade”³¹⁵, dando vazão ao traço mais marcante dessa utopia, que é, no fundo, o da sociabilidade. Variando o tom uma última vez, é mais ou menos essa a interpretação de Franco Moretti acerca do estado estético de Schiller: “o que Schiller almeja”, diz ele, “é o surgimento de uma sociedade ‘sociável’: espontaneamente coesa, sem dilacerações e dissidências. É para esse fim que são necessários o ‘belo’, o ‘jogo’, a ‘arte’”³¹⁶ – e, poderíamos acrescentar, a conversação, desenvolvida sobremaneira no espírito de sociabilidade dos salões e respeitando um talento também preconizado por Wilhelm. Tal como ele diz, “tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade (V, 3)”³¹⁷. Do mesmo modo que ele passou por esse aprendizado e pôde se estabelecer como um dos membros da Sociedade da Torre, aqueles que se tornaram capazes de “se representar por meio da conversação” puderam ter lugar cativo nos salões, os reais “centros da sociabilidade cultivada”.³¹⁸ Ou, por que não dizê-lo, a “boa sociedade [*gute Sozietät*]” de que Schiller sentira falta ao receber os manuscritos do *Meister*, quando a questão do teatro ainda dominava o romance de maneira exagerada.

Dialética do tato: para se pensar a conduta distinta e a boa sociedade

Meu jovem amigo, quero fazer-lhe uma confidência que o ajudará a evitar muitos equívocos e lhe será útil para toda a vida. *Minhas obras jamais serão populares*; quem pensa assim e trabalha para isso está equivocado. Elas não foram escritas para as massas e sim para as pessoas que desejam e buscam algo semelhante e que seguem semelhantes orientações.

Johann Wolfgang Goethe

Em uma passagem das *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida*, mais especificamente no dia 2 de maio de 1824, Johann Peter Eckermann fez o seguinte comentário ao velho poeta: “em sociedade, sempre carrego comigo minhas inclinações e aversões pessoais, e uma certa necessidade de amar e ser amado. Procuro uma personalidade que se harmonize com minha própria natureza; a essa eu gostaria de me entregar, sem ter de me importar com os outros”. A resposta de Goethe à postura de

³¹⁵ Arendt, H. *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*, p. 57.

³¹⁶ Moretti, F. *O romance de formação*, p. 66.

³¹⁷ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 286.

³¹⁸ Arendt, H. *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*, p. 38.

Eckermann não esconde sua reprovação e ganha um tom de ensinamento semelhante ao da epígrafe, fazendo-se útil para dar o pontapé inicial deste capítulo e retomar a rota do excuro romântico anterior. Assim ele diz:

Essa tendência de sua natureza [...] não é nada sociável; mas de que serviria toda nossa cultura se não quiséssemos superar nossas inclinações naturais? É uma grande estupidez exigir que as pessoas se harmonizem conosco. Eu jamais fiz isso. Sempre vi cada pessoa como um indivíduo que existia por si, que eu procurava sondar e conhecer em sua singularidade, sem exigir dele maior simpatia. Com isso consegui me relacionar com qualquer tipo de gente, e é só daí que vem o conhecimento de variados caracteres, como também a *necessária desenvoltura na vida*. E é justamente diante de naturezas que nos opõem resistência que temos de reunir nossas forças para podermos estabelecer uma convivência com elas, e com isso todas as nossas diferentes facetas são ativadas e levadas ao desenvolvimento e ao aprimoramento, até o ponto de nos sentirmos preparados para o vis-à-vis. O senhor deveria fazer o mesmo. Tem mais preparo para isso do que imagina; além do mais, não há saída, o senhor precisa se lançar ao grande mundo, quer queira, quer não [grifo meu, PC].³¹⁹

No ensaio “Sobre o classicismo da *Ifigênia* de Goethe”, Adorno também se refere a certa “*désinvolture*” do poeta. O contexto é outro, mas o mote é similar e suscita comparação. Para tanto, cabe expor alguns dos argumentos de Adorno nesse belo ensaio, que em tempo desembocará na mencionada *désinvolture*, verdadeira pista para pensarmos alguns pontos sobre a assim chamada “boa sociedade” do *Meister* e alguns de seus traços peculiares, os quais convergem com as orientações goethianas supracitadas e fazem coro à seletividade anunciada pela epígrafe.³²⁰ Por enquanto, vejamos em detalhe o movimento de uma parte relevante do ensaio para, na sequência, apresentar algumas passagens do *Meister* que vão ao seu encontro em espírito.

Logo nas primeiras linhas, Adorno faz uma crítica importante ao lugar comum de que o Goethe clássico seria fruto de um longo processo de maturação e autodisciplina.³²¹ Diferentemente do que se costuma defender, Adorno não avalia o classicismo como um “contramovimento” às obras de juventude do poeta, mas como sua “consequência dialética”.³²² A obra privilegiada do ensaio é, por óbvio, a *Ifigênia em Táuride*

³¹⁹ Eckermann, J. P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, p. 120.

³²⁰ O objetivo de expor alguns argumentos de Adorno não é ponderar acertos ou equívocos seja de sua terminologia, seja de sua interpretação da obra de Goethe. A avaliação um pouco mais demorada sobre esse ensaio tem por interesse apenas iluminar certos achados, ao nosso ver úteis, para introduzir alguns *Motive* do *Meister*. Assim, optamos por acompanhar o movimento interno de parte do ensaio em conjunto com pontuais menções a outros escritos de Adorno.

³²¹ Para uma interessante crítica à noção de um Goethe “harmônico”, cf. Vedda, M. “Sobre la 'Unidad' de la biografía y la obra goethianas: destrucción de un mito”. In *Leer a Goethe*. Buenos Aires: Quadrata, 2015.

³²² Adorno, T. W. *Gesammelte Schriften II: Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, p. 478.

(1979/1787)³²³, e um dos motivos para a sua centralidade na argumentação adorniana é o fato de ela retornar a um tema caro ao *Sturm und Drang*: o protesto contra o “aspecto culpável da civilização [*schuldhaften Aspekt von Zivilisation*]”³²⁴ – que se tornava mais claro quanto mais o Absolutismo aproximava-se do seu fim iminente. Tal como Adorno enfatiza, os *Stürmer und Dränger*, convictos de sua genialidade e motivados por uma noção emancipatória de natureza, voltavam suas armas à artificialidade tanto da civilização como das formas artísticas de molde francês então repetidas na Alemanha. Em resumo, para eles “a natureza deveria ser emancipada daquilo que havia sido estabelecido por meio da usurpação”, e os seus “impulsos desinibidos não deveriam mais ser cortados”, implicando uma recusa às convenções sociais petrificadas e à civilização *tout court*.³²⁵ Adorno relembra, entretanto, que na própria arte reside um “momento civilizatório”, pois ela é, em última instância, algo *feito*, isto é, algo “retirado do estado de natureza [*aus dem Naturzustand Heraustretenden*]”. Desse modo, a máxima de transformar a arte novamente em natureza carrega consigo um momento de verdade e outro de inverdade:

verdade, porque exorta a arte a falar em nome dos oprimidos por qualquer tipo de dominação, inclusive a dominação racional. Inverdade, porque tal linguagem, por sua vez, não pode ser imaginada como racional senão *através da mediação da totalidade da cultura* [grifo meu, PC].³²⁶

Assim, a consideração da arte como uma “pura oposição à civilização” foi algo restrito a um curto e polêmico momento de Goethe, e seu abandono se deu sem mais delongas. Ele rapidamente percebeu que na Alemanha – “onde o impulso anticivilizatório estava emaranhado com o atraso econômico” – se exigia do espírito um obstinado trabalho civilizatório para não “tirar o chão dos seus próprios pés”, e o seu papel em Weimar, conforme destaca Adorno, foi de uma verdadeira desprovincianização do espírito

³²³ A primeira versão da *Ifigênia* foi escrita em 1779 e chegou a ser montada no teatro da Corte de Weimar. Sua versão definitiva, porém, foi escrita durante a famosa viagem de Goethe à Itália e publicada na Alemanha em 1787. Embora a obra seja considerada um dos grandes momentos de “consolidação da fase clássica” de Goethe – tendo exercido, inclusive, notável impacto em Schiller –, não se pode necessariamente dizer que ela faz parte do que se costuma considerar o Classicismo de Weimar. O classicismo ao qual Adorno se refere, nesse sentido, é distinto. Tal como pondera Pedro Sússekink, Adorno insiste em tratá-lo como “uma espécie de apropriação do elemento mítico (aquilo de propriamente antigo) para elaborar questões ligadas a uma reflexão sobre o humano na época moderna”. Cabe destacar, além do mais, que no mesmo ensaio de Sússekink encontra-se uma interessante comparação entre a *Ifigênia* de Eurípedes e a de Goethe, com uma útil síntese do enredo de cada uma delas (no geral desconhecidas pelo público leitor hoje). Cf. Sússekink, P. “A recriação da Grécia: o debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos”. In *Kléos*, n. 11/12, 2007.

³²⁴ Adorno, T. W. *GS* 11, p 474.

³²⁵ *Ibid.*, p. 474.

³²⁶ Adorno, T. W. *GS* 11, p 474.

alemão.³²⁷ Goethe, ao voltar-se às classes mais elevadas e ao assumir um caráter cosmopolita, passou não só a “medir-se pelos termos da civilização”, mas a recusar as exigências e os excessos próprios à atitude dos gênios, dos quais ele certamente escutou certo eco na fala de Eckermann. Dessa postura, entretanto, não se seguiu que ele tenha ignorado o mencionado “aspecto culpável da civilização”, muito pelo contrário. *O classicismo da Ifigênia, segundo Adorno, reconhece e assume o paradoxo do sujeito civilizado, cuja salvação também é o seu martírio*: “Em *Ifigênia*, a *Humanität* é tratada a partir da experiência de sua antinomia.³²⁸ O sujeito, que não se emancipou no processo civilizatório, mas nasceu dele, uma vez emancipado entra em conflito com a civilização e seus estatutos”.³²⁹ É precisamente nesse sentido que Adorno chama a *Ifigênia* (e, por tabela, o *Tasso*) de drama civilizatório. Tal como ele insistirá um pouco mais à frente no ensaio, ambos os dramas tematizam o “conflito do sujeito civilizado”, que é simultaneamente nutrido e enfraquecido pela civilização e por suas convenções. Nesses termos, Goethe a um só tempo retoma aquilo que pode ser considerado o “elemento caótico de sua juventude” e reflete “o poder determinador da realidade para qual o *Sturm und Drang* fechou os olhos”.³³⁰

Ou melhor: Goethe dá forma artística à tensão histórica inerente ao ideal antinômico de *Humanität*, e a “estilização” da *Ifigênia*, geralmente tratada como um elemento clássico da obra, expressa a sua inadequação residual, isto é, o “excesso de objetividade não fundida, irreconciliada com o sujeito e em contradição com as pretensões da civilização”. Vejamos essa questão com mais detalhes. De acordo com Adorno, Goethe traz o momento civilizatório, enquanto conteúdo, para dentro do poético através da primazia da forma (*Form*); segundo ele, Goethe é capaz de conduzir cada movimento com máxima sofisticação, de tal modo que a “amenização e finalmente o desaparecimento da crueza” não se restringe apenas às intenções da heroína e passa a ganhar vazão na forma (*Gestalt*) de cada uma das frases, as quais se realizam na “ponderada e bem-sucedida μεσότης [justa proporção] da formulação”.³³¹ A grandeza da *Ifigênia* reside, assim, na capacidade de sua linguagem em conciliar situações extremas sem enfraquecê-

³²⁷ Ibid., p. 474-475.

³²⁸ Para Adorno, portanto, *Humanität* não se resume na *Ifigênia* àquilo que costumeiramente se atribui ao que seria a concepção de Goethe, isto é, a *Humanität* não se limita à “intenção inequívoca de elevar o respeito pela liberdade humana, pela autodeterminação do sujeito, ao nível da universalidade acima dos costumes particulares e da estreiteza nacional”. Ibid., p. 476.

³²⁹ Ibid., p. 476.

³³⁰ Ibid., p. 476.

³³¹ Adorno, T. W. *GS* 11, p. 477.

las. Ora, Adorno já destacara anteriormente como o Goethe de Weimar havia conseguido reconhecer “a futilidade de um gesto de imediatez em uma situação de mediação universal”.³³² Se levarmos isso em consideração, o uso do termo *mesotēs* [μεσότης] torna-se especialmente esclarecedor, pois enfatiza a mediação entre dois pontos e sinaliza o importante papel da linguagem como aquilo que pretende garantir equilíbrio, como aquilo capaz de instituir a ordem por meio da liberdade. Ao que parece, Adorno nota um mérito e um interesse peculiares à *Ifigênia* pelo fato de sua linguagem ser engendrada juntamente com o conteúdo, dando pé a um equilíbrio *que ainda assim carrega algo do “elemento natural objetivo em conflito com o drama civilizatório”*.³³³ Esse conflito, no entanto, não é resolvido nos termos do gênio de outrora, que buscava incutir o sentido da obra desde cima, isto é, partilhando da crença de que a imediatez da subjetividade revoltada seria capaz de dar coesão à obra de arte mediante a força de uma suposta originalidade. Na *Ifigênia*, a irresolubilidade do conflito aparece em sua “estilização”, ela é o verdadeiro vestígio do elemento que escapa, sempre irreconciliável. Assemelha-se, portanto, a uma “cicatriz”. Nela, expressam-se a um só tempo a fragilidade do classicismo de Goethe e a sua “correta consciência”, marca do irreconciliável que se tem por intenção, todavia, reconciliar. Em uma palavra, na *Ifigênia* Goethe assume por completo o caráter aparente de uma solução artística que insiste na mediação:

Por meio da aparência de naturalidade, ele oculta a mão diretora e que dá sentido; por meio de um polimento cuidadoso, ele lapida as irregularidades dos detalhes que não estão mais debruados. É nesse ato de ocultação, de montagem, que o *a priori* da forma se conserva.

Conserva-se, enfim, por meio do “trabalho [Leistung] do tato”.³³⁴ Conforme relembra Adorno em outro escrito, tato e humanidade convergem em Goethe³³⁵, e a naturalidade sempre procurada por ele é composta na *Ifigênia* através de um “discurso moderado, não violento”³³⁶, que no limite evidencia a insuficiência da imediatez característica da naturalidade propagada em sua juventude. Essa mudança de postura denota – sempre conforme Adorno – uma transformação do que seria o “discurso natural” no trabalho artístico de Goethe. Como já se sabe, a naturalidade [*Natürlichkeit*] atraiu a Goethe e a seus colegas desde os tempos de *Sturm und Drang*. Tal naturalidade, no entanto, na

³³² Ibid., p. 475.

³³³ Süsskind, P. “A recriação da Grécia: o debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos”. In *Kléos*, n. 11/12, 2007, p. 86.

³³⁴ Adorno, T. W. *GS* 11, p. 479.

³³⁵ Adorno, T. W. *Minima Moralia*, p. 39.

³³⁶ Adorno, T. W. *GS* 11, p. 480.

medida em que se constituiu por meio da mera “negação abstrata do não natural” tornou-se ela mesma não natural. No Goethe da *Ifigênia*, por meio do esforço da mediação e do tato, o discurso natural conseguiu se fazer “moderado, não violento”, a partir de seu próprio conceito. O “ideal poético” de Goethe, assim, torna-se o da “perfeita *désinvolture*”, característica de uma “naturalidade civilizada” na qual o “gesto de dominação da natureza [*naturbeherrschende Gestus*]” se relaxa, operando com sutileza e ponderação.³³⁷

Por ora, a *désinvolture* foi apenas especificada em sua necessidade artístico-formal. Sua motivação, no entanto, como não podia deixar de ser, possui também um “index social” que cabe precisar, pois nos levará de volta ao *Meister*. Aqui, é interessante insistir novamente em como Goethe passou a “reconhecer a futilidade de um gesto de imediatez em uma situação de mediação universal”. Como se sabe, não foi demorada a superação de seu momento, por assim dizer, rebelde. Logo após as publicações de *Götz von Berlichingen* e *Werther*³³⁸ – e muito por conta do reconhecimento adquirido com essas obras –, Goethe rumou, ainda em 1776, para a corte de Weimar a convite do duque Karl August. Essa guinada em direção à aristocracia, de difícil explicação para alguns³³⁹, revela, por seu turno, a desconfiada postura de Goethe frente à necessidade, então tipicamente burguesa, de combatividade e protesto; ela revela como o poeta abandonou com rapidez a “agressividade da verdade supostamente nua e crua”³⁴⁰ que o burguês, em vias de se libertar, insistia em proclamar em tons cada vez mais altos e graves. Para ser breve, Goethe parecia já se preocupar com o caráter potencialmente “bárbaro” da burguesia, como se ele já conseguisse sentir os tremores de uma revolução vindoura cuja possibilidade de execução implicaria uma violência que transformaria *Humanität* em repressão, impedindo a expressão da “humanidade em sua integridade [*ungeschmälerte Menschlichkeit*]”. Para Goethe, afinal, a *Humanität* tem de ser o “estado da não

³³⁷ Ibid., p. 480.

³³⁸ Ambos, para alguém como Lukács, representantes de uma poderosa crítica à nobreza e expressões da preparação ideológica da revolução burguesa. Cf. *Goethe e seu tempo*, p. 54.

³³⁹ Inclusive para o próprio pai de Goethe, explicitamente avesso e preocupado com a escolha do filho. Cf. *De minha vida: Poesia e Verdade*, p. 948.

³⁴⁰ Adorno, T.W. *GS* 11, p. 481.

violência”³⁴¹, ela deve prosperar em um ambiente culto onde o trato entre os indivíduos seja ameno e pleno de bom senso.³⁴²

Seu voto pelas boas maneiras, portanto, funciona como um modo de renunciar a tal agressividade numa tentativa de encontrar na aristocracia a humanidade íntegra que o rancor burguês, no seu movimento de libertação, tende a macular. Que essa atitude esteja permeada de ilusões não resta dúvida, mas também não deixa de intrigar a singularidade histórica da posição. Encastelar-se na aristocracia de uma Alemanha atrasada é no mínimo peculiar; trata-se, tudo bem pesado, de um curioso encontro da maior personalidade da cultura alemã burguesa em vias de se emancipar com os hábitos de uma classe dominante em declínio; ou, conforme Adorno, trata-se de um “paradoxal empate entre absolutismo e liberalismo”. Em sua *Minima Moralia*, mais exatamente no aforismo “Sobre a dialética do tato”, Adorno explica a situação histórica que proporciona tal posição, isto é, a “precisa hora histórica” do tato, aquela

em que o indivíduo burguês se libertou da coerção absolutista. Livre e solitário, o indivíduo burguês torna-se responsável por si próprio, enquanto as formas de respeito e consideração hierárquicas desenvolvidas pelo absolutismo, privadas então de sua base econômica e do seu poder ameaçador, ainda estão presentes o bastante para tornar suportável o convívio dentro de grupos privilegiados.³⁴³

Em termos mais diretos, o “pressuposto do tato é a convenção em si já rompida e, no entanto, ainda atual”.³⁴⁴ De acordo com Adorno, esse é o pano de fundo a ser observado para se compreender a mudança de rumo de Goethe, a quem até a partícula *von* foi concedida em Weimar. O poeta compreendia as boas maneiras e o respeito como necessidades humanas, mas cultivá-las exigia uma dose cada vez maior de renúncia. O desfecho trágico do personagem Tasso³⁴⁵, além de denunciar a tensão entre a disposição artístico-sentimental do indivíduo e as exigências do mundo da corte, aponta para a legítima dificuldade de se portar com *désinvolture*, a qual com cada vez mais clareza se mostrava apanágio de poucos. Noutras palavras, ao mesmo tempo em que expunha artisticamente o preço a ser pago e o momento ilusório de sua transformação social, Goethe concebia como ele mesmo precisava desenvolver a “distância” perfeitamente

³⁴¹ Ibid., p. 480.

³⁴² Não por acaso, o ato final da *Ifigênia* goethiana distingue-se da grega precisamente pela renovada postura da heroína, que se recusa a mentir ao rei Toante e confia no bom senso como modo de salvar seu irmão Orestes e dar fim à prática de sacrifícios humanos.

³⁴³ Adorno, T. W. *Minima Moralia*, p. 39.

³⁴⁴ Ibid., p. 40.

³⁴⁵ Lembre-se: ele também era, como Goethe, um poeta numa corte renascentista e, como já dito num outro capítulo, uma espécie de Werther intensificado.

humana apresentada e mantida na linguagem comedida de *Ifigênia*.³⁴⁶ Segundo Adorno, pode-se dizer que essa “distância”, enquanto princípio estilístico, traz à tona o caráter exclusivo de uma *Humanität* que se limita a um grupo privilegiado. Para corroborar a essa perspectiva, cabe atentar para um deslize formal da própria *Ifigênia*. Adorno distingue nela – e no *Tasso* – certos “momentos de sociabilidade”; neles, Goethe acaba por dar vazão à “comunicação” entre personagens “solitários” cuja relação é regida pela “conveniência da formação [*Bildung*]”.³⁴⁷ Tudo se passa como se o poeta cedesse ao aparecimento de certas “circunstâncias da vida”, como se a pose característica do princípio de distância derrapasse, abrindo caminho quase que imperceptivelmente para uma “linguagem coloquial” própria a quem fala de maneira desarmada. Nesses momentos, é como se o burguês falasse num tom que não soa “exatamente como o nobre”³⁴⁸; a sua origem aparece nas frestas, escapa como uma linguagem coloquial que, por sua vez, garante ares realistas à obra. Nesse ponto se evidencia como o ideal de uma “conduta [*Betragen*]” bem-comportada nem sempre é alcançado e, de modo relativamente sorrateiro, escapa como linguagem coloquial a dificuldade de se “adaptar a uma lei externa”. Ora, quando o ideal não é alcançado – ou, porventura, quando ele não é pretendido –, é a linguagem coloquial que assume a voz. Pela força de contenção imposta por Goethe, no entanto, ela aparece na *Ifigênia* apenas de maneira secundária, em personagens que são, por assim dizer, “segundos violinos”.³⁴⁹ Pode-se dizer, todavia, que novamente sobra um resíduo, algo não inteiramente abarcado pela “perfeita *désinvolture*” permeada pelo tato.

Tato, afinal, não pode ser a mera “subordinação às convenções cerimoniais”. Para explicá-lo em uma frase, pode-se resumi-lo à exigência “da reconciliação impossível entre a pretensão não ratificada da convenção e a pretensão indisciplinada do indivíduo”.³⁵⁰ O próprio pressuposto do tato tem por base algo frágil, pois a convenção

³⁴⁶ *Distanz*, diz Adorno, é o “*principium stilisationis* sem o qual a partir de então nenhuma grande obra de arte poderia obter sucesso; mas, como privilégio social, restringe a *Humanität* pela qual o artista se distancia”. *GS* 11, p. 481.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 481.

³⁴⁸ Nesse sentido, Adorno traz uma fala de Pílates em que o personagem soa burguês: “*Ich halte nichts von dem, der von sich denkt, / Wie ihn das Volk vielleicht erheben möchte* [Não tenho respeito por alguém que pensa de si mesmo como as pessoas gostariam que ele fosse.]”. A distinção razoável e individualista entre o que alguém pensa de si e como os outros o veem [...] pertence a uma sociedade na qual a determinação e a função humanas divergem sob a lei de troca, e ‘*von jemand etwas halten* [pensar algo de alguém]’ implica uma liberdade de opinião liberal, com o sobretom de avaliar as pessoas de acordo com a sua utilidade”. *Ibid.*, p. 482.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 482.

³⁵⁰ Adorno, T. W. *Minima Moralia*, p. 39.

sobre a qual ele se estabelece, sempre externa, já está, por assim dizer, ruindo. Ainda assim, foi sob esse paradoxo que o *Wilhelm Meister*, segundo Adorno, foi composto. A *désinvolture* decisiva de Ifigênia, sua distância calculada, sua conduta distinta, são todas elas características que Wilhelm tende a incorporar, ao menos se levarmos a sério a compreensão de que sua carreira teatral foi verdadeiramente um período de aprendizado – e de renúncia. Aqui, cabe lembrar de uma passagem marcante do quinto livro, logo antes das *Confissões de uma bela alma*. Após a encenação de *Hamlet*, Wilhelm e a companhia de Serlo montam por alguns meses *Emília Galloti*. Não por acaso, quem representa o personagem do Príncipe é o burguês Wilhelm, e o novo papel apresenta para ele algumas complicações – longamente discutidas com Serlo e Aurelie – quanto ao que constituiria uma “conduta distinta”, ou melhor, “*einem vornehmen Betragen*”.³⁵¹ O conteúdo do discurso de Serlo justifica uma citação mais longa, pois nele, dentre outras coisas, também reverbera parte da reprimenda de Goethe a Eckermann:

A atitude distinta — disse ele — é difícil de imitar, por ser, na realidade, negativa e *pressupor um longo e constante exercício*. Não se deve, pois, por exemplo, representar em sua conduta algo que evoque a dignidade, porque, assim o fazendo, há de se cair facilmente num caráter formal, orgulhoso; deve-se, isto sim, evitar somente aquilo que é indigno, que é vulgar; não se deve jamais esquecer de estar sempre atento a si mesmo e aos outros, não se comprometer com o que quer que seja, não fazer pelos outros nem muito nem muito pouco, não parecer comovido por nada, não se mostrar abalado por coisa alguma, não se precipitar jamais, *saber controlar-se a todo o momento e manter assim um equilíbrio externo, seja qual for seu ímpeto interior [...]*. Este [o homem distinto] é como um homem muito bem vestido, que não se apoia em nenhuma parte e a quem todos evitarão tocar; distingue-se dos demais e no entanto nunca pode estar sozinho, pois afinal, como em toda arte, *também nesta há que se realizar com desenvoltura o mais difícil*; o mesmo ocorre com o homem distinto que, *a despeito de todo seu isolamento, deve sempre parecer unido aos demais*, nunca se mostrar inflexível, mas atencioso em qualquer lugar, aparecer sempre como o primeiro e jamais se impor como tal. *Vê-se, portanto, que para parecer distinto há que o ser realmente* (V, 16) [grifos meus, PC].³⁵²

Se para parecer distinto há de sê-lo, não é curioso que a encenação de Wilhelm tenha sido um sucesso aos olhos do público? Ora, o fato de Wilhelm, filho de burgueses comerciantes, ter sido convincente no papel de um nobre de alta estirpe mostra que o seu esforço aparentemente foi recompensado – assim como o foi ao representar Hamlet. Ter conseguido representar “um príncipe verdadeiramente refinado” faz supor,

³⁵¹ Cabe destacar que a discussão foi ensejada para diferenciar o que seria uma “conduta nobre” e uma “conduta distinta”; em resumo, o objetivo da conversa era compreender “em que medida aquela deve estar compreendida nesta, e não esta naquela”. Como se pode perceber, a conduta distinta não se limita à nobreza, embora idealmente a componha.

³⁵² Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 342.

paradoxalmente, que “a distinção se aprende”, que se “apura as maneiras e até certo ponto favorece a ascensão social (pelo menos ajuda a não fazer má figura em sociedade)”. O brevíssimo episódio da encenação de *Emília Galloti* – mencionado e abandonado pelo narrador em não mais que duas páginas, tal como se fosse um detalhe discreto na trajetória de Wilhelm (a preparação e a encenação da peça supostamente duraram meses, repita-se) – evidencia, porém, algo decisivo: “deixa ver o quanto o árduo empenho na assimilação exige de aplicação, de energia investida na minúcia da observação e no comportamento de adaptação às regras consagradas pela dominação de classe”.³⁵³ Dominação essa que, como já se viu, é perpetrada por uma classe cujos dias estão contados, mas que *mesmo assim* segue atraente para Goethe e alguns outros membros da *intelligentsia* alemã. Afinal, atenta Adorno, há algo – quase “tautológico” – que atrai profundamente os intelectuais nos aristocratas: “o fato de que não são burgueses”. As vidas dos aristocratas, ele afirma,

não transcorrem inteiramente sob o feitiço do princípio de troca, e os que dentre eles conseguem se diferenciar conservam para si uma liberdade como poucos em relação à sujeição aos fins e às vantagens práticas [...]. A atração que essa esfera irradia se deve em parte, provavelmente, ao fato de que ela não exerce mais nenhum poder político e raramente algum poder econômico; a atração independe, pois, inteiramente da riqueza e da pobreza. *O que outrora era poder é perdoado na imagem do nome e num comportamento que conserva do poder a désinvolture sem a rispidez de dar as ordens*, sem qualquer traço da esperteza abominável que pergunta o que se pode esperar das pessoas como vantagem e proveitos, reflexo de uma norma para a qual a aquisição é desonesta ou vergonhosa. [...] *com ninguém o trato é tão fácil e livre de veneno psicológico* ([grifos meus, PC]).³⁵⁴

Por mais que o comentário adorniano se refira um momento histórico posterior, no qual a nobreza já não possui a mesma relevância entrevista no *Meister*, talvez seja por conta de sensação semelhante que Wilhelm se atraiu pela condessa e pelo príncipe que em certa feita visitou o castelo de nobres. Embora no capítulo anterior se tenha feito uma crítica à figura da condessa (aparentemente não no mesmo nível social e humano que Wilhelm e os demais membros da Sociedade da Torre), já mesmo em um dos outrora citados comentários de Schlegel resta claro algo próximo ao que Adorno se refere. Para relembrar, é suficiente mencionar como a condessa e alguns outros nobres são pintados por Goethe “com mão leve” e “um pincel tão amável que se pode pensar nas mais nobres criaturas”. Ora, Schlegel complementa, “esse frescor das cores, esse colorido infantil, esse

³⁵³ Arantes, P. E. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte I)”. In *Trans/formação*: Revista de Filosofia da Unesp, 26(1), 2003, p. 42. Do mesmo modo, Cf. “Uma questão de Tacto”. In *Ressentimento da Dialética*.

³⁵⁴ Adorno, T. W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 233-234.

amor às vestimentas e aos adornos, essa frivolidade espirituosa e malícia inconstante têm algo que se poderia chamar de éter da jovialidade”.³⁵⁵ A ironia do narrador goethiano, apesar de apontar para o ridículo de vários dos nobres com certa acidez disfarçada (pense-se, sobretudo, no caráter patético do conde, da baronesa e do barão), também não se furta de pontuar a atração exercida por eles em Wilhelm. O momento da chegada do príncipe, mesmo que permeado por ironia, é modelar: “Todos se aglomeravam para ver o excelente príncipe, todos se admiravam com sua afabilidade e condescendência (III, 8)”³⁵⁶, e o próprio Wilhelm se apressou a prometer uma excelente apresentação para o deleite do ilustre convidado:

procurarei de muito bom grado contribuir para o prazer de tão admirável personalidade, e minha Musa certamente não encontraria ocupação mais prazerosa que a de se fazer ouvir, mesmo que balbuciante, num louvor a um príncipe que tanta admiração merece (III, 6).³⁵⁷

Após tal apresentação – escrupulosamente ensaiada e liderada por Wilhelm –, o narrador, numa postura característica, aproveita para inserir um cáustico comentário de Jarno como forma de caçoar o público nobre e os demais atores. Ao pé do ouvido de Wilhelm, ele assevera com firmeza como é “lamentável” que nosso herói “tenha de atuar ao lado de nozes ocas e para nozes ocas! (III, 8)”³⁵⁸. Seria possível dizer que há aqui mais uma derrapada de linguagem coloquial presente na relação de personagens regidos pela “conveniência da formação [*Bildung*]”? Parece que sim, mas dessa vez pondo às claras duas questões. Primeiro, que Jarno não é capaz de seguir com total diligência as máximas distintas da Sociedade da Torre, tal como ele mesmo admite num outro momento a Wilhelm (“sou um péssimo mestre e não suporto ver alguém fazendo tentativas canhestras (VIII, 5)”)³⁵⁹, deixando à mostra que lhe falta a mencionada “distância”. Segundo, e em especial, que, na dinâmica interna do *Meister*, o mais elevado não está livremente destinado a todos, muito menos aos atores e até mesmo aos nobres que não o fazem por merecer. Não por acaso, o Goethe manniano de *Lotte in Weimar* já afirmara, numa linha de raciocínio semelhante, que a

cultura se endereça à elite, aos que, com discreto sorriso, entendem-se sobre o que há de mais elevado. O sorriso dos áugures se endereça a esta maliciosa paródia que é a arte, a qual exprime a audácia sob uma

³⁵⁵ Schlegel, F. “Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 135.

³⁵⁶ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.178.

³⁵⁷ Ibid., 171

³⁵⁸ Ibid., 179.

³⁵⁹ Ibid., p. 522.

forma decente, e a dificuldade, como uma despreocupada brincadeira.³⁶⁰

Ao que consta, a crítica de Jarno aponta de maneira direta para algo que o narrador, no desenrolar do trecho, semeia com discrição, isto é, exprimindo “a audácia sob uma forma decente”. No *Meister* demonstra-se aos poucos, mas com uma parcimônia provida de constância e segurança, como apenas alguns personagens são capazes de compor o rol seletivo da *Humanität*, ou, variando o termo, da assim chamada “boa sociedade”, figurada em efígie na Sociedade da Torre. Não deixa de ter graça e de ser revelador, portanto, o reencontro de Wilhelm com o conde, marido da condessa, nas últimas páginas do romance. Ainda no terceiro livro, especificamente no décimo capítulo, a baronesa decide fazer uma espécie de brincadeira e manda um Wilhelm bastante embaraçado fantasiar-se de conde e esperar pela condessa em seus aposentos. Por um equívoco, em vez da condessa, é o conde quem entra, de tal modo que ele e Wilhelm se veem rapidamente por um espelho. Antes que Wilhem pudesse esboçar qualquer reação, o conde sai dos aposentos e fecha rapidamente a porta. Após essa ocasião, ele curiosamente passa a apresentar uma série de mudanças em seu comportamento, tornando-se menos excêntrico e mais afável. Um tempo depois, Jarno descobre a motivação da mudança repentina: o conde acreditava ter visto uma aparição de si mesmo, e a ela atribuiu um presságio de morte. O ridículo disso tudo fala por si só, e a composição caricata do personagem – um nobre reiteradas vezes figurado como um ignorante em assuntos de arte e cultura – chama a atenção. No final do romance, descobrimos que ele teve a memória comprometida e tornou-se bastante confuso, apesar de continuar sendo alguém de trato fácil e, no limite, até divertido. Em todo o caso, quando ele trava novo contato com Wilhelm, embora o reconheça, toma-o por inglês e membro da comitiva do príncipe. “Milorde!”, ele exclama, “fico muito feliz de renovar aqui sua amizade de maneira tão inesperada”. Wilhelm, ao seu modo cortês de sempre, responde: “Tive a felicidade, Excelência, de apresentar-lhe meus respeitos, mas Vossa Excelência me prestou muita honra ao tomar-me por um inglês e, na verdade, por um inglês de alta estirpe; eu sou um alemão e...”. Antes de concluir a frase e assumir-se burguês, Jarno completa: “*e um homem honrado* (VIII, 10)”.³⁶¹

Na edição brasileira, o tradutor fez um certo jogo de palavras entre “prestou-me muita honra” e o complemento “um homem honrado”. No original em alemão as coisas não se dão exatamente assim, mas as palavras empregadas por Jarno dão tom semelhante:

³⁶⁰ Apud Arantes, P. E. *Ressentimento da dialética*, p. 119.

³⁶¹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 565.

“*ein sehr braver junger Mann*”, ele diz. A escolha por “honrado” é cabível, embora talvez se pudesse ter optado por “bem-comportado” “honesto”, “bravo” ou até mesmo “bom”. Seja como for, Wilhelm é tomado como nobre por um outro nobre, e Jarno não permite a negativa. *Digamos então que a origem de classe finalmente perde sua importância, pois o nobre, exposto ao ridículo no entrecho, discerne no honrado burguês Wilhelm uma altíssima estirpe, ainda por cima inglesa.* Vindo de alguém como Goethe, não surpreende uma construção desse tipo. Numa de suas confidências a Eckermann, dessa vez em setembro de 1827, Goethe não esconde uma “petulância” que lhe é própria. Após narrar a anedota de um desentendimento inocente com dois jovens príncipes, ele relata:

Nunca tive muito respeito pela mera condição de príncipe em si mesma, se por trás dela não se escondesse uma boa natureza humana e bons valores humanos. Não, eu me sentia tão bem em minha própria pele, considerava-me a mim mesmo tão distinto que, se me tivessem feito príncipe, não acharia nada de estranho nisso. Quando me concederam o diploma de nobre, muitos pensaram que com isso eu me sentiria elevado. Mas, *aqui entre nós*, isso não significou nada para mim, nada mesmo! Nós, patricios de Frankfurt, sempre nos consideramos iguais aos nobres, e quando me vi com o diploma nas mãos em meus pensamentos eu não tinha nada além do que já possuía havia muito tempo [grifos meus, PC].³⁶²

Apesar de Wilhelm, em sua afetação, talvez não se sentir confortável para proferir palavras dessa ordem, Goethe não vê problema em explicitar o que sente em seu íntimo a Eckermann. Nesse momento de sociabilidade entre solitários, Goethe pôs às claras aquilo que figurou artisticamente na narrativa do *Meister* e na personalidade de seu herói. Wilhelm e Goethe evidentemente não são a mesma pessoa, mas ambos, distintos e desenvoltos, podem perfeitamente se passar por príncipes e nobres. Se no *Meister* Goethe constrói o cenário de maneira um tanto ambígua e irônica, como que velando uma verdade destinada a quem consegue captá-la, ao conversar com Eckermann ele sabe, todavia, que ali está entre aqueles que se entendem e pode, sem maior preocupação, ser direto.

Já mesmo na epígrafe deste capítulo pudemos ler como Goethe endereçou suas obras para aqueles que se assemelham a ele, isto é, “para as pessoas que desejam e buscam algo semelhante e que seguem semelhantes orientações”.³⁶³ Levando em consideração o que foi exposto, novamente não surpreende que esse enunciado genérico tenha vindo na sequência de uma discussão com Eckermann sobre o *Meister*. No romance, afinal, os personagens não precisam ser de uma ou outra classe social para serem considerados pelo

³⁶² Eckermann, J. P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, p. 608-609.

³⁶³ *Ibid.*, p. 288.

poeta seus “semelhantes”; eles precisam, isto sim, manifestar “uma boa natureza humana e bons valores humanos”, como ele afirmou acima. Dito de outra maneira, eles precisam “apenas” compartilhar de seu ideal ético de *Humanität*, o qual, já se viu, não está disponível para todos. Tal ideal, como destaca W. H. Bruford, “não pode ser descoberto por nenhum homem a partir de sua consciência interior, ou somente pelas tradições de sua classe social, mas através do convívio com aqueles que herdaram a cultura gradualmente alcançada pelos melhores em cada época”.³⁶⁴ Um comentário de Auerbach sobre a construção de mundo do *Meister* vem a calhar nesse momento. Em seu ensaio “O músico Miller”, enquanto discutia sobre as possibilidades – e sobretudo as impossibilidades – de um realismo abrangente na Alemanha de Goethe, Auerbach enfatizou como os escritores alemães costumavam figurar destinos “sem que os movimentos político-econômicos profundos da época se fizessem muito perceptíveis”. Chega a ser curioso como Goethe jamais dá a entender – salvo numa breve e pontual menção ao perigo de se ter propriedades em um só lugar num período de agitações revolucionárias³⁶⁵ – que uma revolução poderia estar por vir. Auerbach nota com perspicácia que essa ressalva, seguida de planos de contenção, sequer faz sentido pelo que se depreende do mundo da obra. Por mais que bafejado pela Revolução Francesa, nada no romance sugere que o terceiro estado está prestes a tomar o poder na Alemanha. Pelo contrário:

O mundo da classe burguesa repousa diante dos olhos do leitor numa calma quase atemporal. Quando lemos, por exemplo, a respeito dos hábitos, coleções, negócios e opiniões do pai de Wilhelm, de seu avô e do pai de seu amigo Werner, *temos a impressão de estar numa sociedade totalmente calma, que se modifica muito gradualmente, só pela sucessão das gerações* [grifo meu, PC].³⁶⁶

Na calma do *Meister* Goethe ambienta um mundo livre de irrupções, e o ideal ético de *Humanität* também se expressa nessa peculiar conformação. As coleções de obras de arte do avô de Wilhelm (solenemente ignoradas por seu pai, que as vende para aumentar seu patrimônio e seu negócio) serão posteriormente reencontradas pelo neto na casa de

³⁶⁴ Bruford, W. H. *Germany in the Eighteenth Century: the social background of the literary revival*, p. 320.

³⁶⁵ No último livro, pode-se ler o seguinte num determinado diálogo: “Nos dias de hoje, nada é menos aconselhável que ter uma propriedade num só lugar, que confiar seu dinheiro a uma só praça; mas é igualmente difícil mantê-los sob vigilância em muitos lugares, daí por que concebemos algo diferente; de nossa velha torre há de sair uma sociedade que se espalhará por todas as partes do mundo, e na qual de todas as partes do mundo se poderá entrar. Asseguramos reciprocamente nossa existência para o caso único de que uma revolução nacional desaloje um ou outro de suas propriedades (VIII, 7)”. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 535. Aqui aparece com nitidez a atuação propriamente política e econômica da Sociedade da Torre.

³⁶⁶ Auerbach, E. *Mimesis*, p. 479.

Natalie, no oitavo livro.³⁶⁷ Não é exagero dizer que é ali o lugar onde Wilhelm mais se sente realizado e completo, como se estivesse podendo finalmente se erguer sobre os ombros daqueles que reconheceram e reconhecem, como ele, o valor da cultura, da arte, da harmonia e da boa formação. Se, por um lado, como diz Auerbach, a sensação de “sucessão das gerações” se expressa na adequação com a qual o “mundo da classe burguesa repousa diante dos olhos do leitor numa calma quase atemporal”; por outro, ela também se expressa no encanto, partilhado por neto e avô e por tio e Natalie, pela contemplação das obras de arte. Wilhelm, ao ser apresentado ao Salão do Passado – espaço de arquitetura notável e magistralmente composto pelo tio de Natalie com pinturas, estátuas e variados ornamentos –, sente a mais profunda ternura. Inebriado com o que lhe é provocado, ele exclama: “Quanta vida no Salão do Passado! Poder-se-ia muito bem chamá-lo Salão do Presente e do Futuro. Assim foi tudo, e assim tudo será! *Nada é efêmero, salvo aquele que goza e contempla* (VIII, 5) [grifo meu, PC]”.³⁶⁸ Forçando levemente a nota, pode-se dizer que tamanho arrebatamento estético, partilhado por personagens com *gosto* para a coisa, converge com o conformismo social próprio à disposição íntima de Wilhelm, a qual igualmente consubstancia, por sua vez, o mundo livre de atritos do romance. Em um momento de sua carta a Werner, Wilhelm – demonstrando-se inclinado à nobreza – não se queixa da estrutura social que o cerca e não parece sequer considerá-la injusta; ele apenas discerne os diferentes papéis e as diferentes características de cada classe no todo social, bem como aquilo que lhe é verdadeiramente caro:

Por tal diferença culpa-se não a arrogância dos nobres nem a transigência dos burgueses, mas sim a própria constituição da sociedade; *se algum 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 o modo como qual 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 (V, 3) [grifo meu, PC].³⁶⁹

³⁶⁷ Lembre-se desde já da conversa, ainda no primeiro livro, entre Wilhelm e o “desconhecido” que cruza seu caminho. Ali eles discutem arte e destino, centrando-se na coleção de arte do avô que tanto marcou os primeiros anos de Wilhelm. Logo mais, esta questão será novamente abordada.

³⁶⁸ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 514. Para deixar claro, o Salão do Passado era o onde ficava uma série de sarcófagos. Em um deles, especialmente luxuoso, descansava o tio; ao seu lado, encontrava-se uma bela estátua sua, além de um rolo manuscrito em que se lia: “Lembra de viver”. Tal imagem provoca profundo encanto em Wilhelm, levando-o a sentir que no salão “arte e vida suprimiam toda lembrança de morte e sepulcro”. Daí sua concepção do Salão do Passado como Salão do Presente e do Futuro.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 286.

Tal como Auerbach complementa, Wilhelm e Goethe partilham de um mesmo ideal de formação “enraizado na concepção aristocrática-estamental da generalidade elevada e não especializada”.³⁷⁰ Ambos buscaram “salvar a si mesmos” através de meios diferentes, mas sempre direcionados a um fim comum. Franco Moretti sintetiza essa questão com precisão ao enfatizar como a “bússola” de Wilhelm é a sua “felicidade pessoal”; em seu caso, Wilhelm nota desde cedo que, para alcançá-la, terá de se organizar “segundo o modelo da *integração organicista*”, isto é, livre de conflitos e embates diretos.³⁷¹ Com seu projeto de se tornar uma “pessoa pública”, afinal, ele vislumbra não somente desenvolver a capacidade de “agradar” num círculo mais amplo, mas também fruir das artes e da poesia com espírito e gosto muito bem cultivados.

Nesse sentido, é interessante notar como Habermas – logo antes de elaborar seu excuro sobre “o fim da esfera pública representativa, ilustrado no exemplo de Wilhelm Meister” – registrava em chave semelhante a assimilação da cultura burguesa na esfera pública de Paris e Londres. Nos seus termos, “o mundo da formação humanista [na figura do *gentleman* e do *honnête homme*, PC] foi de imediato integrado à vida cortesã”.³⁷² Na Alemanha, como se sabe, essa integração se deu de maneira mais lenta, com algumas compensações e uma série de complicações, mas, em conformidade com a ascensão social bem sucedida de Goethe, mostrou-se haver nele uma intenção – ao menos segundo a sua utopia intelectual sobre a qual já refletimos – de criação de uma boa sociedade com sociabilidade renovada. Quanto aos seus modos de expressão, é instigante como essa “sociedade” valorizava a união entre o que constituiria a “formação humanística” e as formas depuradas de tratamento. Habermas faz referência em nota de rodapé a uma passagem de *Verdade e Método*, de Gadamer, que articula ambas sob termos bastante próximos aos de Goethe, mas dando ênfase ao conceito de “gosto”. Ele diz:

*É o ideal de uma sociedade culta [...]. ‘Gosto’ não apenas é o ideal que institui uma nova sociedade; pela primeira vez, forma-se, na esteira desse ideal de ‘bom gosto’, o que desde então se chama ‘boa sociedade’. Ela se reconhece e se legitima não mais pelo nascimento e pela posição social, mas fundamentalmente pela comunidade de seus juízos ou, melhor ainda, pela capacidade de pretender a um juízo que se eleve acima da estupidez dos interesses e da privacidade das predileções [...]. É sinal de bom gosto ser capaz de distanciar-se de si mesmo e das predileções privadas.*³⁷³

³⁷⁰ Auerbach, E. *Mimesis*, p. 480.

³⁷¹ Moretti, F. *O romance de formação*, p. 70

³⁷² Habermas, J. *Mudança estrutural da esfera pública*, p.106.

³⁷³ *Ibid.*, p. 106-107.

O conceito de “gosto” apresenta, por óbvio, uma longa história a qual sequer se poderia tentar abordar num espaço como este. Vejamos a respeito, então, somente de passagem, algumas considerações de Gadamer. Seguindo a sua compreensão – apoiada em Kant –, o gosto, ou melhor, o bom gosto, “está sempre seguro de seu julgamento” e “não conhece nenhuma oscilação, nenhum olhar de soslaio a um outro e nenhuma procura por motivos”; ele é, sobretudo, um *sentimento*, uma *sensibilidade*, mas uma sensibilidade que serve, por sua vez, também como “uma capacidade de diferenciação espiritual”. Desse modo, o gosto não apenas deve ajuizar aquilo que é o belo, ele deve também erguer “os olhos a um todo, ao qual tem de se adequar tudo que é belo”.³⁷⁴ Ora, já foi visto em outro momento como Wilhem tem por objetivo tomar “por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo (V, III)”³⁷⁵; Wilhelm busca, como ele mesmo diz na carta a Werner, *cultivar o seu espírito e seu gosto*. Isso pressupõe, também na dinâmica interna do romance, saber “distanciar-se de si mesmo”. No primeiro livro do *Meister*, durante a conversa entre Wilhelm e o primeiro “desconhecido” de seu percurso, há uma longa discussão sobre as artes do avô de Wilhelm. Em determinado ponto, o desconhecido pergunta a ele qual era a sua pintura favorita, e a escolha de Wilhelm não poderia ser mais reprovável aos olhos do homem, que a via como “mal composta” e “com um colorido que nada tinha de especial”. O então pouco cultivado Wilhelm, pego de calças curtas com a crítica, desde logo adverte não entender muito “dessas coisas”. O que o “agrada num quadro”, ele alega, “é o tema, não a arte”. Ao tentar explicar a motivação de sua preferência, fica claro como Wilhelm nutria, na verdade, uma simpatia pela pintura exclusivamente por conta de sua semelhança com os sentimentos que tomavam seu coração naquele momento. Em resumo, a pintura “representava a história do filho enfermo do rei, consumido de amor pela noiva de seu pai”. No fundo, tal como Wilhelm indica na sequência, inspirava-lhe considerável compaixão a situação daquele jovem que tem de “esconder em seu peito o fogo que deveria aquecê-lo e animá-lo”. Como àquela altura estava perdidamente apaixonado e desiludido por Mariane, Wilhelm contenta-se em enxergar-se a si mesmo no jovem e desatenta-se aos defeitos da obra. Numa palavra, ele demonstra em seu juízo *falta de gosto*, e o desconhecido é claro em sua avaliação:

Esses sentimentos estão certamente muito distantes das considerações que costuma levar em conta um amante das artes ao apreciar as obras dos grandes mestres; mas é bem provável que, se o gabinete ainda estivesse em poder de sua família, aos poucos se lhe revelaria o sentido

³⁷⁴ Gadamer, H. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 84-86.

³⁷⁵ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 286.

daquelas obras, e o senhor acabaria por ver nelas algo mais que a si mesmo e sua inclinação (I, 17) [grifo meu, PC].³⁷⁶

Em comparação, o avô de Wilhelm, por seu turno, demonstra verdadeiro *bom gosto* não apenas pelo fato de sua coleção ser composta de “objetos magníficos, nos quais sempre se podia admirar o mérito de seus mestres, independentemente dos temas”, mas – e sobretudo – por ele compreender a má composição da pintura favorita de Wilhelm. Como bem atenta o desconhecido, “esse quadro estava na antessala mais afastada, sinal do pouco apreço que seu avô tinha por ele”. Bons apreciadores, em resumo, convergem em suas avaliações e se reconhecem na “capacidade de pretender a um juízo que se eleve acima da estupidez dos interesses e da privacidade das predileções”. É um juízo, diga-se uma vez mais, proferido por aquele que sabe se distanciar, por aquele que sabe erguer “os olhos a um todo, ao qual tem de se adequar tudo que é belo”.

Continuando um pouco mais com Gadamer, podemos observar que ele traz – em capítulo dedicado ao “conceito-guia humanístico” da “formação”³⁷⁷ – algumas considerações sobre tato particularmente convergentes com o “distanciar-se” entrevisto na passagem do romance. Ao ponderar sobre o que significa agir com tato, Gadamer aponta para como se trata de uma postura que envolve a capacidade de perceber aquilo que é “indelicado [*taktlos*]” de ser dito, isto é, envolve saber “contornar algo e o deixar por dizer”. “No entanto”, ele esclarece, “contornar não significa desviar a vista, mas manter ao alcance da vista, de forma que não se esbarre, mas passe ao largo”. Pressupõe, portanto, conseguir manter uma certa distância que previne “o impacto” e “a proximidade demasiada”.³⁷⁸ Na concepção específica que ele descortina, porém, o tato vai além da simples disposição moral cautelosa e, de certo modo, ordeira: ele é “ao mesmo tempo uma forma de conhecimento e uma forma de ser”. Em suma, o que nesse contexto se denomina tato também “inclui a formação e é função da formação tanto estética como histórica”. Assim, seja para exigir o tato de outro, seja para poder confiar no seu tato, parece se fazer necessário “ter formado o sentido” para o que é estético e histórico. Se o imaturo Wilhelm ainda não parece ter “formado o sentido”, seu avô e o desconhecido certamente o formaram.

³⁷⁶ Ibid., p. 81.

³⁷⁷ Gadamer distingue quatro “conceitos-guia humanísticos”. Além da “formação”, haveria o “*sensus communis*”, o “juízo” e o “gosto”.

³⁷⁸ Gadamer, H. G. *Verdade e método*, p. 57. Tradução parcialmente modificada.

*

Buscou-se ao longo desta seção da dissertação elaborar a oscilação entre poesia e prosa no *Meister*, entre objetividade e subjetividade, entre cultura e civilização, entre indivíduo e sociedade, entre burguesia e nobreza. A longa citação do diálogo de Goethe e Eckermann, que marcou o início deste capítulo, também teve por objetivo, embora de modo mais discreto, demarcar duas posições da *intelligentsia* alemã aparentemente antitéticas. Uma delas, a de Eckermann, era especialmente comum e fazia coro não apenas, por exemplo, com o jovem Goethe do *Werther*, mas com boa parte dos intelectuais de classe média de então. A posição do velho Goethe, por sua vez, é bastante singular e se deve em grande medida ao seu caso atípico e impressionante de ascensão social. Do alto de sua posição quase única, Goethe parece ser um dos poucos alemães a mobilizar a utilidade da “cortesia” e a necessidade do bom traquejo social. Norbert Elias, abordando o mesmo diálogo, comenta o seguinte:

[...] nessa citação, ele fala com grande conhecimento como homem do mundo, como cortesão, com base em experiências que necessariamente são estranhas a Eckermann. Ele entende a compulsão de abafar os próprios sentimentos, de suprimir simpatias e antipatias [...]. E com o grau de consciência que o distingue como um relativo estranho a todos os grupos sociais, ele enfatiza o aspecto benéfico, humano, de sua moderação em afetos individuais.³⁷⁹

É especialmente esclarecedor o fato de Elias selecionar essa passagem como privilegiada para ilustrar o que ele chama de antítese entre *Kultur* e *Zivilisation*, abordada em detalhe na primeira seção do trabalho.³⁸⁰ Na divergência entre Eckermann e Goethe reside, em suma, duas disposições frente à sociedade; em Eckermann, trata-se de “uma forma específica de ‘economia de afetos’, que consiste na clara admissão de inclinações individuais”; em Goethe, trata-se de uma disposição que considera essas mesmas inclinações “insociáveis e contrárias à formação de afetos necessária para que haja ‘sociedade’”.³⁸¹ Aqui, gostaria de apontar para como essa formulação de Elias converge com a dialética do tato enfatizada por Adorno. Tato, para Adorno – como já se viu –, é a exigência “da reconciliação impossível entre a pretensão não ratificada da convenção e a pretensão indisciplinada do indivíduo”.³⁸² A postura única de Goethe privilegia, é certo,

³⁷⁹ Elias, N. *O processo civilizador: Volume I, uma história dos costumes*, p. 48.

³⁸⁰ Ela se encontra em capítulo intitulado “O recuo do elemento social e o progresso do social na antítese entre *Kultur* e *Zivilisation*”.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁸² Adorno, T. W. *Minima Moralia*, p. 39.

o lado da convenção, da coesão social; a de Eckermann, por sua vez, volta-se para a mencionada “pretensão indisciplinada do indivíduo”. Em todo o caso, o indispensável a se pontuar é que, no *Meister*, a profunda sutileza com a qual Goethe articulou a relação de Wilhelm com o mundo ao seu redor conseguiu construir uma dinâmica que, além de dar voz e validade às inclinações individuais mencionadas por Eckermann, também foi capaz de garantir “a formação de afetos necessária para que haja sociedade”. Hegel, nesse sentido, não poderia ter sido mais preciso em seu comentário sobre o romance ao afirmar como nele, por um lado, “os caracteres que se impulsionam inicialmente contra a ordem de mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e substancial nela” e, por outro, “colocam no lugar da prosa que se encontra diante deles uma efetividade aparentada e amiga da beleza e da arte”.³⁸³ O *Meister*, em outras palavras – inclusive já citadas na introdução deste trabalho –, *faz parecer* que “a formação do indivíduo em si e para si” coincide “sem rupturas com a sua integração social na qualidade de simples parte do todo”.³⁸⁴

Repita-se. O *Meister faz parecer* que uma coisa coincide com a outra; ele *faz parecer* que há uma boa sociedade na qual se é possível acomodar “a vivência da realização dos ideais humanistas”. Sua própria constituição formal, bem como alguns pormenores da narrativa, entretanto, desmentem a intenção ou, pelo menos, revelam-na como um faz de conta. Não é casual que Schiller tenha a um só tempo denunciado que a forma do *Meister* “simplesmente não é poética”, mas que flui “de um espírito poético”.³⁸⁵ Não é casual que Novalis o considere “apoético no mais alto grau, por mais poética que seja sua exposição”.³⁸⁶ Não é casual que Schlegel diga que “essa maravilhosa prosa é prosa e, ainda assim, poesia”.³⁸⁷ A sutil oscilação que também permeia cada formulação e se permite entrever de maneira nuançada demonstra como tudo depende de qual aspecto é enfatizado. O caráter fascinante do *Meister* diz muito da singular hora histórica de seu nascimento. Esta peculiar posição também permite que críticos literários como Franco Moretti e Lukács divirjam, por exemplo, quanto ao lugar da influência da Revolução Francesa no interior do romance. Se, para o primeiro, a urgência de evitar a Revolução é o que impele a “unificação” entre as classes, privilegiando a cura do “preconceito” dos

³⁸³ Hegel, G. W. F. *Cursos de estética*, Volume IV, p. 138.

³⁸⁴ Moretti, F. *O romance de formação*, p. 43.

³⁸⁵ Apud Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 106.

³⁸⁶ Apud Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 146.

³⁸⁷ Schlegel, F. “Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 132.

burgueses e o afrouxamento do “esnobismo aristocrático” e de sua “vertigem ideológica”³⁸⁸; para o segundo, de maneira oposta, a ênfase recai em como o conteúdo social e humano da Revolução Francesa assume o primeiro plano no interior do romance inclusive enquanto seu critério de ação. Pode-se indagar à vontade qual das duas interpretações é a mais ou menos acertada, mas, ao que parece, a atitude mais proveitosa diante dessa questão requer uma sobriedade um tanto resignada. Como diz Novalis, “Goethe lidou, em todo o caso, com uma matéria relutante”³⁸⁹, e interpretações díspares podem ter, cada qual ao seu modo, argumentos sólidos tanto a seu favor como contra. Seja como for, Moretti e Lukács, apesar das divergências, ainda assim concordam quanto ao caráter utópico do *Meister*. Creio, todavia, que é Lukács quem parece ter tirado a esse respeito as consequências formais mais instigantes dessa “matéria relutante”. Naturalmente, refiro-me aqui à ironia do narrador, reiteradas vezes abordada ao longo deste trabalho e à qual logo se retornará. No que concerne ao traço utópico, cabe ainda salientar para como há, na estrutura do romance, uma composição por contraste. Conforme afirma Lukács, “sua estilização consiste no fato de concentrar” as tendências dos ideais de humanidade na Sociedade da Torre e confrontar “essa realidade concentrada, na condição de utopia, com o restante da sociedade burguesa”.³⁹⁰

O objetivo momentâneo de fazer essas considerações relativamente repetitivas a essa altura do trabalho é simples: preparar o terreno para a seção subsequente. Visando levar a sério a compreensão de Lukács de que a ironia do narrador goethiano “sublinha o caráter real-irreal, vivenciado-utópico da realização dos ideais humanistas”³⁹¹, resta ver, a partir de passagens selecionadas, de que modo o romance tenta manter um equilíbrio que simultaneamente reconhece a impossibilidade de sua pretensão, mas com muito esmero cria situações cuja concretude, em termos sociais e circunstanciais, são ora mais, ora menos, plausíveis.

³⁸⁸ Moretti, F. *O romance de formação*, p. 110.

³⁸⁹ Novalis. *GW* 4, p. 252.

³⁹⁰ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 77.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 77.

3. REAL-IRREAL, VIVENCIADO-UTÓPICO

Será que os acontecimentos fortuitos guardam
relação uns com os outros?

Johann Wolfgang Goethe

Já vimos mais de uma vez neste trabalho como a Sociedade da Torre funciona como um mecanismo literário cuja artificialidade pode vir a incomodar alguns leitores. Em um sentido semelhante, Lukács também já apontou para o fato de que, além desse mecanismo, o narrador vez ou outra “interliga os elementos da ação” com alguns recursos relativamente “cômodos e displicentes”, isto é, “com mal-entendidos que se esclarecem quando necessário” e com “encontros casuais usados sem cerimônia”.³⁹² Embora ele se limite a classificar a ironia como base de figuração própria à segunda parte do *Meister*, não é equivocado dizer que ela aparece repetidas vezes ao longo da totalidade da obra, sendo decisiva em toda a sua extensão. Afinal, apesar de o leitor de primeira viagem não ter consciência da atuação da Sociedade da Torre, isso não nega a sua presença constante, até porque uma de suas máximas, lembre-se desde já, é a atividade em sociedade. Assim, a ironia do narrador é, ela mesma, uma tentativa de reconhecer e redimir a artificialidade que levemente paira no romance; em outras palavras, ela é o que ajuda a construir a benevolência necessária para admitir os recursos mencionados. Por conta dessa característica, Lukács enfatiza como o narrador, por um lado, faz da “orientação educacional de Wilhelm o mais importante fator da ação” e, por outro, faz com que a “mesma orientação seja tratada como coisa pela metade”.³⁹³ Aqui, compreender esse caráter de “coisa pela metade” é decisivo, pois é com esse reordenamento da fatura literária que Goethe esclarece como não está descrevendo “a realidade mesma”. Como pondera Lukács, Goethe “almeja uma elaboração concentrada do essencial” e, para isso, permite que a riqueza latente contida em certos personagens “aflore à consciência” nas “inflexões dos eventos”.³⁹⁴ Acreditamos que, através de um olhar aproximado, algumas relações estabelecidas por Wilhelm ao longo de sua trajetória revelam como o seu julgamento é por vezes injusto, ingênuo, contraditório e bambeante. A maneira pela qual Goethe constrói as circunstâncias e as relações ao longo dos cinco primeiros livros contribui para que certos personagens assumam posições, possuam angústias e apresentem necessidades e carências bastante compreensíveis – evidenciando, sem

³⁹² Ibid., p. 78.

³⁹³ Ibid., p. 77.

³⁹⁴ Ibid., p. 80.

dúvida, um fino realismo capaz de auxiliar no desvelamento da realidade alemã de então. Ao que nos parece, se a Sociedade da Torre e “o restante da sociedade burguesa” interligam-se mediante o posicionamento de seus membros em suas próprias vidas e nas relações que estabelecem, faz-se necessário não apenas compreender o modo pelo qual a ironia do narrador compõe tais relações e cria movimentos internos que põem às claras seu “caráter real-irreal”, mas também o modo pelo qual ela organiza, numa mesma medida, a “realização dos ideais humanistas” como o critério para avaliação de cada momento singular. Esse seu caráter, deve-se enfatizar, não é fruto de um mero desejo do autor, mas de um reconhecimento de que a realidade mesma não se autoriza a ser descrita de maneira realista a não ser que sob esses termos. Como observa Lukács, a “sociabilidade da atividade humanista” não pode ser “um produto organicamente espontâneo de seu automovimento nem mesmo a figuração realista dessa sociedade”. No entanto, “Goethe sente com clareza e profundidade [...] que esses ideais são produtos necessários desse movimento social”, de tal modo que ele se propõe a figurar “uma espécie de ‘ilha’ dentro da sociedade burguesa”, isto é, “uma sociedade dentro da sociedade” que é particularmente atuante no mundo que a cerca.³⁹⁵ Essa característica explica – aproveite-se para dizer logo – um dos motivos de Jarno ter sido tantas vezes citado neste trabalho. Todos os personagens da Sociedade da Torre possuem importantes afazeres sociais, tarefas a cumprir, interesses variados e lugares muito bem demarcados na estrutura do romance. Jarno, por algumas razões, acaba ganhando destaque recorrente, pois é ele quem faz a mediação principal entre os nobres da primeira parte e os membros da Sociedade da Torre. Esse seu traço, por assim dizer, de agente-duplo, explica em parte a suspeita que provoca tanto em Wilhelm como no leitor, e serve como *exemplo* do que se quer dizer com o caráter de “coisa pela metade”. Vejamos brevemente por quê. Goethe escolhe Jarno para ser o mais direto – e às vezes injusto – emissário da Torre na trajetória de Wilhelm; suas decisões e atitudes um tanto duvidosas e até reprováveis são típicas de um homem do mundo, mas de um homem bem-intencionado, determinado e consideravelmente capaz em suas empreitadas. Quando comparado com alguém como Lothario, todavia, fica claro como sua personalidade é mais estreita, menos humana e decididamente menos convincente. No entanto, deve-se chamar a atenção para como Lothario, em contraste, quase não aparece em ação no romance; ora, os seus grandes e admiráveis feitos são sempre contados, e o diálogo marcante que teve com Wilhelm, tão

³⁹⁵ Ibid., p. 68-69.

transformador para a personalidade do herói, sequer é mostrado ao leitor. A escolha do narrador em deixar um momento tão importante para Wilhelm atrás das cortinas poderia parecer reprovável, mas é, na verdade, um dos maiores acertos formais do romance. Não é que a figuração explícita de uma personalidade como a de Lothario seria desafiadora para Goethe, a questão é que ela seria simplesmente um equívoco. *Digamos então que a relativa palidez de Lothario é essencial para a sua grandeza humana, e é em parte nisso que reside o caráter real-irreal, vivenciado-utópico, de coisa pela metade, do romance.* Ao longo desta seção, a intenção é de dissecar alguns movimentos internos que apontem para motivos semelhantes, isto é, para casos nos quais os recursos utilizados por Goethe para estabelecer a relação entre indivíduo e sociedade apresentam como fundamento não a colisão, mas a aclimação das aspirações mais profundas da *Bildung* num mundo que não se mostra inteiramente avesso a elas.

Levando em consideração o exemplo exposto, passemos para um brevíssimo esclarecimento acerca da estrutura desta seção. Na primeira parte, selecionamos apenas passagens da primeira metade do romance, isto é, dos primeiros cinco livros (ainda que, vez ou outra, comparando-as com momentos posteriores). Sem nenhuma pretensão de esgotar a complexidade específica da individualidade dos personagens mais relevantes, nem mesmo de colocar um ou outro em especial evidência, optamos por acompanhar a trajetória de Wilhelm – seguindo mais ou menos a ordem da narrativa – para realçar os trechos que permitam uma articulação com a Sociedade da Torre e a atuação de seus membros – o que justifica, em parte, o trato menos detido nos pormenores dos livros três, quatro e cinco, nos quais a Torre agiu, por assim dizer, por meio da ausência.³⁹⁶ Ademais, por considerar que o primeiro livro de algum modo enfeixa a totalidade do romance, optamos por abordá-lo com um pouco mais de atenção. Assim, buscamos exemplificar a partir dele alguns movimentos internos do romance que se repetem no decorrer da narrativa. Na segunda parte, por seu turno, seguimos a familiarização de Wilhelm com a Sociedade da Torre a partir da aparição de seus membros nas *Confissões de uma bela alma*. Compreendendo este singular manuscrito como mediação entre as duas partes do romance, nosso interesse na sequência é pontuar os valores explicitados pela Torre a partir

³⁹⁶ Em conformidade com a concepção do Abade, são nesses livros que Wilhelm caminha com maior espontaneidade, livre de intervenções mais diretas. Como lhe é esclarecido quando estava prestes a receber sua carta de aprendizado, os mestres deixam “que o errado sorva de taças repletas seu erro”. Afinal, “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 (VII, 9)”.

de diálogos de seus membros com Wilhelm, mas dando ênfase para o caráter de “coisa pela metade” referido por Lukács e entrevisto acima. Nesta seção, cabe apontar desde logo, procedemos de modo distinto do restante do trabalho. Com o objetivo de pôr o romance em destaque, buscamos não fazer referência constante a outros autores, atendendos ao que se depreende da própria narrativa – motivo que explica as citações mais extensas de certas passagens.

A boa sociedade na má

Há críticos muito esquisitos. Eles lamentaram que nesse romance o herói passe tanto tempo em más companhias. Mas foi justamente por ter tomado essa chamada má sociedade como um recipiente no qual depositar tudo quanto tinha a dizer da boa que eu ganhei um corpo poético, e ainda por cima multifacetado. Se, porém, tivesse pretendido descrever a boa sociedade, ninguém conseguiria ler o livro.

Johann Wolfgang Goethe

Pudemos ler no capítulo anterior sobre o primeiro encontro de Wilhelm com um dos “desconhecidos”. A conversa entre eles centrou-se, como se sabe, nos temas da arte e do destino. Uma vez que já se comentou a respeito da primeira, cabe, agora, apontar para o que o desconhecido dissera sobre o segundo. Desse modo, será possível adentrar na história de Wilhelm sob um ângulo que remete desde já à atuação da Sociedade da Torre. Assim ele diz:

A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso; a razão do homem se situa entre os dois e sabe dominá-los; ela trata o necessário como a base de sua existência; sabe desviar, conduzir e aproveitar o acaso, e só enquanto se mantém firme e inquebrantável é que o homem merece ser chamado um deus na Terra. *Infeliz aquele que, desde sua juventude, habitua-se a querer encontrar no necessário alguma coisa de arbitrário, a querer atribuir ao acaso uma espécie de razão, tornando-se mesmo uma religião segui-lo! Que seria isto senão renunciar à própria razão e dar ampla margem a suas inclinações?* Imaginamo-nos piedosos, enquanto avançamos, vagando sem refletir, deixando-nos determinar por contingências agradáveis, e acabamos por dar ao resultado de uma tal vida vacilante o nome de uma direção divina (I, 17) [grifos meus, PC].³⁹⁷

Em certa medida, pode-se afirmar que o primeiro livro do *Meister* enfeixa nas entrelinhas boa parte do que se desdobrará ao longo de toda a narrativa, e esse seu traço peculiar lhe

³⁹⁷ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 83.

concede especial importância, incitando um olhar mais demorado. As inclinações referidas pelo desconhecido, bem como o significado de destino assumido por Wilhelm àquela altura, já haviam sido expostas anteriormente pelo narrador sem muita cerimônia. Poucos capítulos antes do encontro, o narrador expressara como Wilhelm encarava o seu destino como especialmente promissor e situado fora de sua classe. Noutras palavras, o narrador abre o jogo para o leitor desde cedo como Wilhelm acreditava

entender o claro sinal do destino que, através de Mariane, lhe estendia a mão para arrancá-lo àquela arrastada e inerte vida burguesa, da qual há muito desejara se libertar. Deixar a casa paterna e os seus parecia-lhe fácil. Era jovem e novato no mundo, e o amor cobrava-lhe ânimo para percorrer as distâncias à procura da felicidade e satisfação. Não tinha mais dúvida alguma de que fora destinado para o teatro; parecia-lhe mais próximo o nobre objetivo a que se propusera, contanto que procurasse alcançá-lo ao lado de Mariane, e com pretensiosa modéstia percebia nele o excelente ator, o criador de um futuro teatro nacional (I, 9).³⁹⁸

Do mesmo modo como a aspiração de Wilhelm não é pouca, também não o é a ironia do narrador, que claramente denuncia a ingenuidade de alguém que não possui conhecimento suficiente para compreender a complexidade da tarefa anunciada. Entre a “pretensiosa modéstia” de se considerar um “excelente ator” e a intenção de se tornar “criador de um futuro teatro nacional” há um verdadeiro salto, o qual evidencia, dentre outras coisas, o grau de paixão quase inebriante que Wilhelm nutria por Mariane, a quem ele associava com máxima naturalidade à sua vocação teatral. Quanto à vocação, pode-se dizer que o narrador nos introduz a Wilhelm como alguém de considerável talento artístico ou, pelo menos, como alguém com certa disposição para a coisa. Ainda nos primeiros capítulos do romance, Wilhelm faz um demorado relato sobre o impacto prolongado que o teatro de marionetes dado por sua mãe teve em sua infância e adolescência, quando passou a também fazer representações com os amigos. Em palavras proferidas à Mariane e à alcoviteira Barbara – após ser ironicamente instado pela velha a “contar como foi crescendo sua paixão pelo teatro, como a pôs em prática e alcançou tão grande progresso, a ponto de hoje ser considerado um bom ator (I, 6)”³⁹⁹ –, Wilhelm narra com minúcia

³⁹⁸ Ibid., p. 50.

³⁹⁹ Ibid., p. 42. É importante ressaltar que a ironia da velha Barbara não serve apenas para reforçar a antipatia do leitor, ela também indica a incapacidade de Wilhelm em perceber como estava sendo inconveniente. O relato sobre sua relação com o teatro é extenso, e o fato de Goethe dividi-lo em capítulos ajuda a enfatizar, em termos formais, o quão arrastado ele foi para Barbara e Mariane. Mesmo que esta tenha sido bondosa com Wilhelm, pois, de fato, estava muito apaixonada por ele, o narrador não esconde como o longo discurso lhe dera sono – e ela eventualmente dorme. Fôssemos um pouco mais intransigentes com Wilhelm, poderíamos corroborar a sensação de Barbara de que ele estava sendo *tedioso*, mas ao longo do romance nós, leitores, aprendemos a ter simpatia pelo herói.

todo o efeito do teatro em seu ser, relatando com sincera emotividade o quanto aquilo tudo o movia. Se para seus amigos a representação de personagens parecia significar uma brincadeira sadia, mas sem maior importância, para Wilhelm ela caracterizava algo tocante e profundo. Nesse contexto, nos é revelada pela primeira vez e de maneira explícita a oposição entre a vocação teatral e a atividade comercial, que lhe acompanhará sob a força da dúvida em toda a sua jornada. Ele diz:

Para mim, aquela foi contudo uma época especial: meu espírito orientava-se de vez para o teatro, e eu não encontrava alegria maior que ler, escrever e representar peças de teatro. Prosseguia os estudos com meus professores; haviam-me destinado ao comércio e pensavam em me colocar no balcão da casa comercial de nosso vizinho; mas, justamente por aquela época, afastava-se meu espírito com impetuosidade de tudo aquilo que eu considerava como uma ocupação inferior. Queria dedicar ao palco toda minha atividade, nele encontrar toda minha felicidade e satisfação (I, 8).⁴⁰⁰

Da mesma maneira que Wilhelm tão logo indica como o comércio lhe fora imposto, tão logo o narrador insere no trecho o seu amigo Werner, quem melhor personifica o comércio no romance. Na primeira e respeitosa conversa entabulada por ambos, é Werner quem assume a palavra. Se o romance até então oscilava entre o íntimo de Wilhelm e o segredo de Mariane, agora o narrador interpõe uma perspectiva externa divergente e mais arrazoada. Aproveitando para mostrar um lado cordial de Wilhelm – que reconhece como o amigo sempre “ouvia serenamente suas apóstrofes” e, portanto, acha de bom tom deixá-lo falar livremente –, o narrador concede algumas páginas a Werner, e nelas ele não apenas defende os valores do comércio, como argumenta o impacto benéfico que este poderia vir a ter no herói:

Que panorama nos oferece a ordem com que conduzimos nossos negócios! Permite-nos abarcar a todo momento o conjunto, sem que tenhamos de nos embarçar com as minúcias. [...] A ordem e clareza acentuam o gosto pela economia e pelo lucro. Um homem que gere mal seus negócios se sente muito à vontade nas trevas, pois não gosta de somar as parcelas de seu passivo. Mas, em contrapartida, nada pode ser mais agradável a um bom gestor que extrair diariamente o total de sua crescente fortuna. Mesmo um acidente, que por acaso venha a surpreendê-lo, não o amedrontará, pois logo descobrirá que vantagens adquiridas pode colocar no outro prato da balança. Tenho certeza, meu caro amigo, de que, se um dia vieres a tomar verdadeiro gosto por nossos negócios, ficarás convencido de que muitas faculdades do espírito também encontram neles seu livre jogo (I, 10).⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Ibid., p. 48.

⁴⁰¹ Ibid., p. 53-54.

Na sequência da conversa, Werner ainda enfatiza o quão proveitosa seria para Wilhelm uma viagem de negócios:

Creia-me: não te falta senão o espetáculo de uma grande atividade para que venhas juntar-te definitivamente a nós; e quando voltares, de muito bom grado irás associar-te àqueles que, por toda sorte de expedientes e especulações, sabem apoderar-se de uma parte do dinheiro e bem-estar que realizam no mundo seu curso necessário. Dá uma olhada nos produtos naturais e artificiais de todas as partes do mundo, observa como cada um deles é por sua vez necessário! (I, 10).⁴⁰²

Qual não é a surpresa do leitor, portanto, quando ele descobre, num simples virar de página, que o pai de Wilhelm tinha tomado uma resolução precisamente nesse sentido. Em resumo, o velho Meister decidiu que Wilhelm deveria rumar a uma cidade próxima com o intuito de reaver um cavalo⁴⁰³ para que, nesse meio tempo, pudesse tomar as providências necessárias para a grande viagem. Neste ponto, note-se como o movimento utilizado para dar dinâmica e continuidade à narrativa é explícito: na convergência entre o que foi anunciado por Werner e o plano teatral disruptivo traçado por Wilhelm, constrói-se sem muita sutileza o caminho pelo qual a história prosseguirá.

Aqui, gostaria de apontar para como a ironia do narrador aparece sorrateira em dois sentidos. Há pouco, leu-se Werner enfatizar como um eventual acidente no caminho de um “bom gestor” não significaria um verdadeiro problema, pois ele seria capaz de contorná-lo e de descobrir vantagens na nova circunstância. Ora, já na brevíssima viagem que fez, Wilhelm se deparou com um imbróglio muito peculiar, e a ele dedicou toda a sua atenção. A situação se deu do seguinte modo: logo ao chegar na casa do correspondente comercial com quem possuía tratativas, Wilhelm descobre que a filha do homem havia fugido com um jovem por quem estava apaixonada. De início, o herói se compadece com a situação, mas busca não se envolver. Ao retomar seu cavalo e iniciar seu retorno, porém, ele é surpreendido por uma “milícia provincial” que havia capturado os enamorados. Dessa vez “movido de grande interesse pela sorte”⁴⁰⁴ de ambos, Wilhelm se aproxima e busca travar contato. Ao conseguir finalmente ouvir a digna defesa da enamorada, ele “teve noção da nobreza de sentimentos da jovem, ainda que as autoridades a tomassem

⁴⁰² Ibid., p. 54.

⁴⁰³ O negócio se daria do seguinte modo. Diz o velho Meister: “Um merceeiro de H***, que ainda tem conosco uma pequena dívida, mas que é um bom homem, ofereceu-me exatamente um cavalo como forma de pagamento; meu filho conhece o animal, que nos há de ser muito útil”. Ibid., p. 57.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 63.

por insolente”.⁴⁰⁵ Em poucas palavras, Wilhelm se compadeceu, pois imaginou a si mesmo e a Mariane em situação semelhante:

Naquele momento, Wilhelm transportou sua Mariane para o tribunal, colocou em sua boca palavras ainda mais belas e conferiu maior fervor à sua sinceridade e maior nobreza à sua confissão. *Apoderou-se dele um desejo violento de ajudar aqueles dois amantes* (I, 13).⁴⁰⁶

E assim o fez. Antes da resolução do conflito (que não vem ao caso aqui), Wilhelm ainda teve tempo de conversar um pouco com o enamorado – chamado Melina e, “por acaso”, também ele um ator. Os dois fazem uma rápida amizade e dividem um interessante momento no qual discutem sobre a diferença entre a profissão de ator e a de um “emprego burguês (I, 14)”.⁴⁰⁷ Renovado e seguro de sua perspectiva de seguir pelo teatro, Wilhelm finalmente retorna para casa. Antes de abordar o conteúdo da conversa, atentemos para a ordem dos eventos e o pormenor mencionado; primeiro, o narrador anuncia como Wilhelm entrevê o teatro em seu destino e avalia se livrar do mundo burguês; na sequência, Werner enfatiza o proveito de uma eventual viagem de negócios para uma personalidade como a de Wilhelm; no capítulo imediatamente subsequente, essa ideia se materializa na narrativa, e o pai de Wilhelm anuncia o preparo da viagem. Por fim, insista-se em como Werner contemporiza a possibilidade de acidentes, enfatizando como um “bom gestor” conseguiria superá-los, pois se mostraria capaz de encontrar vantagens a “se colocar no outro prato da balança”. Ainda há pouco, vimos como Lukács apontou para como o narrador faz uso de recursos “cômodos e displicentes” e “encontros casuais e sem cerimônia”.⁴⁰⁸ Ao que tudo indica, tanto os encontros com os desconhecidos, quanto o acontecimento que se pôs em tela, servem como exemplos desse tipo de procedimento, e é através deles que aparece a ironia.⁴⁰⁹ Retornando, *digamos então que, no primeiro sentido, a ironia aparece no modo pelo qual a experiência de Wilhelm subverte o comentário de Werner, mas o confirmando às avessas*: por mais que Wilhelm esteja o mais longe possível de ser um “bom gestor”, ele faz uso da circunstância toda peculiar que se antepôs em sua jornada para confirmar uma disposição interna que lhe era prévia. Em outras palavras, *ele encontra mais vantagens para colocar na balança do teatro*. Wilhelm procede, em suma, do mesmo modo que o desconhecido revelará ser o mais equivocado: ele atribui uma espécie de razão ao acaso somente para dar vazão às suas

⁴⁰⁵ Ibid., p. 65.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 65.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 67.

⁴⁰⁸ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 78.

⁴⁰⁹ O que justifica a descrição um pouco mais demorada de uma passagem relativamente trivial.

inclinações. O fator mais importante da pequena viagem, assim, já não é a realização do negócio, mas o encontro com o casal, o qual, como era de se esperar, reaparecerá no segundo livro como uma das várias “más companhias” que Wilhelm conhecerá. *No segundo sentido, por sua vez, digamos que a ironia aparece na própria “inflexão dos eventos”, sempre coerente com a realização e o desenvolvimento da personalidade do herói, que se converte, em termos “de ambientação e de ação”, na “força motriz consciente de todo o mundo” do romance.* Goethe cria na narrativa um movimento que se desvela como “um *dever* real de homens concretos sob circunstâncias concretas”: no primeiro livro, portanto, compõe um personagem entusiasta e ensimesmado, mas cheio de vontade de conhecer um mundo cujo colorido ele pinta a com as fantasias de seu sonho teatral. Por mais que a realidade traga circunstâncias externas contrárias aos seus anseios – e postas na narrativa com certa clareza para o leitor –, Wilhelm segue pouco importunado por elas, atendo-se firmemente às suas vontades íntimas. Por meio de uma bem-construída mudança de ângulo, o que não passava de um típico pagamento de dívida transformou-se num evento condizente com a *Stimmung* e com as aspirações do herói. É o caso de dizer, portanto – e nos termos excêntricos do Lukács de *A teoria do romance* – que “a hierarquia irracional e não racionalizável das diversas estruturas e camadas de estruturas” do romance não se organizam a partir da permeabilidade ao sentido de “algo objetivo”, mas de algo que permite “uma atuação da personalidade”.⁴¹⁰ Assim, Goethe cria circunstâncias que dão a Wilhelm a possibilidade de agir em conformidade com as aspirações próprias ao momento. E assim o faz, das mais variadas e progressivamente intrincadas maneiras, por todo o romance. Como o mundo do primeiro livro é de menor extensão, a articulação é mais simples de ser feita.⁴¹¹ Nos demais livros, tudo fica mais complexo, mas a atenção detida no pormenor, embora tentadora, não é necessariamente produtiva, pois tende a obnubilar a compreensão do todo, como se verá.

Nesses termos, o primeiro livro do romance é bastante competente em mostrar como estamos diante de um jovem imaturo, incapaz até mesmo de pôr a cabo as tarefas que inicia. Durante o já abordado relato teatral, o próprio Wilhelm revela uma leve

⁴¹⁰ Georg, Lukács. *A teoria do romance*, p. 144.

⁴¹¹ Apenas para servir de exemplo, veja-se como Wilhelm, na conversa com o primeiro desconhecido, já prenuncia exatamente o que acontecerá na sequência dos próximos quatro livros e que, de certo modo, também espelha o que mostramos na pequena viagem: “O senhor nunca se viu numa situação em que uma pequena circunstância o obrigasse a seguir um determinado caminho, em que logo lhe viesse ao encontro uma agradável ocasião, e onde uma série de lances inesperados o conduzisse enfim a um propósito que nem mesmo o senhor havia considerado? (I, 17)”. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 83.

consciência dessa sua característica: “Abandonava-me à minha fantasia, ensaiava e me preparava constantemente, construindo milhares de castelos no ar, *sem me dar conta de haver destruído os alicerces do pequeno edifício* (I, 6)”.⁴¹² Tal adendo será reforçado posteriormente em conversa com Werner, mas dessa vez em tons críticos e menos condescendentes:

Bem sei que nunca foi teu propósito terminar qualquer coisa, pois sempre te cansaste antes mesmo de chegar à metade. Na época em que ainda eras o diretor de nosso teatro de marionetes, o que de trajes novos foram feitos, o que de cenários novos foram desenhados para nossa minúscula companhia! Ora deveríamos representar uma, ora outra tragédia, e davas no máximo o quinto ato, onde tudo parecia confuso e onde as personagens se apunhalavam (I, 10).⁴¹³

A consideração de Werner remete o leitor a um olhar externo e denota como Wilhelm não é tão bom ator e diretor como imagina, além de pontuar desde logo como a sua experiência é mais limitada do que ele leva a supor. Essa perspectiva externa torna-se ainda mais clara na conversa aludida entre Wilhelm e Melina, e justifica agora uma exposição com mais detalhe. Ao contar para Wilhem que não pretende retornar ao teatro e que busca, na verdade, aceitar um emprego burguês, Melina causa no herói um verdadeiro *assombro*, ao qual ele apenas consegue reprovar laconicamente. Tentando se recuperar do choque de tão absurda escolha – pois, para ele, o retorno ao teatro era algo “tão natural e necessário quanto uma rã que procura pela água” – Wilhelm argumenta:

É uma estranha decisão, com a qual não posso concordar, pois, sem uma razão especial, não é recomendável alterar o modo de vida que se adotou; ademais, não conheço nenhuma outra profissão que ofereça tantas e tão atraentes perspectivas quanto a de um ator (I, 14).⁴¹⁴

Ao que Melina replica prontamente: “*Vê-se que o senhor nunca foi um*”. A resposta é um duro contragolpe, do qual Wilhelm não conseguirá se restabelecer. Não à toa, o diálogo transforma-se num monólogo, e Wilhelm apenas reassumirá a voz em solilóquio posterior. Pela segunda vez, uma voz externa demonstra de modo explícito a imaturidade do herói: Melina traz uma série de argumentos razoáveis e bem fundados quanto à dificuldade da vida dos atores, os árduos obstáculos a serem superados e os dissabores proporcionados por esse meio insólito. Dentre outras ponderações, ele questiona: “Há, porventura, pedaço de pão mais amargo, incerto e penoso no mundo? Seria quase como mendigar de porta em porta. Quanto se tem de aturar da inveja dos companheiros, da

⁴¹² Ibid., p. 41.

⁴¹³ Ibid., p. 52.

⁴¹⁴ Ibid., p. 67.

parcialidade do diretor, do humor instável do público! (I, 14)”.⁴¹⁵ Diante do peso dessas palavras, tão contrastantes com o que havia sido dito até então a respeito do imaculado mundo do teatro, o narrador ironicamente partilha como “Wilhelm pensava em toda a sorte de ideias que, no entanto, não ousava dizer em face do bom homem”. Ora, não são os bons modos de Wilhelm que o impedem de contra-argumentar; ele simplesmente sabe que, nessa discussão, será superado pelos bons argumentos de Melina, muito mais experiente no *métier* que ele, todavia, acreditava dominar. Quando a conversa finda, o narrador nos expõe aos pensamentos de Wilhelm, e podemos constatar como ele solenemente desconsidera todas as circunstâncias ponderadas por Melina, limitando-se a enfatizar uma suposta falta de “vocação interior”:

Oh, infeliz Melina! Não está em tua profissão, mas em ti mesmo a desgraça que não consegues dominar! Qual o homem no mundo que, sem vocação interior, dedica-se a um ofício, uma arte ou qualquer meio de vida, não achará como tu insuportável sua profissão? Aquele que nasceu com um talento para algum talento, nele encontra sua mais bela existência! Não existe coisa alguma nesta terra sem dificuldade! 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! [...] A fome te impele, os transtornos te são adversos e não consegues compreender que em qualquer condição social espreitam esses inimigos, que só a alegria e a serenidade podem vencer. Fazes bem em aspirar aos limites de uma ocupação vulgar, pois como poderias desempenhar com acerto alguma outra que exige gênio e coragem? (I, 14).⁴¹⁶

Duas questões, dentre outras igualmente plausíveis, podem ser depreendidas dessas considerações. A primeira delas é que o burguês Wilhelm não demonstra qualquer tipo de preocupação com a existência material, característica que persistirá ao longo de todo o romance. O que não persistirá, em contrapartida, é a opinião pura e ingênua acerca do teatro e dos atores. Numa outra parte deste trabalho, já foi vista a opinião de Wilhelm quando estava em vias de superar a sua carreira teatral, mas cabe trazê-la à baila nesse renovado contexto. Em flagrante contraste com a inexperiência do primeiro livro, o narrador repõe nas palavras de Wilhelm uma parte das críticas vociferadas por Melina, transmitindo ao leitor como ele, no longo caminho que percorreu, mostrou-se capaz de reconhecer seus equívocos e de expressá-los como autocrítica. No sétimo livro, Wilhelm diz:

Fala-se muito do teatro, mas quem não esteve nele não pode fazer a menor ideia do que é. O quanto ignoram completamente a si mesmos esses homens, de que modo exercem sem qualquer discernimento suas

⁴¹⁵ Ibid., p. 67.

⁴¹⁶ Ibid., p. 68.

atividades, e quão ilimitadas são suas pretensões, disse ninguém tem a menor noção. Não só cada um quer ser o primeiro, como também o único; todos excluíam, com prazer, os demais, sem ver que, mesmo com todos juntos, mal poderiam realizar alguma coisa; todos se imaginam maravilhosamente originais e, no entanto, são incapazes de descobrir no que quer que seja algo que esteja fora da rotina, o que os leva a sentir um eterno desassossego por algo de novo. Com que violência agem uns contra os outros! E só o mais mesquinho amor-próprio, o mais tacanho egoísmo fazem unir-se um ao outro. Não há que se falar de um comportamento recíproco; perfídias secretas e palavras infames sustentam uma eterna desconfiança; quem não vive licenciosamente, vive como um imbecil. Todos reclamam a mais incondicional estima, e todos são sensíveis à menor crítica. *Há muito que sabe disso, melhor que ninguém! E por que, então, faz sempre o contrário? Sempre necessitado e sempre desconfiado, parece não temer nada senão a razão e o bom gosto, nem procura ater-se a outra coisa que não o direito majestoso de seu capricho pessoal* (VII, 3) [grifos meus, PC].⁴¹⁷

Note-se como a última frase de Wilhelm evidencia como ele absorveu até mesmo o comentário do primeiro desconhecido: a sua crítica ao “direito majestoso de seu capricho pessoal” reverbera com clareza a reprimenda na qual o desconhecido denunciara os homens que dão ao “resultado de uma tal vida vacilante o nome de uma direção divina (I, 17)”. Não é equivocado dizer, portanto, que Wilhelm reconhecerá no futuro como a sua posição anterior acerca da vocação teatral, por mais bem-intencionada que fosse, não deixava de ser verde, rasa e fruto de um ânimo ensimesmado, cujo confronto com o grande mundo obrigou-o a torná-la apenas uma parte de sua formação.

Ainda assim, retomemos uma vez mais o significado da vocação teatral no primeiro livro. Como foi visto, a única circunstância externa à qual Wilhelm atribuía algum peso e que ia além de sua mera disposição íntima era a disponibilidade de Mariane para percorrer ao seu lado a jornada teatral. É interessante notar como o narrador, logo antes de figurar a grande desilusão amorosa de Wilhelm, coloca-o a ponderar sobre os modos de se portar dos atores amigos de Mariane, os quais demonstravam recorrente futilidade, indisciplina, péssimo senso de justiça e intragável egoísmo. Tudo bem pesado, pode-se reparar como as palavras de Melina produziram desde cedo algum efeito em Wilhelm – indicando também uma certa maleabilidade de sua parte –, mas ele, inebriado que estava pela doce visão do amor de Mariane, desvencilhava-se dessas inconveniências sem maiores dificuldades. Basta, porém, a inevitável desilusão, a mudança da única circunstância externa à qual ele atribuía algum valor, para que toda a sua vocação teatral vá momentaneamente por água abaixo. Após a leitura do bilhete de Norberg – o jovem

⁴¹⁷ Ibid., p. 417.

comerciante para quem a mão de Mariane estava prometida –, Wilhelm cai em terrível sofrimento e na mais lamentável tormenta. No mesmo passo que a perspectiva de uma vida com Mariane desaparece, surge a desconfiança de seu talento como ator, o que apenas potencializa o seu desespero:

Pois, se é duro renunciar ao amor de uma mulher, não menos dolorosa é a sensação de se separar da intimidade com as Musas, de se declarar para sempre indigno de sua convivência e de renunciar à aclamação mais bela e imediata, publicamente demonstrada a nossa pessoa, o nosso comportamento e a nossa voz (II, 2).⁴¹⁸

Após essa grande tragédia, enfim começa o segundo livro. De acordo com Schlegel, ele se abre “repetindo musicalmente os resultados do primeiro de forma a ao mesmo tempo condensá-los em poucos pontos e levá-los o mais longe possível”. Noutras palavras, “com uma cuidadosa generalidade de representação, assistiremos à lenta mas completa aniquilação da poesia dos sonhos infantis de Wilhelm e de seu primeiro amor”⁴¹⁹; e, de recaídas em recaídas, veremos ele dar cada vez mais atenção ao comércio, alegrando sobremaneira a seu pai.⁴²⁰ Em meio a uma angústia sem fim e após queimar todos os seus trabalhos artísticos anteriores, Wilhelm assume uma atitude de firme renúncia, cujo alto grau de resignação, pode-se arriscar, não reaparecerá em nenhum outro ponto do romance. É nesse estado de espírito – vez ou outra bafejado por um cambaleante, mas insistente, encanto pela poesia – que Wilhelm parte para a sua grande viagem de negócios, dando início a todo o seu percurso, o qual, já sabemos, logo se desvirtuará.

Como brevemente aludido, é sobretudo no segundo livro que Wilhelm encontrará as suas “más companhias”. Boa parte dos personagens que o acompanham até o final do romance são apresentados ao leitor ali, numa sequência de eventos em que todos “se movem mais rápido, e cada capítulo é um novo ato”. Neste ponto, não é despropositado dar a palavra novamente a Schlegel; afinal, como bem lembra Lukács, é nesse livro que “a beleza romântica sedutora”⁴²¹ de alguns personagens aparece com mais força, e a relação profunda, quase encantatória, estabelecida rapidamente entre Wilhelm e eles

⁴¹⁸ Ibid., p. 90.

⁴¹⁹ Schlegel, F. „Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 128.

⁴²⁰ Esse movimento espelha o que se dá a entender no momento em que Wilhelm recebe a carta de aprendizado. Numa das várias encenações presentes no ritual, surge a Wilhelm o que seria o espírito de seu pai, o qual afirma: “me despeço consolado, pois meus desejos por ti se cumpriram, mais do que me foi dado compreendê-los. [...] Adeus, e *pensa em mim quando estiveres desfrutando o que te preparei* (VII, 9)”. Neste ponto da narrativa, Wilhelm havia acabado de abandonar o teatro, tal como havia ocorrido nesta passagem do primeiro para o segundo livro. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 471.

⁴²¹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 71.

ganha uma poeticidade cuja leveza poucas vezes foi vista alguma outra vez na história da literatura. Assim se expressa Schlegel:

Aqui tudo é peculiar, significativo, maravilhoso e cercado de misteriosa magia. [...] Também aqueles eventos que não são genuinamente inabituais fazem uma aparição surpreendente. Mas eles são apenas o elemento dos personagens, nos quais o espírito dessa parte do sistema todo se revela mais claramente. Neles também se exterioriza aquele presente fresco, aquele oscilar mágico entre o que está adiante e o que ficou para trás.

Após essa bela avaliação do ar cativante que permeia todo o segundo livro, Schlegel também apresenta os personagens de modo tão vivaz quanto preciso, nos auxiliando nessa difícil tarefa:

Philine é o símbolo desencaminhador da sensualidade mais leviana; também o inquieto Laertes vive para o momento; e para que a divertida sociedade esteja completa, o louro Friedrich representa a saudável e vigorosa insolência. Tudo que a memória e o abatimento e o remorso têm de tocante respira e ressoa no velho [o harpista, PC] como vindo de uma profundidade desconhecida e sem fundo e nos toma com uma melancolia selvagem. A criança sagrada [Mignon, PC] provoca um tremor ainda mais doce e também um belo estremecimento, *e com sua aparição a mola mais secreta dessa obra singular parece se soltar* [grifo meu, PC].⁴²²

Com exceção de Laertes, todos esses personagens reaparecerão nos dois últimos livros do romance. Ainda não é momento de avaliar a forma e a função renovadas que cada um deles assumirá, mas cabe chamar a atenção para o peso da última frase de Schlegel. Qual seria essa “mola mais secreta do romance” que, de um modo ou de outro, parece “se soltar” com a aparição de Mignon? De que modo Mignon e, poderíamos acrescentar, o harpista, interferem no caminho de Wilhelm? Para tentar responder à pergunta, pode-se lançar mão de uma proveitosa (porém intransigente) interpretação de Lukács, além de um evento presente também no segundo livro, qual seja, a conversa com o segundo desconhecido no passeio de barco. Vejamos inicialmente Lukács para, na sequência, abordarmos a instigante conversa.

Segundo o crítico, é decisivo situar os diferentes personagens da narrativa e seus respectivos objetivos e interesses de acordo com a dinâmica interna da obra. Para ele, como se sabe, é a realização dos ideais humanistas que constitui “o critério de ação” do romance, e apenas sob tal égide se poderia avaliar o modo pelo qual as biografias dos personagens se entrelaçam. Nesse sentido, a figuração dos vínculos pessoais, a atenção mais detida em tal ou qual evento, o abandono momentâneo de um personagem ou o

⁴²² Schlegel, F. “Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 129.

descaso com determinada circunstância, todos esses movimentos da narrativa devem ser compreendidos a partir do modo pelo qual se relacionam com a realização dos ideais humanistas:

[...] ao vislumbrar nisso o critério da condução exitosa da vida e ao tratar tudo o mais [...] como trivialidade irrelevante, Goethe confere em toda parte a essa sua visão de mundo uma expressão bem delineada, transposta para ação viva.⁴²³

Desse modo, Mignon e o harpista aparecem para Lukács, em conformidade com sua rejeição inveterada a qualquer vestígio romântico, como um empecilho no processo formativo de Wilhelm, como algo que ele, eventualmente, terá de superar. Assim, Lukács vislumbra em ambos os personagens uma postura tipicamente romântica, segundo ele uma “revolta cega” contra a prosa capitalista e cuja poesia consistiria na “apatridia da vida burguesa”. Uma apatridia que, embora eivada de força poética tão legítima quanto sedutora, não corresponderia a uma verdadeira superação da prosa, mas apenas a “um passar ao largo dela, um displicente negligenciar de seus problemas propriamente ditos”.⁴²⁴ Com efeito, algumas passagens do segundo livro corroboram essa perspectiva, de modo que não é descabido dizer que os sentimentos despertados por Mignon e pelo harpista levam Wilhelm à introspecção, a uma postura interiorizada que lhe desvirtua da plena atenção diante do mundo. Em certo momento, ao ver uma apresentação de dança de Mignon, o narrador descreve como Wilhelm, graças a seu arrebatamento, “esquecia suas preocupações” e seguia “todos os movimentos da amada criatura (II, 8)”⁴²⁵; num mesmo sentido, ao ouvir as belas canções do harpista, Wilhelm é frequentemente transportado para um lugar de triste comoção que lhe exerce um especial encanto, mas o paralisa. Em um dos casos, o narrador explicita como ele “não resistiu à compaixão e não pôde nem quis conter as lágrimas que o lamento melancólico do ancião fizera por fim saltar de seus olhos”; nessa posição absorta e maravilhada, “desataram-se ao mesmo tempo todas as dores que lhe oprimiam a alma” e ele “*abandonou-se completamente a elas* (II, 13)”.⁴²⁶ Não surpreende, portanto, que um homem prático como Jarno tenha feito comentários tão críticos a Wilhelm acerca de companhias capazes de ensejar tão frequentemente tal estado emocional. No terceiro livro, a censura de Jarno é dura, talvez grosseira, mas decididamente sincera:

⁴²³ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 73.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴²⁵ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 123.

⁴²⁶ *Ibid.*, 143.

Asseguro-lhe que ainda não compreendi como pôde tornar-se amigo dessa gente. Quantas vezes presenciei com desgosto e irritação como o senhor, só para poder viver razoavelmente, teve de dedicar-se de coração a um músico ambulante e a uma criatura parva e hermafrodita (III, 11).⁴²⁷

Em suma, Jarno considerava que quanto mais Wilhelm se afeiçoasse a eles, mais ele se distanciaria do mundo. Na sequência, a reação hostil de Wilhelm à reprimenda é construída pelo narrador com uma plasticidade exemplar, e a cena enfeixa, na sua própria composição, o jogo de forças complexo que a perpassa. Assim exclama Wilhelm após a partida de Jarno:

[...] tu, *insensível mundano*, imaginas poder ser um amigo! *Tudo o que me podes oferecer não vale o sentimento que me une a esses infelizes.* Que sorte haver descoberto a tempo o que de ti poderia esperar!

Abraçou Mignon, que veio recebê-lo, e exclamou:

– Não, nada irá nos separar, minha pequenina e bondosa criatura! *A aparente sabedoria do mundo não será capaz de me fazer abandonar-te nem de me esquecer do quanto te devo.*

A criança, cujas violentas carícias ele costumava rechaçar, regozijou-se ante aquela inesperada manifestação de ternura e estreitou-se tão fortemente nele, que muito lhe custou separar-se finalmente dela (III, 11).⁴²⁸

A imagem é especialmente carregada: instado por um membro da Sociedade da Torre a agir no mundo, Wilhelm recua numa evidente recaída; o herói não apenas faz pouco caso do conselho de Jarno – como se as suas considerações carecessem de acerto por uma suposta falta de sensibilidade – como insinua que sua “sabedoria do mundo” seria apenas “aparente”. Essa atitude de Wilhelm, entretanto, é por natureza avessa ao que ele costuma buscar para si, e a imagem do abraço dado em Mignon desmente a sua afetação momentânea: o fato de Wilhelm normalmente rechaçar as “violentas carícias” da “bondosa criatura” aponta para como ele costuma manter certa distância dela, mas uma vez impregnado por seu encanto, logo percebe como é difícil se desvencilhar (“muito lhe custou separar-se finalmente dela”). De fato, apenas no final do romance Wilhelm se separará de Mignon, e é o desfecho trágico dela que, para seguir com Lukács, permite ao leitor observar como Goethe organiza na matéria literária a devida posição de cada um dos personagens. Nas palavras um tanto rígidas de Lukács, é “contra toda dissolução da realidade em sonhos, em representações ou ideais meramente subjetivos que se volta a luta humanista de Goethe”⁴²⁹; e é por conta disso que o poeta, num ponto claramente

⁴²⁷ Ibid., p. 196.

⁴²⁸ Ibid., p. 197.

⁴²⁹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 72.

crítico do devir de Wilhelm, antepõe a atuação mais explícita da Sociedade da Torre. Na específica parte da história que estamos acompanhando, Jarno havia acabado de se encontrar com um oficial também membro da Sociedade. Com traços leves, o narrador expõe o caráter fraterno e harmônico da relação entre os personagens, que se abraçam e iniciam uma conversa. Após uma breve tratativa, o oficial se aproxima de Wilhelm, cumprimenta-o, parabeniza-o explícita e exclusivamente pela companhia de Jarno, tratando-a como “digna”, e sem preâmbulo algum sugere: “siga os conselhos de seu amigo e realize ao mesmo tempo os desejos de um desconhecido que tem pelo senhor um cordial interesse (III, 11)”.⁴³⁰ Embora o narrador sequer mencione uma surpresa de Wilhelm diante de tão peculiar frase, é certo que o leitor sente-a como fora de lugar, como relativamente dissonante ou, se for mais atento, como um presságio de algo que ainda está por vir, como um sentido oculto que se manifestou em um lapso. Essas aparições instigantes da Sociedade da Torre, feitas agora de modo particularmente visível, servem para sublinhar como o “princípio educativo” do romance é consciente, ou melhor, servem para mostrar a tal “mola” remetida por Schlegel. Tal como sintetiza Lukács, o conteúdo do *Meister* é a “educação dos homens para a compreensão prática da realidade”⁴³¹, e é por isso que a mola secreta do romance parece se soltar quando Mignon adquire considerável centralidade na vida de Wilhelm, pois é ela quem, dentre outras coisas, desvirtua-o levemente de seu caminho.

Agora, cabe fazer uma menção *en passant* ao “desconhecido” que tem “por Wilhelm um cordial interesse”. Embora ainda não fique inteiramente claro para o leitor, o oficial fazia referência, na verdade, ao Abade, a personificação do princípio da educação no romance. Como Jarno revelará a Wilhelm ao final, é o Abade quem lhe nutria especial simpatia, é ele quem, graças à sua concepção toda própria de educação, permitiu com que o herói percorresse seu caminho com relativa espontaneidade (note-se que a próxima intervenção da Torre se dará somente no quinto livro).⁴³² Nesse momento, o próprio Jarno confessa a Wilhelm como sempre teve “dificuldades” com a perspectiva do Abade, pois, nos seus termos, sentia grande incômodo ao “ver alguém fazendo tentativas canhestras”;

⁴³⁰ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 196.

⁴³¹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 72.

⁴³² Wilhelm mesmo nota, em conversa com Natalie, essa disposição do abade: “É estranho que esse homem notável tenha-se interessado também por mim, e, segundo me parece, tenha-me a seu modo, senão dirigido, pelo menos corroborado durante certo tempo em meus erros (VIII, 3)”. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 496.

e “àquele que está perdido”, preferia sempre chamar “aos gritos (VIII, 5)”.⁴³³ Pelo que se expôs, pode-se ver que Jarno tomou ações por sua conta, mas não alcançou o efeito imediato que buscava. Quanto a essas intromissões de Jarno, logo se falará mais um pouco. Por ora, voltemos ao desconhecido do segundo livro.⁴³⁴

O “desconhecido” aparece durante um passeio de barco sob as mais agradáveis circunstâncias. Enquanto Wilhelm, Philine, Laertes, Mignon e o casal Melina divertiam-se improvisando papéis e assumindo a feição de diferentes personagens, ele subiu na embarcação e logo se juntou aos jovens na brincadeira. Ao chegarem ao destino, Wilhelm e ele começaram a dialogar sobre o papel dos exercícios de improvisação na formação dos atores, e a conversa de pouco a pouco se encaminhou para o tema da educação e da formação em um sentido mais amplo. Comparando a pessoa de “aptidões mais corriqueiras” com o “gênio”, o desconhecido argumentou que “uma educação precoce” era mais nociva a este do que àquele, pois o gênio poderia ser mais facilmente “impelido para o mau caminho”. Wilhelm, ao ouvir tais considerações, opôs-se com brevidade, mas o desconhecido retomou a palavra para enfatizar a dificuldade de se “sobrepular as primeiras impressões da juventude (II, 9)”.⁴³⁵ Após um breve e instigante adendo sobre o par destino e acaso, ele interpela Wilhelm: “Não é fato que muitos acontecimentos mostram a princípio um grande sentido e acabam sempre por resultar em algo insignificante?”. Wilhelm, como era de se esperar, desconfia da posição, mas o exemplo que lhe é apresentado deixa-o genuinamente embaraçado:

– Mas não é o que ocorre [...] com todos os indivíduos? Suponha que o destino tivesse escolhido alguém para se tornar um bom ator [...]; digamos que, por um infortúnio qualquer, o acaso conduzisse nosso jovem homem a um teatro de marionetes, onde não poderia deixar de tomar parte em algo insípido, de achar suportável e até mesmo interessante algo disparatado, de receber assim, sob um aspecto errôneo, aquelas impressões infantis que nunca se esvaem e pelas quais nunca deixamos de sentir um certo apego (II, 9).⁴³⁶

⁴³³ Ibid., p. 522-523.

⁴³⁴ No início do sétimo livro, Wilhelm “coincidentalmente” cruza com um andarilho no qual reconhece o desconhecido, e a conversa entabulada por eles é exemplar. “Não sei que mudanças puderam ocorrer com o senhor; naquela época eu o tomei por um pároco rural luterano e agora, no entanto, parece-me mais um padre católico. Pelo menos hoje o senhor não se enganou — disse o outro, tirando o chapéu para deixar à mostra a tonsura. Mas o que é feito de sua companhia? Ficou muito tempo com ela?”. Ao que Wilhelm logo responde: “*Mais que o razoável; infelizmente, quando penso no tempo em que passei com ela, creio ver um vazio sem fim; não me restou nada de tudo aquilo*”. E o desconhecido completa: “Nisso o senhor se engana; tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação (VIII, 1) [grifos meus, PC]”. Ibid., p. 406.

⁴³⁵ Ibid., p. 127.

⁴³⁶ Ibid., p. 128.

Wilhelm sente o desconhecido apertar o seu calo e, constrangido, indaga-o sobre o teatro de marionetes. Numa evasiva própria a quem pressente ter falado mais do que devia, o desconhecido traz outro exemplo⁴³⁷, mas apenas para poder enfatizar o ponto que considerava mais caro. Ele ajuíza:

Quem cedo viveu entre pessoas más e insignificantes, ainda que mais tarde possa haver compartilhado de melhores companhias, terá sempre saudade daquelas cuja impressão permanece com ele ao lado da lembrança das alegrias infantis, que só raramente se repetem (II, 9).⁴³⁸

Como se pode ver, a infância e a juventude são, para a Sociedade da Torre, períodos fundamentais para a boa formação, e influências deletérias no início do percurso são consideradas como potencialmente definitivas, talvez fatais. De maneira irônica, o narrador demonstra como o emissário da Torre concebe a influência do teatro de marionetes como uma impressão infantil negativa e que acabou se estendendo por demais. Subentende-se, portanto, que a impressão desvirtuou o caminho de Wilhelm, de tal modo que lhe resta, agora, encarar a situação onerosa e corrigir sua disposição, reorientando as inclinações. Pelo que se depreende dos encontros, afinal, ainda há tempo para o herói, mas, ao menos de acordo com o desconhecido, para que ele seja bem-sucedido deve, em vez de acreditar em um destino “que a todos educa à sua maneira”, ater-se “ao julgamento de um mestre humano”⁴³⁹; ou, como já disse o oficial, ele deve seguir “os conselhos de seu amigo” e realizar “*ao mesmo tempo* os desejos de um desconhecido que tem pelo senhor um cordial interesse”, até porque, embora os membros da Torre divirjam aqui e ali quanto ao *meio*, todos eles convergem a respeito do *fim* a ser alcançado: a secreta mola da formação deve, em suma, seguir propulsionando o herói.

É interessante notar como Wilhelm, no início do terceiro livro, enquanto “fazia suas considerações sobre o conde, a condessa e o barão, sobre a segurança, o desembaraço e a elegância na maneira como se comportavam (III,2)”⁴⁴⁰, parece ter introjetado parte dos ensinamentos do desconhecido, ainda que com o tom afetado que lhe é peculiar. “Três vezes felizes”, ele diz,

⁴³⁷ Em resumo, o exemplo da vida de Goethe: a pintura. Se Wilhelm teve de deixar a carreira teatral, Goethe sentiu a necessidade de reconhecer que não possuía talento suficiente para se aprimorar como pintor. Assim diz o desconhecido: “Suponha que o destino tivesse escolhido alguém para se tornar um grande pintor, e que pela vontade do acaso passasse ele sua infância em sujas choupanas, estábulos e celeiros; acredita mesmo que um tal homem poderá alguma vez elevar-se até a pureza, a nobreza e a liberdade da alma?”.

⁴³⁸ Ibid., p. 128.

⁴³⁹ Ibid., p. 127-128.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 159.

aqueles que, desde o nascimento, colocam-se acima das camadas inferiores da humanidade; que não precisam passar, nem mesmo como hóspede em trânsito, por situações que atormentam em grande parte a vida de tantos homens de bem! De tão alto ponto de vista, seu olhar há de ser geral e preciso, e fácil cada passo de sua vida! Desde o nascimento, são, por assim dizer, colocados a bordo de um navio para desfrutar de um vento favorável durante a travessia [...]. Que comodidade, que facilidade proporciona uma fortuna herdada, e com que segurança floresce um comércio fundado sobre um bom capital, a ponto de não se ver obrigado a encerrar sua atividade a cada tentativa malograda! *Quem pode conhecer melhor o valor e o desvalor das coisas terrenas senão aquele que, desde criança, esteve em condições de fruí-las, e quem pode dirigir mais cedo seu espírito rumo ao necessário, ao útil e ao verdadeiro senão aquele que deve compenetrar-se de tantos erros, numa idade em que ainda não lhe faltam forças para começar vida nova!* [grifo meu, PC] (III, 2).⁴⁴¹

São passagens como essa que conferem ao romance sua singularidade composicional, sempre difícil de enfeixar com precisão. Logo após conceder acesso ao pensamento de Wilhelm, o narrador oportunamente acrescenta, de modo quase meigo, trazendo máxima simpatia e garantindo a Wilhelm uma estima digna da aprovação do leitor, o seguinte comentário: “Assim desejava nosso amigo sorte a todos aqueles que se encontram nas regiões superiores, e *também àqueles que podem aproximar-se de um tal círculo e haurir essas fontes*”. Aqui, o segredo oculto do romance é novamente aproximado ao leitor, mas o é somente na medida em que Wilhelm parece ter também se aproximado dele. O herói não apenas reconhece e mobiliza os ensinamentos do desconhecido quanto à importância da convivência com “belos e nobres objetos” e “homens bons (II, 9)”⁴⁴², como também desdobra, de sua própria natureza, certos princípios político-econômicos em perfeita harmonia com aqueles que serão professados pela Torre no último livro do romance. *E, no entanto, em termos de composição, doar a Wilhelm tal pensamento naquelas circunstâncias revela máxima ironia*. Pois é no castelo do terceiro livro que ele será exposto a indivíduos cuja presença em “regiões superiores” definitivamente não é merecida; os comportamentos exibidos por personagens como do conde e do barão são frequentemente repreensíveis, típicos de personalidades excêntricas e disparatadas, de maneira alguma exemplares. Quanto à condessa, seu caso é ainda mais instigante, pois saberemos posteriormente, através da “bela alma” e de Natalie, que ela teve acesso à mesma educação dos irmãos, partilhou do mesmo ambiente benfazejo e igualmente contou com a observação do Abade. O fato de ela não ter conseguido superar as suas tendências fúteis voltadas excessivamente à aparência e ao exterior parece estremecer as

⁴⁴¹ Ibid., p. 159.

⁴⁴² Ibid., p. 127.

convicções educativas do Abade, mas, mais do que isso, revela ao leitor como, no mundo do *Meister*, existe sempre “um caminho de salvação individual, *mas não de redenção apriorística*”.⁴⁴³

Neste momento, Wilhelm ainda parece assentir à lógica da educação pelo erro, mas desde que não falte à pessoa “forças para começar vida nova”, isto é, desde que a pessoa ainda esteja em idade para mudar de rumo. Ao final do romance, já um pouco mais velho, a sua posição mostra-se menos segura, o que o impele a indagar Natalie se também ela compartilha da máxima de deixar “que as pessoas à sua volta procurem e se enganem, cometam erros, alcancem felizmente metas ou se percam desafortunadamente em equívocos (VIII, 3)”.⁴⁴⁴ Para a sua surpresa, a postura de Natalie é de rejeição, pois, como diz, “quem prontamente não socorre, parece-me jamais socorrer; quem não dá conselhos imediatos, jamais aconselhará”.⁴⁴⁵ Ao relativizar a perspectiva do Abade com a crítica de uma personagem da grandeza de Natalie, Goethe expõe o caráter de “coisa pela metade” sobre o qual já fizemos referência outras vezes, apontando para como nem tudo no romance deve ser levado à risca. Deve-se enfatizar, no entanto, como não se segue da crítica dela uma recusa *sans phrase* da atuação da Torre; em verdade, ela apenas denota, para falar como Adorno, a existência de “divergências conscientes”⁴⁴⁶, próprias àqueles que possuem tato e entendem-se entre si. Noutras palavras, Natalie admite com tranquilidade como o Abade soube, em seu caso, “julgar devidamente” as suas qualidades, e reconhece o papel decisivo desempenhado por ele na sua formação: “Só o abade parecia compreender-me; era sempre condescendente comigo, fazia-me tomar consciência de mim mesma, de meus sonhos e de minhas inclinações, ensinando-me a satisfazê-los apropriadamente”. Em um mesmo sentido, a convivência de Natalie com os demais membros da Sociedade da Torre é das mais agradáveis e respeitosas, revelando, como ela mesmo diz, “a inacreditável tolerância desses homens que de modo algum se põem em meu caminho, exatamente por ser o meu caminho, mas que de boa vontade consentem em tudo aquilo que possa desejar”.⁴⁴⁷

Como se pode observar, todos os detalhes da narrativa são compostos por Goethe com muita sutileza, e os pormenores como que pedem ao leitor para serem entrelaçados,

⁴⁴³ Georg, Lukács. *A teoria do romance*, p. 144.

⁴⁴⁴ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 501.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 501-502.

⁴⁴⁶ Adorno, T. W. *Minima Moralia*, p. 40.

⁴⁴⁷ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 502.

pois instigam-no constantemente a uma observação minuciosa dos movimentos intrincados e tão bem articulados no romance. Chama a atenção, portanto, como a crítica imanente de Schlegel ao *Meister* tenha feito, num aparente contraste, a ressalva de que “para progredir regradamente das partes para o todo”, não se deve “se perder no infinitamente pequeno”. Em sua interessante perspectiva, a observação e a análise devem recair nas “grandes partes”, “cuja autonomia se comprova pela livre manipulação, conformação e transformação daquilo que elas recebem das precedentes”. Nesse sentido, Schlegel realça a semelhança entre “os meios de encadeamento e de progressão” que perpassam o romance, pois as suas partes apresentam certa “similaridade não intencional”, mas cuja “unidade” e afinidade de origem são manejadas por Goethe mediante um esforço, aí sim intencional, “de arredondá-las num todo perfeito por meio dos recursos mais diversos”.⁴⁴⁸ Embora as palavras de Schlegel estejam aqui um tanto codificadas, a maneira pela qual ele procede em sua crítica auxilia na compreensão do argumento. Assim, é exemplar a ênfase dada por ele à função de Shakespeare e de *Hamlet* no desenvolvimento da personalidade de Wilhelm e do romance, pois dá conta de constatar como a escolha de ambos não é casual. Shakespeare não é mera preferência de Goethe, um gosto pessoal para qual se deu asa na narrativa; a aproximação de Wilhelm ao poeta elizabetano, em verdade, significa parte de sua maturação como artista e indivíduo, bem como auxilia a impelir e consubstanciar a matéria romanesca, que de pouco a pouco adquire uma complexidade relacional mais ampla e que clama igualmente por uma complexidade artística capaz de ser conferida somente pelo trato detido num drama como *Hamlet*. Articulando conteúdo e forma, Schlegel faz ver em sua crítica como a autonomia desta “grande parte” garante a coesão do todo, porque é o fato de Shakespeare se estender do terceiro ao quinto livro que faz ressoar no romance a sensação de proximidade entre Wilhelm e Hamlet. Além do mais, a descoberta de Wilhelm sobre a característica mais marcante da forma do romance, propiciada por seu demorado estudo de *Hamlet*, se insere no *Meister* através de sua própria matéria: não é que *Hamlet* ajuda Wilhelm a compreender que “o romance deve evoluir lentamente, e os sentimentos do protagonista, seja da maneira que for, devem retardar o avanço do conjunto até seu desenvolvimento (V, 7)”⁴⁴⁹, *Hamlet aparece na narrativa como explicitação dessa tese e*

⁴⁴⁸ Schlegel, F. “Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 133-134.

⁴⁴⁹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 300.

dota o Meister do retardamento necessário para a sua coesão formal. A esse respeito, diz Schlegel:

Dos primeiros exercícios e elementos da poesia, com os quais Wilhelm e o leitor se ocuparam no primeiro volume, até o ponto onde o homem se torna capaz de apreender o mais elevado e profundo, há uma distância incomensuravelmente grande⁴⁵⁰; e se a passagem, que tem de ser sempre um salto, deve, é claro, ser intermediada por um grande modelo, que poeta poderia realizá-lo mais adequadamente que aquele que dentre todos mais merece ser chamado de infinito? É exatamente esse aspecto de Shakespeare que Wilhelm compreende primeiro, e como nessa doutrina da arte importa menos sua grande natureza que sua profunda artisticidade e deliberação, a escolha tinha de recair sobre *Hamlet*, pois nenhuma peça pode dar ensejo a tão variadas e interessantes discussões sobre o que poderia ser intenção oculta do artista e o que seria a eventual falha da obra, senão exatamente esta, que também se encaixa o mais belamente nas complicações e ambientação teatrais do romance e levanta como que por si própria entre outras a questão da possibilidade de se alterar uma obra-prima perfeita ou de levá-la, inalterada, ao palco. Por sua natureza retardante a peça pode parecer aparentada até o ponto de confusão com o romance, cuja essência consiste exatamente nisso. O espírito de observação e de retorno a si, do qual é repleta, é em tal medida uma marca comum a toda poesia espiritual, que através dele mesmo essa terrível tragédia [...] pode se aproximar, pelo menos em um traço característico, dos alegres anos de aprendizado de um jovem artista [grifos meus, PC].⁴⁵¹

Em coerência com a lógica própria desses anos de aprendizado, deve-se apontar para como a atuação mais direta da Sociedade da Torre na trajetória de Wilhelm, além de se tornar mais rarefeita nos livros três, quatro e cinco, passa a se restringir a ações que de algum modo envolvem Shakespeare. Ainda no início do terceiro livro, é Jarno quem fornece as traduções de Shakespeare feitas por Wieland para Wilhelm, e essa atitude definitivamente não foi despropositada. Ao proceder à leitura de algumas das peças, Wilhelm fica tão maravilhado a ponto de acreditar que “nenhum outro livro, ser humano” ou acontecimento tenha lhe causado tanta impressão. Em suma, as palavras de Wilhelm bem poderiam ser aquelas proferidas pelo jovem Goethe em 1771, quando recitara o seu exagerado “Para o dia de Shakespeare”; ali, um Goethe maravilhado dizia: “quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão”.⁴⁵² Wilhelm, de maneira semelhante, afirma como os “olhares ligeiros” que lançou ao mundo de Shakespeare instigam-no, “mais que qualquer outra

⁴⁵⁰ O primeiro volume ao qual Schlegel faz referência compõe, na verdade, os dois primeiros livros, e a “distância incomensuravelmente grande” ao que é “elevado e profundo” é o caminho percorrido por Wilhelm até chegar ao ponto da narrativa dos dois últimos livros. Shakespeare é para ele, então, o intermediário.

⁴⁵¹ Ibid., p. 137-138.

⁴⁵² Goethe, J. W. *Escritos sobre literatura*, p. 27.

coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real (III, 11)”.⁴⁵³ Jarno, ao ouvir tais palavras, não poderia ter ficado mais realizado, pois acreditava (ledo engano) que seu propósito de distanciar Wilhelm das más companhias de Mignon, do harpista e dos demais atores da trupe do teatro parecia estar em vias de ser bem-sucedido: “Como me alegra vê-lo em tal disposição de espírito!”, ele exclama, “não permita esmorecer seu propósito de voltar-se para uma vida ativa, e dê-se pressa em aproveitar bravamente os bons anos que lhe são concedidos”.⁴⁵⁴ Desse modo, a “questão relativa a Shakespeare”⁴⁵⁵, para já usar a expressão que aparece no ensaio de Lukács sobre o *Meister*, é posta no romance não como algo para lhe aproximar ainda mais do teatro, mas como um modo paradoxal de distanciar-lo, de direcioná-lo a uma “vida ativa”. Ainda que o desejo de Jarno não tenha sido desde logo realizado, a importância de *Hamlet* para o desenvolvimento da personalidade, da *Bildung*, de Wilhelm não deve ser subestimada.

Após o longo caminho entre o terceiro e quinto livros, que separam o conhecimento de Shakespeare e a encenação de *Hamlet*, Wilhelm parece estar certo da escolha pelo teatro. No momento derradeiro da apresentação, falta à companhia alguém para representar o espectro do pai de Hamlet, rei da Dinamarca. Observando uma oportunidade paradoxal de salvar Wilhelm do caminho do teatro, o Abade providencia um espectro, cuja voz assemelha-se sobremaneira à do pai de Wilhelm, atordoando-o de imediato, e deixa um bilhete no meio de suas vestes, onde se lê: “Pela primeira e última vez, foge! Foge, meu jovem, foge! (V, 13)”.⁴⁵⁶ *Pela primeira e última vez*. Veja-se como a intervenção explícita do Abade não só não lhe é algo recorrente como também não lhe é desejável. Ao que parece, contudo, a situação de Wilhelm exigia uma ação drástica, e é exatamente isso que Jarno dá a entender a Wilhelm, no oitavo livro, quando explica o que ele e o Abade estavam pensando àquela altura. Wilhelm pergunta:

– Quer dizer então que o abade me ajudou no Hamlet, providenciando-me um espectro?

– Sim, pois ele assegurava ser esse o único meio de curá-lo, *caso ainda tivesse cura*.

⁴⁵³ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 123.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 196. Destaque-se que Jarno imediatamente faz uma menção discreta à Torre, sugerindo que Wilhelm atue no mundo junto deles: “se puder dedicar suas forças e seu talento *a nosso serviço*, sem se intimidar com as dificuldades e, se necessário, com os perigos, tenho precisamente agora a ocasião de colocá-lo num posto que, mais tarde, o senhor não se arrependeria de haver ocupado por um certo tempo [grifo meu, PC]”.

⁴⁵⁵ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 63.

⁴⁵⁶ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 320.

– E por isso me deixou o véu e me mandou fugir?

– Sim, e esperava mesmo que com a representação de Hamlet desaparecesse todo seu gosto pelo teatro. Afirmava que depois disso o senhor não voltaria a pôr os pés no teatro; eu acreditava no contrário e acabei tendo razão. Discutimos a esse respeito naquela mesma noite, depois da representação (VIII, 5) [grifo meu, PC].⁴⁵⁷

Jarno e o Abade, portanto, discordavam. Como Wilhelm veio depois a encenar *Emilia Galloti*, Jarno de fato mostrou ter razão, mas apenas num sentido mais superficial. Em termos de estrutura do romance, todavia, Lukács está correto ao dizer que “o clímax das aspirações teatrais” de Wilhelm é o *Hamlet*, pois a encenação “converte-se em nítida figuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a poesia de modo geral, são só um lado, uma parte da grande abrangência do complexo de problemas da cultura, do desenvolvimento da personalidade e da humanidade”.⁴⁵⁸ Não fosse o caso, à encenação de *Emilia Galloti* não se teria dado tão pouca importância. O contraste realmente chama a atenção: trata-se de uma peça colossal, das mais relevantes da história da literatura e da dramaturgia alemãs, mas sua aparição no romance é tão repentina quanto o seu abandono. Tal opção indica, enquanto uma questão de forma, que o teatro estava em vias de ser superado, não era mais um tema a ser concedido trato demorado. Não surpreende, portanto, que uma mudança de circunstâncias leve Wilhelm para uma outra direção, distanciando-o finalmente desse meio.⁴⁵⁹ No leito de morte, após uma atuação que arrancara todas as suas forças, Aurelie – atriz talentosa a quem Wilhelm se afeiçoou – entrega-lhe uma carta, pedindo para enviá-la ao homem que ela tanto amou, mas que lhe foi infiel. Num mesmo momento, entrega-lhe também um manuscrito, e Wilhelm se vê forçado a partir:

Havia feito uma ideia singularmente importante de sua missão. A morte de sua amiga comoveu-o profundamente e, vendo-a abandonar tão prematuramente o palco, sentia-se forçosamente hostil contra aquele que abreviara sua vida e tanta dor a fizera sofrer nessa sua curta vida (V, 16).⁴⁶⁰

Assim partiu Wilhelm “entre mil pensamentos e emoções”. Na posse do singular manuscrito ao qual seremos apresentados na sequência, ele rumo em direção ao “infel”, que logo descobrirá se tratar de Lothario.

⁴⁵⁷ Ibid., p. 523-524.

⁴⁵⁸ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 63.

⁴⁵⁹ Note-se, portanto, que a decisão de abandonar o teatro não parte exatamente dele, mas de uma circunstância externa. Mais uma vez, a passividade do herói aparece, em clara conformidade com o princípio épico descrito por Goethe anteriormente no próprio romance.

⁴⁶⁰ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 344-345.

Um círculo de excelentes homens

Em sua moldura, ainda que restrita a um círculo limitado, deve despontar uma floração cultural ampla e abrangente, capaz de assimilar em si a solução dos mais variados destinos individuais.

Georg Lukács

Confissões de uma bela alma ocupa um lugar peculiar na estrutura do *Meister*, mas nem por isso desprovido de sentido ou impossível de precisar. Quanto à sua posição, pode-se dizer que exerce papel de mediação entre as duas partes do romance, cada qual com seu mundo próprio; se na primeira o mundo ganha gradualmente em extensão, na segunda haverá uma preferência pelo caráter intensivo, condizente com as possibilidades de figuração da Sociedade da Torre. Noutro sentido, pode-se afirmar que as *Confissões* servem como uma aproximação de Wilhelm aos “excelentes homens”, bem como à família de Natalie, com quem se casará.⁴⁶¹

O modo pelo qual o manuscrito chega a Wilhelm é digno de nota. Apresentado por Aurelie em seu momento de ruína como se fosse um espelho de si, o manuscrito desvela os anos de aprendizado de uma “bela alma”, figura de introspecção excessiva e vítima dos efeitos deletérios de uma religiosidade exagerada.⁴⁶² Por conta da inserção disruptiva à ordem do romance, a presença do manuscrito causa no leitor um estranhamento inicial. Como que sem mais nem menos, a trajetória de Wilhelm é entrecortada e posta em segundo plano, e por mais de cinquenta páginas o leitor se verá na obrigação de se haver com uma personagem nova e para qual a detida atenção dada na narrativa ainda carece de respostas. Aos poucos e visto em retrospecto, porém, certas pistas fornecidas pelo narrador, então travestido de canonisa, passam a saltar aos olhos – e um fio seguro começa a coser o que então carecia de pontos. Nos dois últimos livros seremos gradativamente familiarizados, na companhia de Wilhelm, às pessoas referidas pela bela alma. Já no início do sétimo livro a aparição trivial do “segundo desconhecido”

⁴⁶¹ O romance mostra, em verdade, apenas um plano de casamento, não o casamento em si.

⁴⁶² Como se sabe, a “bela alma”, ou a canonisa, foi inspirada em Susanne von Klettenberg, pietista próxima ao círculo familiar de Goethe e especialmente vinculada a ele nos anos em que se recuperava de tuberculose, pouco antes de concluir os estudos em direito.

como um “padre católico”⁴⁶³ ressoa sutilmente a descrição que é feita do Abade nas *Confissões*; de modo semelhante, a menção de Lothario à irmã Natalie põe-nos de sobreaviso, pois Natalie havia sido a única sobrinha nomeada no manuscrito. De pouco a pouco, portanto, percebemos que o peculiar manuscrito diz mais a respeito de Wilhelm do que supúnhamos, e quando ele trava contato com Natalie tudo finalmente se revela. Noutras palavras, é por meio de Natalie – também ela um fio que enreda a trama de Wilhelm, primeiro como amazona, depois como futura esposa – que Wilhelm descobrirá o parentesco. Na casa dela, ao distinguir Natalie no retrato de uma criança, Wilhelm fica surpreso como “um pintor possa ao mesmo tempo ser tão fiel e tão impreciso”, pois, “em linhas gerais”, o retrato parece muito com Natalie, mas não aparenta “nem suas feições nem sua expressão (VIII, 3)”.⁴⁶⁴ Despretensiosamente, Natalie corrige o herói, informando-lhe se tratar de um engano: a criança, embora realmente semelhante a ela, era na verdade a sua querida tia. Após contar uma ou duas palavras sobre esta singular pessoa, Wilhelm atina para a doce coincidência: “seria possível que essa magnífica e bela alma, cujas secretas confissões comigo também foram compartilhadas, fosse sua tia?”. Contente por descobrir que Wilhelm teve acesso ao manuscrito, Natalie confirma a suspeita, ao que Wilhelm fica verdadeiramente encantado: “Que perspectiva se abre diante de mim ao contemplar de uma só vez seus ancestrais e todo o círculo a que a senhora pertence!”.⁴⁶⁵ Como uma bola de neve que desce a montanha, o herói faz as demais associações, dando-se “conta de que agora também se inteirava da origem de Lothario” e que, na verdade, era a condessa que “aparecia menina, com a pérola da tia ao redor do pescoço”.⁴⁶⁶ Em consonância com o que sentira pouco antes no romance⁴⁶⁷, a partir desse ponto a vida de Wilhelm de fato se transformará, rompendo alguns fios e reatando outros. Além de vincular-se à Natalie e separar-se de Mignon e do harpista, Wilhelm assumirá a paternidade de Felix, filho seu com Mariane, e desdobrará algumas consequências de sua carta de aprendizado, que o uniu para sempre à Sociedade da Torre. Antes de observar

⁴⁶³ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 406. Esta passagem causa uma certa confusão no leitor, pois, apesar de o abade aparecer no capítulo seguinte e ser chamado pelo narrador de “eclesiástico”, não se trata da mesma pessoa. Durante o ritual de iniciação de Wilhelm, será informado que o segundo desconhecido “parecia-se com o abade”; em outro momento, por sua vez, Jarno faz menção a um “irmão gêmeo”, o que permite ao leitor fazer a relação.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 493.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 493.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 494.

⁴⁶⁷ “Wilhelm aguardava, com ansiedade, para ver como se reatariam e em parte se romperiam tantos fios, e como sua própria situação determinaria seu futuro (VIII, 2)”. *Ibid.*, p. 482.

certas partes desse complexo delineamento, porém, cabem ainda algumas palavras sobre as *Confissões*, pois elas ajudarão a enredar esses fios no seu devido tempo.

A menção *en passant* de que foi Aurelie quem deu o manuscrito a Wilhelm não deve ser vista como trivial. As *Confissões*, embora sejam decisivas como encadeamento silencioso da narrativa, também servem como crítica à disposição subjetivista e puramente interior representada no processo formativo da canonisa (e, em certa medida, da própria Aurelie, que também não é apresentada sob os melhores ângulos⁴⁶⁸). Goethe compõe essa crítica tanto em termos de forma como de conteúdo; quanto à forma, o fato de Wilhelm ter recebido o manuscrito de Aurelie “na época da crise de seu desenvolvimento interior”⁴⁶⁹ e de ele ter sido posto, enquanto matéria literária, logo antes do mundo concentrado e cooperativo dos dois últimos livros – quando Wilhelm finalmente verá a movimentação da “boa sociedade” – evidencia o contraste entre um e o outro. Seu caráter intermediário, além do mais, suaviza a maior diferença entre a primeira e a segunda parte do romance; o tanto que a primeira tem de multifacetado e colorido, apresentado num campo extenso para que o jovem Wilhelm possa percorrer e se encontrar; a segunda tem de humanamente geral e sintético, bem como de uma perfeição concentrada que encanta o leitor, mas o leva a questionar sua facticidade. Ali, por características que já vimos em outros momentos, Wilhelm se move – quando se move – nos limites de uma “ilha”, mas que, ironicamente, é colocada em contato com o restante da sociedade através dos mais variados planos de atuação. Insistindo nos contrastes – e dando início ao que seria a crítica de Goethe em termos de conteúdo –, note-se para como, de maneira radicalmente contrária, é exposta nas *Confissões* o longo e irreduzível processo de interiorização da canonisa. Nas conversas entre ela e o tio de Natalie, a crítica ao seu modo de vida e às suas escolhas aparecem com sutileza e uma certa dissimulação. O tio diz:

Não creia que a lisonjeio quando elogio seu modo de pensar e agir.
Admiro o homem que sabe claramente o que quer, avança sem cessar,

⁴⁶⁸ Ao falar sem parar sobre si mesma, Aurelie inadvertidamente comprova a tese da Torre acerca do prejuízo da má influência nos anos de formação. Ela revela a Wilhelm: “Depois da morte prematura de minha mãe, passei os mais belos anos de meu desabrochar com uma tia, que se impusera a lei de desprezar as leis da honra. Ela se entregava às cegas a todos os impulsos e tanto se lhe dava dominar um objeto ou dele ser escrava, contanto que pudesse esquecer-se de si mesma num selvagem prazer”. Em suma, a tia de Aurelie recusa uma das mais importantes premissas e ambições da Sociedade da Torre: o domínio das circunstâncias, a capacidade de limitar o arbitrário. Diferentemente do que se espera de uma ideia de formação, na qual o indivíduo tende a amadurecer, Aurelie reconhece em si mesma o oposto: “Por que somos tão prudentes quando jovens, tão prudentes, se aos poucos nos tornamos mais e mais insensatas?” (IV 14). Ibid., p. 250-251.

⁴⁶⁹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 70.

conhece os meios rumo a seu objetivo e sabe assenhorear e utilizá-los [...]. 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.* A senhora, minha amiga, cuja necessidade suprema era chegar a um acordo com sua íntima natureza moral, se tivesse, em vez dos grandes e temerários sacrifícios, simplesmente arranjado antes entre sua família um noivo, e talvez um casamento, teria estado em perpétua contradição consigo mesmo, sem haver jamais gozado de um momento de satisfação (VI) [grifo meu, PC].⁴⁷⁰

Embora tolerante com o caminho escolhido pela canonisa, a visão de mundo partilhada pelo tio não poderia lhe ser mais contrária. Em verdade, parte da filosofia da Torre já é aqui parcialmente explicitada, e a preocupação com o domínio das circunstâncias reaparece com nitidez, o que serve para demarcar o contraste. Cabe destacar, além disso, como o comentário também pode ser endereçado a Wilhelm, pois ele mesmo já havia avaliado anteriormente como costumava abandonar-se à “fantasia”, “construindo milhares de castelos no ar”, mas sem se dar “conta de haver destruído os alicerces do pequeno edifício (I, 6)”.⁴⁷¹ Desse modo, a apresentação da perspectiva do tio, mesmo que entremeada pela parcialidade da canonisa, é também útil para compreender que as máximas que serão da Torre já eram cultivadas há mais de uma geração, enfatizando seu efeito benéfico e prolongado. Acerca da influência danosa das “más companhias” nos primeiros anos de formação, por exemplo, o tio já possuía uma clara opinião:

Quanto não nos fazem sofrer na juventude esses homens que creem convidar-nos para uma agradável e divertida festa, prometendo levar-nos em companhia das Danaides ou de Sísifo! Graças a Deus que me livrei deles, e quando por infelicidade algum se aproxima de meu círculo, procuro afastá-lo cerimoniosamente, da maneira mais cortês, pois é justamente desse tipo de pessoa que ouvimos as queixas mais amargas quanto ao intrincado curso dos negócios mundanos, à superficialidade das ciências, à ligeireza dos artistas, ao vazio dos poetas e demais coisas do gênero (VI).⁴⁷²

Neste comentário o leitor certamente ouvirá um eco das considerações de Jarno, e logo se verá como essa postura é também a do Abade. Quanto a ele, lhe é dedicada uma posição muito interessante no interior das *Confissões*. Tal como ocorre mais de uma vez no romance, seus valores são apresentados ao leitor sobretudo por terceiros, e dessa vez a exposição vem acompanhada de reprimendas da canonisa, que não deixa de se queixar

⁴⁷⁰ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 391.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 392-393.

do consciente distanciamento imposto por ele entre ela e seus sobrinhos. Seria o caso de afirmar, então, que a crítica da canonisa é mais um modo de relativizar o princípio educativo personificado pelo Abade e presente no *Meister*? Desta vez, digamos que não, pois, conforme a hierarquia interna dos personagens, a canonisa não se encontra no mesmo nível de Jarno e, sobretudo, de Natalie. Vejamos no detalhe o que diz a bela alma, para que possamos entender a lógica de seu argumento:

Um homem admirável, que muitos tomam por um eclesiástico francês, sem que saibam ao certo sua origem, exerce o controle sobre todas as crianças que são educadas em lugares diferentes, e colocadas em internato ora aqui ora acolá. A princípio, eu não podia entender o plano dessa educação, até que por fim me revelou meu médico: meu tio havia-se deixado convencer pelo abade de que, ao se pretender fazer algo pela educação do homem, devia-se considerar para onde tendem suas inclinações e seus desejos. Em seguida, deve-se colocá-lo em condições de satisfazer aquelas logo que possível, de alcançar estes logo que possível, para que o homem, caso esteja equivocado, possa reconhecer bem cedo seu erro e, caso tenha encontrado o que lhe convém, agarrar-se a ele com mais zelo e com maior diligência continuar aperfeiçoando-se. Espero que essa singular tentativa possa ter êxito, pois com tão boas naturezas talvez ela seja possível. *Mas o que não posso aprovar nesses educadores é o fato de procurarem afastar das crianças tudo o que poderia levá-los ao trato consigo mesmas e com o amigo invisível, único e fiel. De fato, aborreço-me às vezes com meu tio ao me considerar, exatamente por isso, um perigo para as crianças. Na prática, ninguém é tolerante!* Pois mesmo aquele que afirma deixar a cada um seu próprio modo de ser, está sempre buscando excluir a intervenção daqueles que não pensam como ele (VI).⁴⁷³

Ainda que respeitoso, o tom mais marcante do discurso é de insatisfação. Embora ela dê o benefício da dúvida à educação do Abade – pois considera que “com tão boas naturezas talvez ela seja possível” –, a sua concepção é avessa aos seus métodos em mais de um sentido. Além de denunciar uma suposta incoerência entre teoria e prática, a canonisa reputa aos educadores intolerância e uma boa dose de intransigência. Ainda assim, sua consciência quanto ao que eles recriminam na sua postura é, todavia, das mais acertadas. Não apenas a Torre é contrária à sua disposição ensimesmada, socialmente passiva e subjetivista (ou preocupada com o “trato consigo mesma”), como considera a relação desenvolvida por ela com o “amigo invisível, único e fiel” particularmente nociva. Os comentários do tio – cujo caráter manso e cordial desmente desde logo a opinião da canonisa, tornando-a, no fim das contas, não confiável – traz às *Confissões* um contrapeso esclarecedor, cujo objetivo na dinâmica literária é explicitar ao leitor não a injustiça do Abade, mas o porquê de a influência da bela alma ser considerada tão negativa. Ponto a ponto, numa cadência tão firme quanto tranquila, avoluma-se a personalidade do tio, cuja

⁴⁷³ Ibid., p. 403.

grandeza perpassa a arte e a sensibilidade, a razão e a seriedade. Com sensatez, ele demonstra como não se deve “entregar-se à educação moral, solitária e ensimesmada; antes”, ele diz, “descobriremos que aquele cujo espírito anseia por uma cultura moral tem todas as razões para educar ao mesmo tempo sua mais fina sensibilidade”.⁴⁷⁴ Num jogo argumentativo que consegue levar em conta o que há de acertado na concepção do outro e, precisamente por isso, mostra-se mais amplo, o tio assume uma feição ponderada e capaz de coadunar a sensibilidade com a atividade, pois, como disse antes, também consegue admirar “o homem que sabe claramente o que quer, avança sem cessar, conhece os meios rumo a seu objetivo e sabe assenhorear e utilizá-los”. Num sentido semelhante, a sua concepção secularizada de mundo é um ar fresco depois de páginas e mais páginas dotadas de tanta sacralidade. A esse respeito, a crítica à canonisa é das mais diretas⁴⁷⁵:

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 do homem e o conceito da divindade, e se sentimos com frequência certa dessemelhança e afastamento dele, é, contudo, tanto mais nosso dever de não ver sempre em tudo, como o 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 semelhança divina.⁴⁷⁶

O fato de o Abade ser igualmente uma figura religiosa ajuda a demarcar o contraste, pois não é a religiosidade que lhe confere respeito e admiração; “o que o torna tão valioso para nós”, diz Jarno, “o que de certo modo lhe confere a soberania sobre todos nós, é o olhar livre e perspicaz de que a natureza lhe dotou sobre todas as forças que só no homem residem e das quais cada uma pode desenvolver-se à sua maneira (VIII, 5)”.⁴⁷⁷ Natalie também insufla ainda mais dignidade a ele, pois considera o caso dela e de seu irmão Lothario verdadeiros sucessos. Em todo o caso, não é a anuência dos personagens ou os comentários positivos que garantem ao Abade o seu destaque, é a própria forma do romance que o faz. “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”.⁴⁷⁸ Essa a

⁴⁷⁴ Ibid., p. 393-394.

⁴⁷⁵ Não à toa, é replicada pela canonisa com a seguinte frase: “Não me confunda desse modo, querido tio, com a gentileza de querer falar em minha língua! (VI)”.

⁴⁷⁶ Ibid., p. 390.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 524.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 524.

síntese da concepção do Abade que Jarno faz questão compartilhar a Wilhelm tão logo começa a dissertar sobre ele e a Sociedade da Torre. Uma outra maneira de descrevê-la, apesar de somada a uma dose de progressismo do qual Goethe talvez não partilhasse, é a do Lukács marxista: a concepção do Abade, argumenta ele, seria a “de que o livre desenvolvimento das paixões humanas – sob condução correta que não as violenta – deve alcançar a harmonia da personalidade e a cooperação harmônica dos homens livres”.⁴⁷⁹ O fato de os demais personagens lidarem com tal concepção com uma leve distância, uma sutil desconfiança cuja presença ainda assim não a nega por completo, revelando-lhe mérito e grandeza de intenção, é o que busca reconduzir o romance “ao nível da realidade”.⁴⁸⁰

Em certo ponto do oitavo livro, como já se sabe, Wilhelm e Natalie partilham suas opiniões sobre o Abade, e ali ela sintetiza o que pensa sobre a educação de si e dos irmãos – momento em que também revela a Wilhelm haver mais um outro: Friedrich. Na passagem, lê-se o seguinte:

– É estranho – disse Wilhelm – que esse homem notável tenha-se interessado também por mim, e, segundo me parece, tenha-me a seu modo, senão dirigido, pelo menos corroborado durante certo tempo em meus erros. Devo, pois, esperar pacientemente que tipo de justificativa me dará por haver de certo modo zombado de mim, ele e tantos outros.

– Não tenho por que me queixar dessa mania do abade, se é que pode ser considerada uma mania – disse Natalie –, pois não resta dúvida que de meus irmãos eu fui a que melhor me saí. Não vejo tampouco como meu irmão Lothario teria podido receber melhor educação; talvez só a condessa, minha boa irmã, necessitasse de tratamento diferenciado, e talvez fosse possível infundir em sua natureza um pouco mais de seriedade e vigor. O que há de ser de meu irmão Friedrich, não se pode ainda imaginar; temo que se torne vítima dessas experiências pedagógicas (VIII, 3).⁴⁸¹

Quanto à formação de Friedrich, portanto, Natalie já demonstra as suas suspeitas. O leitor, a essa altura do romance acostumado com seus procedimentos e atalhos, associa desde logo este Friedrich ao do início, antecipando, assim, que dele virá algo de curioso no desfecho. Quanto à formação de Natalie e da condessa, já se tratou com mais detalhes em outros momentos. Resta, portanto, observar um pouco mais de perto Lothario, cuja introdução ao romance deu-se à meia-luz. Se, por um lado, seu trato com Aurelie não foi inicialmente digno da admiração do leitor, por outro, o excelente perfil descrito por ela destoa do que se esperaria, pois é composto por traços de um homem realmente notável.

⁴⁷⁹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 75-76.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸¹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 496.

Em meio a um longuíssimo relato sobre si mesma, alastrado por muitas páginas, Aurelie diz o seguinte sobre o seu amado:

Precisamente durante o período crítico em que passava os dias inquieta, cuidando de meu marido, eu o conheci. Ele havia acabado de chegar da América onde, em companhia de alguns franceses, servira com muita distinção sob a bandeira dos Estados Unidos. Acolheu-me com um decoro tranquilo, com uma bondade sincera: falou-me de mim mesma, de minha situação e de meu ofício, como um velho conhecido, e com tanta simpatia e precisão que pela primeira vez pude alegrar-me de ver reconhecida claramente minha existência em outro ser. Seus julgamentos eram justos, sem ser negativos: precisos, sem ser inclementes. Não mostrava nenhuma rudeza e até sua ousadia era ao mesmo tempo agradável. Parecia estar habituado à sua boa sorte junto às mulheres, o que me deixava de sobreaviso: não era de modo algum lisonjeador nem impetuoso, o que me deixava despreocupada (IV, 16).⁴⁸²

Em resumo, Lothario era um homem equilibrado e encantador; especialmente sensual e sedutor com as mulheres, sabia *o que* falar e *como* falar. Pela breve introdução a seus feitos, o leitor também o toma por um homem socialmente ativo, e a menção a outros países, rara no restante do romance, revela-o também como homem do mundo. Aurelie continua:

Contava-me as histórias de sua campanha, de sua irresistível inclinação pela caserna e de suas relações familiares, e confiava-me também suas ocupações atuais. Era a primeira vez em minha vida que eu desfrutava uma relação tão cordial, tão espirituosa. Ele me seduziu, me arrebatou, antes mesmo que eu pudesse dar-me conta. [...] Ele conhecia a História e se relacionava com a maioria dos homens mais notáveis de seu tempo. Por mais jovem que fosse, tinha os olhos voltados para a promissora juventude, que desabrochava em sua pátria, e para os trabalhos silenciosos de homens laboriosos e ativos em tantas profissões. Ele me possibilitava ter um panorama da Alemanha, do que ela era e do que ela podia ser (IV, 16).⁴⁸³

Como se pode ver, seu impacto em Aurelie fora, de início, realmente dos melhores, e a influência, benfazeja. Além do mais, os comentários de Aurelie já apontam, desde cedo no romance, como era caro a Lothario estender seus efeitos em solo alemão; ora, num romance localizado de maneira tão frouxa, menções ao destino da nação e aos acontecimentos históricos de outros países discrepam do habitual. Lembre-se, nesse sentido, das palavras de Auerbach, para quem o “espaço e o tempo estão amiúde determinados somente de forma muito geral” na literatura alemã, isto é, “de tal maneira que, apesar da grande evidência dos aspectos individuais, parece que nos movimentamos, no que diz respeito ao conjunto político-econômico, num campo incerto, não identificável

⁴⁸² Ibid., p. 259-260.

⁴⁸³ Ibid., p. 260-261.

com segurança”.⁴⁸⁴ Ainda que a narrativa do *Meister* esteja em consonância com esta descrição, a apresentação de um personagem com tais características demarca uma diferença e salta aos olhos, de modo que se pode dizer que nenhum outro homem no *Meister* se aproxima de Lothario no que diz respeito a esse impulso.

Na narrativa, Wilhelm aproxima-se dele pela primeira vez em condições bastante peculiares, quase dramáticas. Lothario, “por conta de uma aventura com uma dama” e uma sequência de acontecimentos pouco favoráveis, acabara participando de um duelo, do qual saiu com um ferimento que demandava cautela e cuidado. Dada a adversidade da situação, o Abade, mediante solicitação do próprio Lothario, pede a Wilhelm para que permaneça e os ajude no difícil momento, ao que ele consente. “A partir daquele instante”, diz o narrador, “nosso amigo foi recebido naquela casa como um membro da família (VII, 2)”⁴⁸⁵ – e desse círculo onde desponta “uma floração cultural ampla e abrangente”⁴⁸⁶, ele não saiu mais. O efeito exercido em Wilhelm pelo contato direto com os homens da Torre é rápido e profundo, de modo que a questão da carta de Aurelie, então tão relevante para ele, é posta sem demora em segundo plano, sendo quase desconsiderada. Nesse contexto, embora acamado e fragilizado, Lothario segue sendo apresentado como um homem ativo, pois os diálogos mantidos por ele e Jarno dão conta de revelar ao leitor os variados empreendimentos e planos socioeconômicos aos quais ele com tanta atenção se dedica. Seu posicionamento, como não poderia deixar de notar Lukács, mostra-se tipicamente o de um homem preocupado com reformas sociais; ou, nos termos do crítico, de um homem “que colocou como finalidade a liquidação voluntária dos privilégios feudais”.⁴⁸⁷ Com efeito, as palavras de Lothario, no contexto do romance, impressionam:

Vejo claramente que, em muitos setores relacionados com a administração de minhas propriedades, não posso prescindir dos serviços de meus aldeões, e devo ater-me estritamente a certos direitos; mas vejo também que outras atribuições me são vantajosas, ainda que

⁴⁸⁴ Auerbach, E. *Mimesis*, p. 478.

⁴⁸⁵ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 413.

⁴⁸⁶ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 148.

⁴⁸⁷ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 66. Este ponto aparece de maneira explícita em uma conversa entre Werner e Lothario no último livro: “Não me parece totalmente legítima, totalmente limpa nenhuma propriedade, exceto aquela que paga ao estado a parte que lhe é devida. – Como? – disse Werner. – O senhor preferiria então que nossos bens, comprados com isenção, fossem tributáveis? – Até certo ponto, sim – respondeu Lothario –, pois dessa igualdade com todas as outras propriedades resulta unicamente a segurança da propriedade. [...] Nada mal, se, em troca de um tributo justo e regular, o Estado nos isentar desses embustes feudais e nos permitir dispor de nossos bens como quisermos, sem que seja preciso mantê-los unidos em tão grandes extensões, a fim de se poder reparti-los igualmente entre nossos filhos, proporcionando a todos eles uma atividade livre e viva, ao invés de lhes legar os limitados e limitadores privilégios que, para serem desfrutados, temos de invocar sempre os espíritos de nossos antepassados (VIII, 2)”. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 483-484.

não absolutamente indispensáveis, de sorte que posso conceder algo delas à minha gente. 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 também àquele que comigo e para mim trabalha sua parte nos benefícios que os largos conhecimentos e o progresso de uma época nos proporcionam? (VII, 3).⁴⁸⁸

Wilhelm a tudo ouvia e aprendia, afeiçoando-se a Lothario com celeridade. Apesar de – como adiantado no início desta seção – não haver um diálogo explícito e marcante entre os dois, quando Jarno pede ao herói um favor um tanto duvidoso, mas que ajudaria Lothario em sua cura, ele aceita realizá-lo prontamente. Em resumo, Wilhelm teria de enganar Lydie para afastá-la de Lothario, pois, ao menos segundo Jarno, a presença da moça, com “seu amor e paixão violentos”⁴⁸⁹, atrapalhava a recuperação. Ter de enganá-la não era algo que agradava a Wilhelm, mas ele, tomado pelos efeitos da Torre, sentia a necessidade de renunciar à sua própria convicção. Sua resposta a Jarno deixa claro: “não creia que, por esse motivo, recuso tal missão. Pelo respeito que me inspira sua inteligência, pela inclinação que sinto por seu excelente amigo, por meu vivo desejo em contribuir para sua cura, não me importam os métodos utilizados, *pois de bom grado esquecerei de mim mesmo* (VII, 4) [grifo meu, PC].⁴⁹⁰ Neste ponto da narrativa, ainda que atribulado quanto às escolhas e as consequências de sua vida pregressa⁴⁹¹, Wilhelm parece decidido a se manter sob os auspícios dos homens da Sociedade da Torre, mesmo ainda não sabendo de sua existência. Em conversa com a também admirável Therese, ele pondera a sua atitude com Lydie e revela a maravilhosa admiração que Lothario lhe inspirava:

Não pretendo elogiar minha conduta; já basta ter-me comportado da maneira como me comportei. Estava em jogo a saúde, a vida de um homem, a quem tenho na mais alta estima, *mais que todos os outros que já conheci. Oh, e que homem é, senhorita, e que homens o cercam!* Em sua companhia bem posso dizê-lo, tive pela primeira vez uma conversa, pela primeira vez o verdadeiro sentido de minhas palavras, mais rico, mais completo e com maior amplitude veio a meu encontro pelos lábios de um estranho; tornou-se claro para mim o que eu pressentia, e aprendi

⁴⁸⁸ Ibid., p. 414.

⁴⁸⁹ Lydie, uma personagem secundária, é mais uma das diferentes personagens femininas com as quais Lothario mantém algum tipo de relação. Embora seja um traço pouco confiável de sua personalidade, pois, tudo bem pesado, ele não parece tratá-las sempre da melhor maneira, o romance ainda assim apresenta essa característica sob ângulo vantajoso, como se pode ver por uma das considerações de Wilhelm: “é justo, disse a si mesmo, que um homem tão notável atraia para junto de si mesmo tantas almas femininas também notáveis! Quão longe se propaga a influência de uma nobre virilidade! (VII, 5)”. Ibid., p. 427.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 421.

⁴⁹¹ Ele revela à Therese: “Infelizmente, só posso falar de erros sobre erros, deslizes sobre deslizes, e não conheço ninguém a quem mais desejaria ocultar tais confusões em que me encontrei e ainda me encontro”. Ibid., p. 428.

a contemplar o que pensava. Infelizmente, por conta de toda sorte de preocupações e caprichos esse prazer sofreu modificações e se interrompeu devido a esta desagradável missão. Aceitei-a resignadamente, *pois considerava meu dever pagar meu ingresso nesse círculo de excelentes homens, ainda que com sacrifício de meus próprios sentimentos* (VII, 5) [grifos meus, PC].⁴⁹²

Nas últimas palavras de Wilhelm aparece com clareza a oposição entre querer e dever, *wollen und sollen*, constante em todo o romance e demarcada, de maneira mais evidente, no que foi a perene oposição entre a vocação teatral, sempre interna, própria à sua subjetividade, e a atividade burguesa, externa e própria a uma demanda objetiva. De certo modo, pode-se dizer que a renúncia de Wilhelm vista acima em favor dos homens da Torre prenuncia a sua despedida da companhia de teatro, pois ele sentia, numa resignação ainda dolorida, que dela “já estava separado e não lhe restava outra coisa senão sair” – ele deveria, repita-se, pagar seu “ingresso nesse círculo de excelentes homens”. Em todo o caso, é interessante notar como a derradeira despedida ocorre na narrativa somente após a triste notícia da morte de Mariane; uma vez mais, tal como ocorrera no primeiro livro, a renúncia de Wilhelm é precedida por um abalo que guarda relação com aquela que – apesar da afeição por Natalie – parece ter sido o maior amor de sua vida. Se “Mariane não existe mais”, como diz o narrador, tampouco existe a vocação teatral; e é nesse contexto que, num movimento novamente semelhante ao do primeiro livro, Werner retorna ao entrecho. Sem muita sutileza, o narrador intromete Werner e dá razão ao que ele falara tanto tempo atrás. Wilhelm parece ter finalmente compreendido, mesmo que depois de um caminho tortuoso, aquilo que Werner dissera que aconteceria quando o herói saísse numa viagem de negócios: “quando voltares, de muito bom grado irás associar-te àqueles que, por toda sorte de expedientes e especulações, sabem apoderar-se de uma parte do dinheiro e bem-estar que realizam no mundo seu curso necessário (I, 10)”.⁴⁹³ *Mutatis mutandis*, é o que expõe o narrador no sétimo livro: “Agora Wilhelm voltava a se aproximar do amigo, estava a ponto de fazer o que o outro tanto desejava e podia dizer: ‘Deixo o teatro e me junto aos homens, cujo contato haverá de me conduzir, em todos os sentidos, a uma pura e sólida atividade’ (VII, 8)”.⁴⁹⁴ Num encadeamento que não

⁴⁹² Ibid., p. 424-425.

⁴⁹³ Ibid., p. 54.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 467. Wilhelm aproveita para perguntar a Werner sobre sua fortuna e reprova a si mesmo por não “haver-se preocupado com isso ao longo de tanto tempo”. Como diz o narrador, Wilhelm “ignorava que é do feitio de todas as pessoas que dão grande importância à sua formação interior negligenciar por completo suas condições exteriores [...]; pela primeira vez parecia inteirar-se agora de que necessitava de meios exteriores para agir de maneira estável”. Ibid., p. 468.

surpreende, a Sociedade da Torre finalmente se apresenta a Wilhelm e declara completos os seus anos de aprendizado.

Conforme menciona o sempre atento Jarno, havia chegado o momento em que poderiam considerá-lo “tão de confiança como um de nós”, e, enfim, iniciá-lo aos segredos da Torre. Ele continua:

É bom que o homem que pela primeira vez entra no mundo faça uma grande ideia de si próprio, pense em obter-se muitas vantagens e procure fazer todo o possível; mas quando sua formação atinge um certo grau, é vantajoso que aprenda a se perder numa grande massa, aprenda a viver para os outros e a *se esquecer de si mesmo* numa atividade apropriada ao dever. [...] O senhor logo irá descobrir que em sua proximidade se encontra um pequeno mundo e o quanto o senhor é bem conhecido nesse pequeno mundo (VII, 9).⁴⁹⁵

Feitas essas considerações, Wilhelm é levado a um salão então desconhecido por ele no castelo de Lothario. Goethe descreve o espaço com mais detalhes que o habitual, revelando ao leitor a presença de grandes armários nos quais se guardavam muitos rolos⁴⁹⁶, um altar escondido por uma cortina e uma única cadeira à sua frente. Sem delongas, uma voz ordena-o a se sentar e dá início a um verdadeiro ritual cuja configuração cênica, além de dotar comicidade a um momento paradoxalmente solene, revela uma fina ironia na narrativa. Ora, tão logo Wilhelm abandona a sua vocação teatral, se lhe é exibida uma encenação na qual os diferentes desconhecidos e membros da Torre são, um a um, colocados diante dele. Pouco a pouco e em meio a frases um tanto confusas para ele, os homens revelam-lhe a constante observação – e esporádica intervenção – à qual sua trajetória havia sido submetida. Na mesma ordem de aparição no romance, o primeiro e o segundo desconhecidos são apresentados, seguidos de perto pelo oficial do terceiro livro. Cada um fazendo referências enigmáticas às conversas e a seu respectivo contexto, gradativamente é montado na mente de Wilhelm todo o seu caminho, ao que ele rapidamente questiona se “os acontecimentos fortuitos guardam relação uns com os outros (VII, 9)”.⁴⁹⁷ O herói ainda faz outras justas perguntas, mas as respostas lhes são negadas: “Não discutas conosco! – clamou uma voz. – Estás salvo e a caminho de tua meta. Não te arrependerás de nenhuma de tuas loucuras, tampouco sentirás falta delas”.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 469.

⁴⁹⁶ Tais rolos são as cartas de aprendizado de Jarno, Lothario e outros demais membros da Sociedade da Torre.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 470.

No desfecho, há uma última aparição, dessa vez ligada à representação de *Hamlet*: a imagem do espectro do rei da Dinamarca.

– Sou o espírito de teu pai – disse a imagem – e me despeço consolado, pois meus desejos por ti se cumpriram, mais do que me foi dado compreendê-los. Regiões íngremes só podem ser escaladas por atalhos; na planície, caminhos retos conduzem de um lugar a outro. Adeus, e pensa em mim quando estiveres desfrutando o que te preparei (VII, 9).⁴⁹⁸

Ora, o que foi preparado pelo pai de Wilhelm é algo relativamente claro: trata-se da atividade comercial, da administração da fortuna e das propriedades, isto é, dos negócios em geral. Wilhelm, tendo aparentemente superado a sua jornada teatral, considerada pelos homens da Torre como um equívoco, agora está “a caminho de tua meta” e já é digno de receber a carta de aprendizado. Apesar de afirmarem que jamais sentiria falta de suas loucuras – ou, em outras palavras, jamais sentiria falta do teatro –, não é exatamente isso que o romance mostra na sequência. Após a apresentação da carta e as tarefas sugeridas a ele pela Sociedade da Torre, Wilhelm mantém-se ainda em constante dúvida, emocionalmente atado ao seu passado tanto no que diz respeito ao teatro, quanto naquilo que concerne aos indivíduos que lhe foram tão caros, como Mignon e o harpista. Ouvir de Jarno que ele não possuía talento algum como ator ainda lhe causa dor, uma vez que, em consonância com a advertência do segundo desconhecido, Wilhelm foi um daqueles indivíduos que “cedo viveu entre pessoas más e insignificantes” e mesmo havendo “compartilhado de melhores companhias”, continuou sentindo “saudades daquelas cuja impressão permanece com ele ao lado da lembrança das alegrias infantis, que só raramente se repetem (II, 9)”.⁴⁹⁹

No quinto capítulo do oitavo livro, após a repentina morte de Mignon, em um momento de profunda angústia, num estado de irritação tão pouco afeito a seu caráter, tão poucas vezes figurado no romance, Wilhelm discute com Jarno com verdadeira impaciência, e este se vê impelido a esclarecer as suas dúvidas acerca da Torre e de seus procedimentos. A respeito do ritual, Jarno revela desde logo como “não passa, na verdade, de meras relíquias de um empreendimento juvenil, a princípio levadas muito a sério pela maior parte dos iniciados e das quais todos nos rimos agora”.⁵⁰⁰ Wilhelm, bastante antipático, irrita-se ainda mais com as observações, pois as “estranhas aparições e os

⁴⁹⁸ Ibid., p. 471.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 128.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 520.

“manuscritos de máximas significativas” causaram-no tamanha perplexidade que o pouco caso demonstrado por Jarno apenas lhe inspira mais desconfiança e insatisfação. Com o objetivo de esclarecer a mente triste e confusa do herói, Jarno procede a ler algumas das passagens da carta de aprendizado, entremeando a leitura com um ou outro comentário; já quanto à constituição da Sociedade da Torre, ele a explica da seguinte maneira:

A inclinação da juventude ao mistério, às cerimônias e às palavras grandiloquentes é extraordinária e, muitas vezes, indício de certa profundidade de caráter. Durante esses anos se pretende sentir todo o ser tocado e comovido, ainda que de maneira obscura e indeterminada. O jovem, que pressente muitas coisas, crê encontrar muitas num mistério, crê ter de atribuir muitas a um mistério e por este agir. Pensando dessa maneira, o abade consolidou uma sociedade de jovens, em parte segundo seus princípios, em parte por inclinação e hábito, já que outrora havia tido ligação com uma sociedade que devia ter atuado muito em segredo.⁵⁰¹ [...] O abade veio em nosso socorro e nos ensinou que não devemos observar os homens sem nos interessar por sua formação e que só estamos em condição de nos observar e conhecer a nós mesmos quando em alguma atividade. Aconselhou-nos a conservar aquelas primeiras formas da sociedade; daí haver restado algo de legal em nossos encontros, percebendo-se bem as primeiras impressões místicas sobre a organização do conjunto, adotando depois como símbolo a forma de um ofício que se eleva até a arte. Disso provêm as denominações de aprendizes, assistentes, mestres. Queríamos ver com nossos próprios olhos e formarmos um arquivo próprio de nosso conhecimento do mundo; daí procedem as muitas confissões que em parte nós mesmos escrevemos, em parte levamos os outros a fazê-lo, e com as quais compusemos mais tarde os anos de aprendizado. Pois, na verdade, a nem todos os homens é dado fazer algo por sua educação; muitos só desejam um remédio caseiro para seu bem-estar, receitas para a riqueza e toda sorte de felicidade. Todos esses que não queriam pôr-se em pé foram em parte entretidos com mistificações e outras charlatanices, em parte deixados de lado. Absolvíamos segundo nosso método somente aqueles que sentiam vivamente e reconheciam com clareza para que haviam nascido, e se haviam exercitado o bastante para prosseguir seu caminho com certa alegria e facilidade (VIII, 5).⁵⁰²

É particularmente instigante como palavras tão solenes e carregadas – além de tão elucidativas para a compreensão da forma do romance, a qual, finalmente, tem significação renovada – sejam seguidas imediatamente por outras tão condescendentes. A resposta de Wilhelm é bastante honesta: ele não apenas não sentia com “clareza” para que havia nascido como passou a possuir ainda mais dúvidas depois de seu contato com a Sociedade da Torre. Diante de tais considerações, Jarno apenas assume ironicamente que, de fato, eles incorreram numa “confusão sem culpa alguma”, garantindo que está,

⁵⁰¹ Para observar a relação da Sociedade da Torre com as sociedades secretas, como, por exemplo, a maçonaria, cf. Barner, W. “Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes Wilhelm Meister”. In: Lillyman, W. J. *Goethe's Narrative Fiction: The Irvine Goethe Symposium*. Berlin; Boston: De Gruyter, 1983.

⁵⁰² Ibid., p. 522-523.

inclusive, bastante seguro de que a “boa sorte poderá tirar-nos dela”. Aludindo à sua desconfiança acerca da perspectiva do abade de que “o erro só com o erro pode-se curar”, Jarno de certo modo justifica as suas intromissões na jornada de Wilhelm afirmando não conseguir deixar de agir “quando um jovem dotado de muitas boas disposições toma um rumo completamente errado”. Por mais que o interesse pela formação de Wilhelm seja evidente, a justificativa para as intervenções e a explicitação de sua lógica não deixam de ser pouco satisfatórias, quase que frouxas. Embora a trama dos destinos dos personagens seja resolvida no oitavo livro em uma sequência de surpresas e desenlaces tão singulares e atrativos, Schiller parece ter razão ao enfatizar que, ainda assim, os “acontecimentos individuais” operados pela Sociedade da Torre seguem carecendo de “uma explicação estética suficiente sobre o espírito interior, sobre a necessidade poética”⁵⁰³ de seus preparativos. Não se trata, aqui, portanto, de voltar-nos ao par “destino e acaso”, tão discutido na *Meisterforschung*, nem de avaliar a impressionante capacidade de Goethe em elaborá-lo com tamanha complexidade e destreza. A questão, aqui, não é essa. Trata-se, em contrapartida, de apontar para como, justamente no momento de elucidação dos movimentos da Sociedade da Torre – cujas máximas, não à toa, são apenas parcialmente explicitadas e não por aquele que “gosta de representar um pouco o papel do destino” –, não se foi capaz de esconder, em termos formais, o seu “caráter lúdico, arbitrário e, em última análise inessencial”. Tal como continua o Lukács da *Teoria do romance*, a Sociedade da Torre “se torna um segredinho sem sentido oculto mais profundo, um tema narrativo de acentuado destaque sem verdadeira importância, um ornato lúdico sem encanto decorativo”⁵⁰⁴; ou, nos termos mais brandos e já vistos do Lukács marxista, torna-se “coisa pela metade”, algo “real-irreal, vivenciado-utópico”.

Apesar dos pesares, cabe uma última palavra sobre o que talvez tenha sido igualmente a última intervenção da Torre no longo caminho do herói. Como se sabe, uma das grandes dúvidas de Wilhelm ao longo dos dois últimos livros refere-se à paternidade de Felix. Com efeito, o modo pelo qual lhe foi revelado ser pai da criança – e sobretudo quem o revelou – não poderia causar nele nada menos que uma terrível incerteza. Em mais uma das inúmeras surpresas do final do romance, Wilhelm reencontra a velha Barbara, e ela lhe confia a morte de Mariane, pelo que o culpa da maneira mais insensível. Em meio ao baque causado pela triste notícia, tão cruelmente narrada por

⁵⁰³ Schiller, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 146.

⁵⁰⁴ Lukács, G. *A teoria do romance*, p. 149.

Barbara, a Wilhelm também é transmitido que o menino era o seu filho. A sua reação inicial, como se poderia esperar, é de uma “alegria angustiada (VII, 8)”⁵⁰⁵ seguida de perto por uma firme negação. Ora, a índole duvidosa, interesseira e desprezível de Barbara suscita de imediato a desconfiança de Wilhelm e do leitor. Mesmo que tendo sido concedido a ele uma série de bilhetes de Mariane, nos quais ela supostamente lhe confirmava a paternidade, Wilhelm sentia-se, a princípio, irredutível: “Sempre te abominei”, ele exclama à velha, “e ainda me é difícil crer na inocência de Mariane sabendo que tu eras sua companheira!”.⁵⁰⁶ A dúvida de Wilhelm é tamanha e tão persistente que ele pergunta, durante o ritual de iniciação à Sociedade da Torre, se eles saberiam confirmar a veracidade da informação. Levando-se em consideração que todas as outras perguntas anteriores de Wilhelm haviam sido terminantemente negadas, chama a atenção esta ter sido não apenas concedida, mas renunciada pela assertividade da resposta que viria: “E pode esperar uma resposta decisiva”, disse o Abade, “caso se trate de um assunto que lhe toque antes de tudo o coração, e que deva o coração tocar (VII, 9)”. Quando Wilhelm finalmente faz a pergunta, o Abade, “batendo palmas de alegria”, responde:

Glória por haver feito tal pergunta! Felix é seu filho! Por tudo que há de mais sagrado que em nós se oculta, eu lhe juro que Felix é seu filho! E quanto a seu caráter, a finada mãe do menino não era indigna do senhor. Receba de nossas mãos essa adorável criança, retorne e atreva-se a ser feliz (VII, 9).⁵⁰⁷

A resposta é meticulosa: além de realçar como possui conhecimentos inacessíveis a Wilhelm, o Abade a um só tempo salvaguarda a consciência dele quanto a Mariane, afirmando-a digna, e destaca como ele está recebendo a criança “de nossas mãos”, isto é, não das mãos de Barbara. O contraste entre o discurso do Abade, dotado de bondade e otimismo, e a violência do modo pelo qual Barbara, cheia de sarcasmo e desfaçatez, deixou Felix para Wilhelm, é dos mais explícitos. Lembre-se: quando anuncia a paternidade, Barbara diz: “Que este tesouro, que lhe entrego, possa fazê-lo tão feliz quanto nos fez infelizes!”.⁵⁰⁸ Desse modo, se Felix havia sido entregue pela velha com a intenção de estorvar Wilhem, isto é, como uma forma de lembrá-lo do mal que causou a

⁵⁰⁵ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 450.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 454.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 473.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 450.

Mariane; pelo Abade, de maneira completamente diversa, Felix é entregue como um meio de levar o herói à felicidade: “*atreva-se a ser feliz*”.

Mas por que a paternidade de Wilhelm o faria tão feliz? Por que ela seria tão benfazeja a ponto de ser tão estimulada pela Sociedade da Torre? Ora, as próprias passagens nas quais é figurada a relação entre Wilhelm e Felix respondem à pergunta.⁵⁰⁹ Em vários casos elas evidenciam como Wilhelm, diante da criança, assumia uma postura mais madura, mais preocupada com o mundo exterior e, sobretudo, mais bem-disposta a impelir sua formação e a dar valor às atividades. Bem no primeiro parágrafo do oitavo livro – o que demonstra a centralidade da relação paternal –, o narrador nos apresenta uma bela cena de Wilhelm e Felix no jardim e anuncia como o herói “desfrutava seu momento mais feliz”. Através de Felix,

Wilhelm via a natureza por um novo órgão, e a curiosidade, a ânsia de saber da criança faziam-no sentir somente agora que débil interesse tivera pelas coisas exteriores a ele, e quão pouco conhecimento tinha delas. *Naquele dia, o mais feliz de sua vida, parecia também começar sua própria formação*; sentia a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar (VIII, 1) [grifo meu, PC].⁵¹⁰

Poucas vezes no romance o narrador é tão explícito quanto à formação de Wilhelm, e é notável que, bem no último livro, paradoxalmente seja falado em *começá-la*. De fato, Schlegel não está desprovido de razão ao afirmar que apenas nesse momento tudo se torna sério, enquanto o passado, por comparação, torna-se retrospectivamente “apenas um jogo interessante e cheio de espírito”.⁵¹¹ Agora Wilhelm enfim parecia, mesmo que momentaneamente, preocupado não apenas com seu futuro (pois isso sempre esteve), mas também com aquilo que prepararia para seu filho numa atividade segura e perene. Como que assumindo o papel do espírito de seu pai, o qual havia lhe pedido para lembrar dele quando estivesse desfrutando do que ele havia preparado, Wilhelm “alegra-se pelo menino com o patrimônio que tinha em vista” e que poderia proporcioná-lo no futuro:

Tudo que pensava plantar devia crescer ao encontro do menino, e tudo que estabelecesse devia durar por várias gerações. *Nesse sentido, haviam chegado ao fim seus anos de aprendizado, e com o sentimento de pai havia adquirido também todas as virtudes de um cidadão*. Sentia-o assim, e nada podia igualar-se à sua alegria (VIII, 1) [grifo meu, PC].⁵¹²

⁵⁰⁹ Wilma Maas nota com argúcia este movimento da narrativa em seu estudo e inspira parte do presente argumento. Cf. Maas, W. *O Cãnone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, p. 152-158.

⁵¹⁰ Ibid., p. 475.

⁵¹¹ Schlegel, F. “Sobre o *Meister* de Goethe”, p. 132.

⁵¹² Ibid., p. 479.

Apesar de os nós não estarem devidamente desatados a esta altura do oitavo livro, a felicidade que Wilhelm alcança e acredita não merecer ao final do romance também guarda relação com Felix e com a disposição demonstrada neste singular momento. Do mesmo modo que Wilhelm sentia como apenas ali havia começado verdadeiramente a sua formação, quando Friedrich faz menção, na última página do romance, ao passado do herói, este o censura prontamente, pois não queria ser lembrado “daquele tempo neste momento de profunda felicidade (VIII, 10)”.⁵¹³ Quando se descobre que Felix, diferentemente do harpista, não havia tomado a bebida envenenada graças ao feliz acaso de, por “seus maus modos (VIII, 10)”⁵¹⁴, ter o hábito de beber da garrafa e não do copo, cria-se a cisão definitiva entre o passado de Wilhelm e o que estava por vir. Em consonância com o que se havia dito no ritual de iniciação, Wilhelm parece, no momento derradeiro, de fato acreditar que não havia “para um homem destino mais venturoso (VII, 9)”.⁵¹⁵

Em conformidade com o tom alegre do final do romance, no qual há o planejamento do casamento de Wilhelm e Natalie, uma outra *mésalliance* também já havia chamado a atenção: a de Friedrich e Philine. Se ambos os personagens são apresentados ao leitor no início do romance sob ângulo leve, quase vulgar e com marcas características de uma jovialidade divertida, no oitavo e último livro, por sua vez, ambos ressurgirão renovados e, por assim dizer, *formados*, ainda que dotados de uma comicidade que faz duvidar da seriedade dessa formação. Tratemos inicialmente de Philine para, na sequência, voltarmos a Friedrich. Philine talvez seja a personagem mais cativante de todo o romance; composta com traços leves, sedutores e surpreendentemente profundos, é uma personagem que, nos termos de Lukács, possui uma “espontaneidade humana e natural” cuja “sagacidade despreocupada” se estende em todas as suas ações: “ela nunca se entrega, jamais se acanha nem se desalinha em todas as suas leviandades”.⁵¹⁶ Com efeito, o modo pelo qual reiteradamente atrai Wilhelm e desestrutura seu zelo mais rígido é notável e sugere uma perspicácia humana que nada tem da seriedade elevada seja de Wilhelm, seja dos demais membros da Sociedade da Torre. Atriz e bajuladora, Philine vive uma vida, na primeira parte do romance, de maneira bastante despreocupada, mas cuja ação afetuosa a Wilhelm revela, muitas vezes, profundidade de caráter. Lukács

⁵¹³ Ibid., p. 575.

⁵¹⁴ Ibid., p. 570.

⁵¹⁵ Ibid., p. 471.

⁵¹⁶ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 66.

menção também uma “desenvoltura” e “capacidade de adaptação plebeias”⁵¹⁷, e não sem justiça. Um trecho curto do décimo capítulo do terceiro livro auxilia na exposição dessa sua peculiar personalidade:

Philine sabia insinuar-se cada dia melhor junto às senhoras. Quando se encontravam sozinhas, ela fazia geralmente recair a conversa sobre os homens que iam e vinham, não sendo Wilhelm o último com quem se ocupava. Não passara despercebida à finórria jovem a profunda impressão que ele havia causado no coração da condessa; daí por que contava a essa senhora tudo o que sabia e o que não sabia a respeito dele, precavendo-se no entanto de revelar algo que pudesse resultar em prejuízo dele, e, ao contrário, enaltecendo sua nobreza moral, sua generosidade e sobretudo sua reserva no trato com o sexo feminino. *A todas as outras perguntas que lhe faziam, respondia com artimanha* (III, 10) [grifo meu, PC].⁵¹⁸

Como se pode ver, há sagacidade, destreza na maneira de se portar e uma boa dose de oportunismo que, todavia, não é desprovido de escrúpulo. Os comentários elogiosos a Wilhelm, por exemplo, revelam não apenas a atração que a jovem sentia por ele, mas uma preocupação sincera. Não custa lembrar que, quando Wilhelm é ferido no assalto, é Philine quem lhe ampara e, no momento em que ele quer “mandá-la embora devido a escrúpulos morais, ela ri dele”⁵¹⁹ e pronuncia a frase na qual ressoa o *amor dei intellectualis* de Spinoza e tão caro a Goethe: “És um tolo e nunca serás sagaz. Sei melhor que tu o que te convém: ficarei e não arredarei pé daqui. Jamais contei com a gratidão dos homens, tampouco com a tua, pois. *E se te quero bem, o que podes fazer?* (IV, 9)”.⁵²⁰ Apesar de não ter sido tantas vezes mencionada neste trabalho, a sua relevância na narrativa não deve ser menosprezada. Nesse sentido, o fato de ser escolhida por Goethe para compor, mesmo que em meio a um tom jocoso e à distância, o círculo da boa sociedade do final do romance é digno de nota e diverte pela peculiaridade do que a ligou àquele círculo. Ora, embora grávida de Friedrich, paira a dúvida para o leitor quanto à paternidade, a qual pode, perfeitamente, ser do próprio Wilhelm.⁵²¹ Seja como for, Philine é apenas mencionada na parte final, pois é a Friedrich a quem se concede a voz e a

⁵¹⁷ Ibid., p. 66.

⁵¹⁸ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 190.

⁵¹⁹ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 66.

⁵²⁰ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 234.

⁵²¹ Veja-se, nesse sentido a seguinte conversa entre Friedrich e Wilhelm: “É um verdadeiro desvario – disse Friedrich – que eu tenha afinal de passar por pai. Ela o afirma, e as datas coincidem. A princípio me desconcertava um pouco a maldita visita que ela lhe fizera aquela noite, depois do Hamlet. – Que visita? – Acaso terá entorpecido completamente tal lembrança? O espectro palpável e encantador daquela noite, caso ainda não o saiba, era Philine. Essa história me foi, decerto, um duro dote, mas quando não se transige com essas coisas, não há como amar. A paternidade baseia-se principalmente na convicção; estou convicto, logo sou pai”. A última frase, além do mais, cumpre o papel de assegurar a Wilhelm que ele é, sim, o pai de Felix.

presença. Um pouco menos moço no final do romance – mas ainda assim “um jovem agradável e gracioso” –, Wilhelm surpreende-se ao vê-lo e “mal pôde conter um grito – Como? – exclamou – Nosso pícaro louro, aqui também presente? (VIII, 6)”.⁵²² Em mais uma das surpresas do romance, Friedrich é apresentado de maneira inteiramente remodelada e com uma disposição cômica não vista em nenhum outro momento da narrativa; citando a torto e a direito filósofos e figuras históricas e religiosas, bem como apresentando um vocabulário supostamente culto, Friedrich diverte a todos com a sua aparente erudição. O caráter verdadeiramente engraçado da passagem autoriza uma citação maior:

Diga-me – perguntou Wilhelm – onde adquiriu esta tão vasta erudição? Ouço assombrado a maneira estranha que tem adotado ao falar, fazendo sempre referências a histórias e fábulas antigas. Tornei-me erudito, e na verdade muito erudito, da forma mais divertida – disse Friedrich. – Philine está comigo agora: sublocamos de um arrendatário o velho castelo de uma possessão feudal onde, como duendes, levamos a mais divertida vida. Ali encontramos uma biblioteca, embora limitada, é verdade, bastante seleta, onde há uma Bíblia in-fólio, a *Crônica* de Gottfried, dois volumes do *Theatrum Europaeum*, os *Acra Philologica*, escritos de Gryphius e outros livros menos importantes. Pois bem, depois que dávamos livre curso a tudo, às vezes nos sentíamos enfadados e passávamos a ler; antes de nos prover, já era maior nosso tédio. Ocorreu então a Philine a magnífica ideia de abrir todos os livros sobre uma grande mesa: sentávamo-nos frente a frente e líamos um para o outro, nada além de trechos ora de um ora de outro livro. Uma verdadeira diversão! Acreditávamos estar numa boa sociedade onde se tem por impróprio estender-se longamente sobre a mesma matéria ou mesmo querer debatê-la a fundo: acreditávamos estar numa sociedade animada onde ninguém dá ao outro a palavra. Entregamo-nos regularmente todos os dias a esse entretenimento e aos poucos nos tornamos tão eruditos que nos surpreendíamos com nós mesmos. Já não encontrávamos mais nada de novo sob o sol, e nossos conhecimentos nos servem para tudo como referência. Praticamos diversas variações nesse modo de nos instruir. Às vezes líamos acompanhados de uma velha e deteriorada ampulheta, que em minutos já estava vazia. Sem perda de tempo, o outro a virava e dava início à leitura de um livro, e nem bem a areia preenchia o vidro inferior, recomeçava o outro com seu discurso, e assim estudávamos de maneira verdadeiramente acadêmica, só que nossas aulas eram mais curtas e nossos estudos manifestamente variados (VIII, 7).⁵²³

A ironia e a troça aparecem aqui a cada frase. Será que, sob esses termos, pode-se falar, de fato, em *formação*? Ora, do mesmo modo que a educação de Friedrich já havia sido anteriormente colocada sob suspeita por Natalie, o caráter zombeteiro e chistoso desenvolvido por ele parece dar razão a ela. Em todo o caso, em termos de composição da parte final, Friedrich desempenha um interessante papel de contraponto a que ele

⁵²² Ibid., p. 527.

⁵²³ Ibid., p. 530-531.

próprio parece reconhecer ironicamente: “Com uma família assim tão séria não me resta outra alternativa senão me fazer sério também”. Ora, Friedrich é tudo, menos sério. Em verdade, é a sua leveza cômica que auxilia no encaminhamento final do romance – o difícil momento de dar por terminada a jornada do herói –, é ele quem, finalmente, desata o nó relativo ao imbróglio amoroso entre Wilhelm, Natalie, Lothario e Therese. Diz Lothario:

E se seu casamento com minha irmã fosse a condição secreta que fez Therese decidir-se a me dar a mão? Esta compensação a nobre jovem destinou ao senhor; jurou-me que haveriam de estar juntos, no mesmo dia, esses dois casais diante do altar. ‘Sua razão elegeu-me’, disse ela, ‘mas seu coração anseia por Natalie; e minha razão virá em socorro a seu coração’. Concordamos em observar o senhor e Natalie, fizemos do abade nosso confidente a quem prometemos não mover um fio em favor dessa união, e sim deixar que tudo seguisse seu curso. Assim o fizemos. *A natureza agiu, e nosso tolo irmão não fez senão derrubar o fruto já maduro* (VIII, 10).⁵²⁴

Embora Lothario e o Abade demonstrem, como sempre, uma certa consciência onipresente, é a partir de Friedrich que a narrativa, neste ponto, se desenrola: “E que coroa mereço eu? – exclamou. – Como irão recompensar-me? Mirto, louro, hera, folha de carvalho, as mais frescas que puderem encontrar, ofertem-me, pois devem coroar-me por tantos méritos. Natalie é tua! Sou o feiticeiro que descobriu esse tesouro”.⁵²⁵ E nesse clima alegre, leve e cheio de ironia, encerra-se o romance, mas não sem antes Friedrich declarar a Wilhelm que ele o lembra “Saul, o filho de Kis que foi à procura das jumentas de seu pai e encontrou um reino”.⁵²⁶ Dado o caráter cômico do personagem – e a desfaçatez com que mobiliza tantos nomes significativos – terminamos a narrativa de Wilhelm com a sensação de que, por meio de uma brincadeira, guarda-se o que há de mais sério, e no que há de mais sério, resta ainda algo de uma sutil brincadeira.

⁵²⁴ Ibid., p. 573.

⁵²⁵ Ibid., p. 574.

⁵²⁶ Ibid., p. 575.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bem na metade de seu ensaio “Sobre o Meister de Goethe”, Schlegel comenta com sinceridade sobre como o romance “frustra, tão frequentemente quanto satisfaz, a costumeira expectativa de unidade e conexão”. Ainda assim, logo na sequência ele complementa: “Quem no entanto tem autêntico instinto sistemático, sentido para o universo, [...] sente igualmente por toda parte a personalidade viva e a individualidade da obra e, quanto mais fundo investiga, descobre nela tanto mais afinidades e relações internas”.⁵²⁷ Com efeito, a leitura detida dos pormenores do *Meister* suscita aos montes as mais variadas possibilidades de conexões, aproximações e alusões. Talvez seja esse, inclusive, um dos seus maiores méritos. Numa aparente tentativa de comensurar essa obra “incomensurável”, Lukács, ao final do ensaio de 1936 tantas vezes citado ao longo deste trabalho, dedica algumas palavras para precisar os delineamentos da criação artística de Goethe. Num primeiro momento, ele enfatiza como “Goethe consegue descrever a coisa mais importante e psiquicamente mais complexa com toque suave, sensivelmente marcante e inesquecivelmente vívido”; um pouco mais à frente, ele continua do seguinte modo:

A maestria de Goethe consiste em uma apreensão profunda dos traços mais essenciais dos homens, uma elaboração dos traços típicos comuns e dos traços individuais que os distinguem, uma sistematização refletida de modo coerente de afinidades, contrastes, nuances, uma capacidade de converter em ação dinâmica e caracterizadora todos esses traços. [...] Esse modo expositivo, cujo nível jamais voltou a ser alcançado pelo romance moderno [...], constitui um legado imperdível para nós.⁵²⁸

É interessante notar como o termo “sistematização” aparece tanto em Schlegel como em Lukács. Em sentido semelhante, pode-se dizer que também escapam nas duas citações algumas referências às afinidades, relações e contrastes proporcionados no *Meister* pelo seu peculiar “modo expositivo”. Trata-se, em suma, de um romance que impressiona pela capacidade constante de articular e entrelaçar biografias, destinos individuais e circunstâncias peculiares num todo vivo e atraente.

Seja como for, algo, entretanto, parece persistir sem um derradeiro e convincente arremate. Schlegel, após as passagens citadas, já quase que no apagar das luzes e em aparente contradição com o que havia dito, afirma o seguinte:

resta aqui ainda uma pequena complementação possível [...], pois, apesar daquele sentimento, o começo e o fim da obra são considerados

⁵²⁷ Schlegel, F. “Sobre o Meister de Goethe”, p. 133.

⁵²⁸ Lukács, G. *Goethe e seu tempo*, p. 80-81.

geralmente peculiares e insatisfatórios e, no meio, acha-se isso e aquilo supérfluo e desconexo, e *mesmo quem sabe distinguir e preza o divino do arbitrário cultivado sente na primeira e na última leitura algo isolado, como se à mais bela e íntima concordância e unidade faltasse apenas e precisamente a última laçada do pensamento e do sentimento* [grifo meu, PC].⁵²⁹

O jovem Lukács, isto é, aquele que escreveu *A teoria do romance*, chega a uma conclusão semelhante. Tal como foi visto no início deste trabalho, segundo ele “nem mesmo o mais refinado tato artístico de Goethe, a maneira com que introduz e faz emergir novos problemas, pode furtar-se à consequência imanente da situação final do romance”. Na perspectiva de então, Lukács considerava a escolha formal da “torre misteriosa” um artifício que, embora necessário, não deixava de promover um “fracasso” formal. Ele diz:

Goethe lançou mão aqui dos meios de configuração epopeica (romântica), e se de novo tentou rebaixar tais meios absolutamente necessários à configuração da relevância sensível e do peso do desenlace através do tratamento leve e irônico, se tentou despir-lhes seu caráter epopeico e convertê-los em elemento da forma romanesca, seu fracasso era então inevitável. Sua ironia configuradora, que no mais provera de substância suficiente o indigno de configuração e contivera, com a imanência da forma, todo o movimento transcendente, aqui só pode depreciar o maravilhoso ao revelar-lhe o caráter lúdico, arbitrário e em última análise inessencial, mas não o impede de romper, numa dissonância, a sinfonia do todo.⁵³⁰

Schlegel e o jovem Lukács, portanto, convergem em suas ressalvas quanto à forma do *Meister*. Em suma, ainda parece haver no romance “algo isolado”, algo que rompe, “numa dissonância, a sinfonia do todo”. De maneira diversa, o Lukács de 1936, por sua vez, prefere insistir no “legado imperdível” que o *Meister* tem “para nós”. Toda a sua argumentação no ensaio insiste em como a Sociedade da Torre, enquanto uma ilha utópica e concentrada de *Gebildete* em constante atividade social, diz respeito não à manifestação de um “brilho apromblemático da epopeia”, mas à transposição, para o plano da forma, de um aspecto relevante do movimento social e das ideias proporcionado pela janela histórica entreaberta pela aurora da Revolução Francesa. Em poucas palavras, nesse ensaio Lukács parece dizer que, de certo modo, nem tudo é puramente ideologia na ideologia burguesa; nela, talvez seja possível vislumbrar uma “sabedoria” realmente “imperdível para nós”. Nesse sentido, a descrição de Lukács em seu ensaio sobre *Minna von Barnhelm*, de Lessing, acerca da sabedoria de Minna pode ser igualmente direcionada ao nosso caro Wilhelm:

⁵²⁹ Schlegel, F. “Sobre o Meister de Goethe”, p. 133.

⁵³⁰ Lukács, G. *A Teoria do romance*, p. 149.

A sabedoria de Minna, vista diretamente, não é nada sábia, mas é o impulso simples e intacto de um ser humano autêntico que deseja uma vida com sentido, realizável somente em comunidade e amor. Sua sabedoria é, portanto, sempre um impulso para ver os homens concretos em sua humanidade concreta, para apropriar-se de seus problemas, mas também para ver com um único olhar o melhor que há neles e, assim, ajudá-los, com esse olhar, a se encontrarem e a se realizarem a si mesmos no melhor sentido de suas possibilidades. Mas esses aspectos positivos nunca se acumulam em uma "imagem ideal". Minna pode cometer erros, ela pode nutrir ideias irreais sobre homens e situações, mas, em meio a todos esses erros, [...] sua autenticidade ética prevalece e muitas vezes transforma em verdade o que antes era uma representação falsa.⁵³¹

⁵³¹ Lukács, G. "Minna von Barhelm". In *Goethe y su época*, p. 43-44.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften 11: Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

_____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. 12ª Edição. Frankfurt: Suhrkamp, 2019.

_____. *Notes to Literature*. Tradução de Shierry Weber Nicholson. Nova Iorque: Columbia University Press, 2019.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Ressentimento da Dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte I)” in *Trans/Form/Ação*, Revista de Filosofia da Unesp, 26(1), p. 7-51, 2003.

_____. “Uma irresistível vocação para cultivar a própria personalidade (Parte II)” in *Trans/Form/Ação*, Revista de Filosofia da Unesp, 26(2), p. 7-42, 2003.

ARENDT, Hannah. *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*. Tradução de Richard e Clara Winston. Nova Iorque e Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução de George Bernard Sperber e Rainer Patriota. 7ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BARNER, Wilfried. “Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes Wilhelm Meister” in LILLYMAN, William J. *Goethe's Narrative Fiction: The Irvine Goethe Symposium*. Berlin; Boston: De Gruyter, 1983.

BEHLER, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle e Londres: University of Washington Press, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2018.

BERNSTEIN, Jay. M. *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BOLLE, Willi. “A ideia de formação na modernidade” in Ghiraldelli Jr., Paulo. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

BRUFORD, W. H. *Germany in the Eighteenth Century: the social background of the literary revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

_____. “Goethe’s ‘Wilhelm Meister’ As a Picture and a Criticism of Society” in *Publications of the English Goethe Society*, 9(1), 1933.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Todavia, 2023.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Todavia, 2023.

DILTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften: XXVI. Band*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

DUMONT, Louis. *German Ideology: from France to Germany and back*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1994.

ECKERMAN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: volume 1, uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungman. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FICHTE, Johann Gottlieb. *O destino do erudito*. Tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2014.

GADAMER, H. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Goethes Werke: Band XII*. 5ª Edição. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1963.

_____. *Escritos sobre literatura*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 71letras, 2000.

_____. *Máximas e Reflexões*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre: Text und kommentar*. Frankfurt am Main: Surkhamp Verlag, 2007.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *De minha vida: Poesia e Verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 5ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Erlon José Paschoal. 9ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

_____. *Viagem à Itália*. Tradução de Wilma Patricia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GOETHE, Johan Wolfgang; SCHILLER, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Stuttgart: Cotta, 1881.

_____. *Correspondência*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações de uma categoria da esfera burguesa*. Tradução de Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: volume I, A Ciência da Lógica*. Tradução de Paulo Meneses e José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. *Cursos de Estética: volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. *Cursos de Estética: volume III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. *Cursos de Estética: volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. 9ª Edição. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.

_____. *Cursos de Estética: volume I*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

HUMBOLDT, Wilhelm von. “Sobre a organização interna e externa das instituições científicas superiores em Berlim” in *Um mundo sem universidades?*. Tradução de Johannes Kretschraer e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

ITTNER, Robert T. “Novalis' Attitude toward ‘Wilhelm Meister’ with Reference to the Conception of His ‘Heinrich von Ofterdingen’” in *The Journal of English and Germanic Philology*, 37(4), p. 542-554, 1938.

JACOBS, Jürgen; KRAUSE, Markus. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert*. Munique: Beck, 1989.

KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Tradução de Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Tradução de Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. 4ª Edição. São Paulo: Editora Martins Fontes WMF, 2022.

_____. *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita* (1784). Tradução de Artur Morão. Disponível em: https://lusosofia.ubi.pt/textos/kant_ideia_de_uma_historia_universal.pdf

_____. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

LUKÁCS, Georg. *Goethe und seine Zeit*. Berna, A. Francke AG. Verlag, 1947.

_____. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Berlin. Luchterhand, 1964.

_____. *Goethe y su época*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968.

_____. “Zur Theorie der Literaturgeschichte“ in *Text+Kritik*, 39/40. Munique, Richard Boorberg Verlag, 1973.

_____. *German Realists of the Nineteenth Century*. Tradução de Jeremy Gaines e Paul Keast. Cambridge: The MIT Press, 1993.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Goethe e seu tempo*. Tradução de Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2021.

_____. *Estudos sobre Fausto*. Tradução de Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2024.

MAAS, Wilma. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MACEDO, José Marcos Mariani de. “Posfácio do tradutor” in *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª Edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MANN, Thomas. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros..* Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 3ª Edição. São Paulo: Boitempo, 2013.

MAZZARI, Marcus Vinicius. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: ‘Um magnífico arco-íris’ na história do romance” in *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 27, p. 12–30, 2018

_____. “Apresentação” in *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

MEDEIROS, Constantino Luz de. “A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a Ironia Romântica” in *Trans/Form/Ação*, Marília, SP, v. 37, n. 1, 2014

MERQUIOR, José Guilherme. “O texto como resultado (notas sobre a teoria da crítica em Antonio Candido)” in LAFER, Celso. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NOVALIS. *Gesammelte Werke*. Zürich: Bühl-Verlag AG/Herrliberg-Zürich, 1946.

RAMOS, Lorena Ventura. “Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria” in *Tópicos Del Seminario*, 34(2), p. 83–106, 2016.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Marcus Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

_____. “Sobre o Meister de Goethe” in FUJITA, Natalia Giosa. *'Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister', de August-Wilhelm Schlegel; 'Resenha de 'Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister', de August-Wilhelm Schlegel'; de Friedrich Schlegel; 'Sobre o Meister de Goethe', de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. *Fragmentos sobre poesia e literatura/Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2ª Edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

SILVA, Arlenice Almeida da. “A história e as formas” in LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Estética da resistência: a autonomia da arte no jovem Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2021.

SIMMEL, Georg. *Cultura filosófica*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOUZA, Gilda Rocha de Melo. *A moda no século XIX*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1950

STAËL, Madame de. *Da Alemanha*. Tradução de Edmir Míssio. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SÜSSEKIND, Pedro. “A recriação da Grécia. O debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos” in *Kléos*, n. 11/12, 2007.

SUZUKI, Marcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. 1997. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SWALES, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

VARNHAGEN, Rahel. “Fragmentos privados” in *As outras constelações: uma antologia de filósofas do romantismo alemão*. Traduzido por Fabiano Lemos. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

VEDDA, Miguel. *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla 2006.

_____. *Leer a Goethe*. Buenos Aires: Quadrata, 2015.

WERLE, Marco Aurélio. “O idealismo de Schiller n'Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” in *Tempo Brasileiro*, v. 198, 2014.

WILSON, W. Daniel. “Goethe and the political world” in SHARPE, Lesley (ed.). *A Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.