

OS ANOS DE APRENDIZADO ESTÉTICO NO *WILHELM MEISTER* DE GOETHE

Prof^ª Dr^ª Alcione Maria dos Santos¹

Objetivo

O objetivo do presente trabalho consiste em proceder a uma leitura do romance de formação (*Bildungsroman*) *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), destacando, em meio à amplitude dos diversos campos da experiência que reveste a trajetória do protagonista, aspectos do aprendizado em torno da vivência com a arte, faceta que orienta grande parte de seus anos de aprendizado. Como veremos no decorrer desta exposição, a orientação temática do romance para questões que giram em torno de considerações sobre estética está em consonância com o contexto cultural em que a obra se insere, marcado por importantes produções no âmbito da Filosofia da arte em geral, assim como da crítica literária.

Pressupostos teóricos

Delimitado nosso objetivo, cabem algumas palavras sobre os pressupostos teóricos que fundamentam esta abordagem. Como fio condutor das concepções teóricas que nos orientam, destacamos a concepção dialógica da linguagem, conceito amplamente relacionado à produção do pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Tal conceito é apresentado resumida e claramente por MACHADO (1995) como um diálogo contínuo entre os fenômenos do mundo, em que nada escapa ao mecanismo das relações.

A abordagem bakhtiniana que entende os fenômenos do mundo sob o princípio das relações dialógicas incide, em vários textos do autor, marcadamente sobre o fenômeno da linguagem. De acordo com essa concepção, a manifestação da linguagem não se resume ao verbalmente dito, mas engloba necessariamente o contexto vivencial extraverbal em que o discurso se insere. Nesta perspectiva, o ato comunicativo, que não se restringe à concretização verbal e individual da Língua, deve ser compreendido em seu caráter situacional, na conjuntura em que se insere, incluindo-se nessa situação extraverbal o “outro” a quem esse discurso é dirigido. A enunciação, despida de toda neutralidade, emerge como um ato comunicativo social e culturalmente localizado, fruto do embate de vozes sociais que se determinam em um processo de interação.

O mecanismo de relações que define o contínuo dialogismo entre os fenômenos do mundo deve ser entendido não apenas como uma característica de todo discurso, mas sim como um princípio constitutivo da linguagem. O princípio dialógico aponta, portanto, para uma dimensão constitutiva da qual nenhum discurso pode fugir, uma vez que, conforme FIORIN (1999, p. 128), “existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”. Bakhtin aponta o primeiro discurso de um Adão mítico como única possibilidade de formulação monológica do ato comunicativo, sendo que os discursos subseqüentes inserem-se na contínua cadeia de relações discursivas estabelecida. O princípio do dialogismo preconiza, portanto, a interdiscursividade como condição da linguagem e ao insistir na inter-relação como categoria constitutiva de todo discurso, reforça-se a natureza social e interativa da palavra. Mais que uma tendência lingüística ou uma teoria literária, o princípio bakhtiniano do dialogismo, coaduna-se, segundo CLARK & HOLQUIST (1998), com uma visão de mundo, sendo visto por alguns teóricos como constitutivo de uma antropologia filosófica.

¹ alci_alci@ig.com.br

BRAIT (1999), em seu texto “A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva”, aponta para duas dimensões fundamentais que, decorrentes da concepção dialógica da linguagem, dizem respeito a todo discurso: a sua dimensão histórica e a inter-subjetiva. Desta dupla dimensão, deve resultar, conforme BRAIT (1999, p. 77), “uma análise em que sejam levados em conta a história, o tempo particular, o lugar de geração do enunciado e os envoltos intersubjetivos que dizem respeito a um dado discurso”. Questionando os pressupostos da Lingüística tradicional que situava o indivíduo como “senhor de seu próprio discurso”, um agente concretizador da Língua, tomada em seu sentido abstrato, Bakhtin problematiza a situação em que se dá um enunciado, envolvendo-o em uma atividade que BRAIT (1999, p. 77) traduz como “competência avaliativa e interpretativa de sujeitos em processo interativo, ou, mais simplesmente, o julgamento da situação que interfere diretamente na organização do enunciado e que, justamente por isso, deixa no produto enunciado as marcas do processo de enunciação”. A enunciação é tida, pois, como um processo em que interfere o “julgamento da situação”: o tempo e o lugar particulares de geração do enunciado, assim como os envoltos intersubjetivos.

Neste trabalho, propomos direcionar estas concepções teóricas para o estudo do nosso objeto de investigação: o discurso romanesco, gênero discursivo que ocupa papel central nos estudos de Bakhtin, uma vez que muitas de suas formulações, extensivas ao fenômeno da linguagem em geral, são principalmente dirigidas ao romance. De acordo com as considerações de Bakhtin sobre o discurso romanesco, esse gênero literário, devido à grande diversidade lingüística que o caracteriza, converte-se em palco privilegiado de representação do interdiscurso, constituindo-se em um gênero aberto às diversas vozes sociais que caracteriza a comunicação cotidiana.

Dessa forma, a compreensão dialógica segundo a qual todo discurso se inscreve em uma rede de relações que se definem por seu caráter histórico e intersubjetivo incide diretamente em nossa abordagem ao *Wilhelm Meister*. De acordo com esse ponto de vista, somente considerando as diversas “vozes” que atravessam o romance de Goethe, associadas ao contexto extraverbal em que a obra se insere, é que podemos nos aproximar da intrincada rede temática que o autor, na especificidade do discurso romanesco, nos apresenta.

Os anos de aprendizado estético no *Wilhelm Meister* de Goethe

Considerado o caráter histórico e inter-subjetivo de todo ato enunciativo, fixaremos nossa atenção, por um momento, no período histórico-cultural em que é publicado o *Wilhelm Meister*. Trata-se dos anos de transição do século XVIII para o XIX, época em que floresceu, no ducado de Weimar, na Alemanha, um restrito movimento cultural ao qual a posteridade denominou com a controversa expressão “Classicismo de Weimar”. A controvérsia explica-se pela diversidade de acepções que envolve o termo “clássico”, marcadamente associado, em termos estéticos, à produção artística da Antigüidade greco-latina e ao classicismo literário francês. Se tomado o caso francês como paradigma do classicismo literário europeu, notamos que a obra goethiana afasta-se dos padrões estéticos próprios desta tendência, chegando Goethe a atacar, em vários de seus escritos, o viés excessivamente normativo que as poéticas desta fase assumiram na França. O modelo da *tragédie classique* que, devido aos esforços de Johann Christoph Gottsched (1700-1766), estabeleceu-se como parâmetro de realização artística para a literatura alemã, é revisto por Goethe que propõe, na esteira dos trabalhos críticos de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), o modelo da obra de Shakespeare como ideal a nortear a produção literária alemã. Dentre as diversas fases que caracterizam a produção teórica de Goethe sobre a arte, assim como sua produção literária, o modelo de Shakespeare permanece, desde os elogios arrebatados à obra do dramaturgo inglês, empreendidos ainda na época da juventude em meio ao círculo literário de Strassburg, até às análises críticas mais ponderadas, efetuadas já na época da maturidade do autor. Se a admiração por Shakespeare pode ser percebida durante as diversas fases da produção crítico-literária de Goethe, um outro fio condutor de suas concepções estéticas firmar-se-á após a sua viagem à Itália, empreendida entre os anos de 1786-1788. Trata-se do modelo da arte da Antigüidade clássica, principalmente no que se refere à plástica

grega e à poesia de Homero, modelo com o qual Goethe já havia entrado em contato quando do conhecimento da obra de Johann Joachin Winckelmann (1717-1768), ainda na época da mocidade. A contribuição teórica de Winckelmann repousa no estabelecimento da arte da Antigüidade, especialmente a plástica grega, como parâmetro de realização para a arte moderna. De acordo com este autor, a civilização e a natureza da Grécia propiciaram o desabrochar de uma arte perfeita, cuja consecução deveu-se ao elevado patamar obtido pela técnica dos artistas que, em vez de simplesmente copiarem o belo presente na natureza, procuravam ultrapassá-lo, de modo a buscar um belo ideal. Portanto, após o retorno da Itália, o senso estético do Goethe apura-se e, a categorias próprias de sua fase da juventude, como o elogio à genialidade inata do artista, vêm juntar-se outros critérios como requisitos à consecução da arte elevada, como a busca pelo perfeito equilíbrio entre as partes e o todo e a autonomia da obra de arte. A admiração pela grandiosidade alcançada pela arte da Antigüidade é um fator que une as concepções estéticas de Goethe em Weimar aos outros “classicismos” europeus. No entanto, antes de se fixar como modelo a ser copiado, o alto nível de realização alcançado pelos antigos torna-se, para Goethe, mola propulsora a impulsionar sua produção poética, como podemos atestar pela leitura da seguinte passagem:

Não nos deve entristecer a inevitável conclusão de que tudo que é grande perece; pelo contrário, se consideramos que o passado foi majestoso, isto deve incitar-nos à criação de algo significativo, algo que posteriormente, mesmo convertido em ruínas, ainda continuará incitando nossos descendentes a uma atividade generosa, assim como souberam fazer em seu tempo nossos antepassados. (GOETHE *apud* BAKHTIN, 1997, p. 261)

Essa retomada do modelo da Antigüidade, que remonta ao renascimento cultural italiano, inaugura uma reflexão sobre a arte que se ancora na discussão sobre o antigo e o moderno; as produções culturais passam a ser consideradas mediante toda uma tradição e as pesquisas e reflexões teóricas que se vão desenvolvendo adentram o século XVIII, promovendo a difusão de teorias da arte e o estabelecimento da Estética como um ramo específico da Filosofia. É nesse clima de difusão de estudos estéticos que emerge o *Wilhelm Meister* e, uma vez que todo discurso traz em si as marcas do contexto extraverbal que envolve o ato enunciativo, compondo-se em um incessante diálogo com outros textos que constituem aquele universo, esse romance de Goethe apresenta-nos, em sua configuração literária, um interessante painel dos debates sobre arte e literatura que se vinham desenvolvendo na Alemanha no decorrer da “era goethiana”.

O diálogo com questões estéticas que se abre no romance é amplamente tributário da contribuição crítica de Friedrich Schiller (1759-1805), parceiro intelectual de Goethe que, juntamente com este último, destaca-se no campo das produções teóricas sobre estética e literatura no núcleo cultural de Weimar. À época da publicação do *Wilhelm Meister*, Schiller publica *A Educação Estética do Homem* (1795-1796), conjunto de vinte e sete cartas em que o autor propõe a educação estética da humanidade como uma autêntica revolução “de dentro para fora”, como uma alternativa à Revolução que, no plano político, se avizinhava com a turbulência que ocorria na França. De acordo com o modelo proposto por Schiller, somente a vivência com a arte poderia promover uma reforma no caráter do homem, atribuindo-lhe o necessário equilíbrio entre razão e sensibilidade. A educação estética conferiria ao homem uma formação plena, libertando-o do jugo exclusivo da razão ou da sensibilidade, promovendo, harmonicamente, o desenvolvimento de suas potencialidades humanas. Assim, Schiller empreende a crítica à humanidade sua contemporânea, marcada pelo aspecto fragmentário de sua formação e atuação, o que reduzia o ser humano a uma simples peça da engrenagem social, desvinculada do todo e incapaz de realizar-se na plenitude de sua existência.

Durante a elaboração do *Wilhelm Meister*, Schiller contribuiu ativamente com sua crítica por meio das cartas trocadas com Goethe. Oscilando do elogio tácito à aceitação com certa reserva de certos aspectos da obra, Schiller torna-se o interlocutor de Goethe durante o processo de produção do romance. Considerado o caráter inter-subjetivo de todo ato enunciativo, ou seja, a presença do

“outro” como instância discursiva, a educação estética passa a ser um relevante aspecto dos anos de aprendizado do protagonista de Goethe. Mesmo não se tornando artista ou mesmo um conhecedor de arte (do que Schiller inclusive ressentia-se em uma de suas cartas), antes de abrir-se ao Wilhelm Meister a possibilidade de uma atuação social mais ampla, o protagonista passa por várias instâncias da formação estética. Para dar continuidade a este artigo, fixaremos nossa atenção em uma vertente da vivência do personagem de Goethe com a arte: a dedicação à dramaturgia, especificamente no que se refere às suas leituras críticas da obra de Shakespeare.

Wilhelm Meister e a recepção de Shakespeare

Conforme exposto no item anterior, o elogio à obra de Shakespeare é recorrente nas diversas fases da produção crítica de Goethe. No caso em questão, ressaltamos um momento em que a reverência à Shakespeare, tão patente nos escritos teóricos do autor, adentra sua produção literária. É assim que temos, no *Wilhelm Meister*, três dos oito livros que compõem a obra quase que inteiramente dedicados a considerações em torno da dramaturgia de Shakespeare, especialmente ao *Hamlet*. Esclarecemos aqui que mesmo um único recorte dos anos de aprendizado estético de Wilhelm Meister pe assunto demasiado amplo para ser tratado em um artigo. Assim, propomos comentar como as concepções do protagonista sobre o dramaturgo inglês se transformam ao longo da narrativa, principalmente sob a influência de dois interlocutores, os personagens Jarno e Serlo, vozes representativas de importantes considerações críticas para o processo de formação do protagonista.

A técnica narrativa utilizada por Goethe ao tratar das questões shakespearianas resolve-se, basicamente, na representação de um grupo de personagens heterogêneos, no que se refere à educação, perfil psicológico e nível social, os quais manifestam variadas opiniões sobre a dramaturgia de Shakespeare. Em meio a esse diversificado painel crítico, o protagonista forma progressivamente suas próprias concepções acerca da obra do dramaturgo inglês, concepções estas que oscilam num movimento de recusa inicial, progride para um estado de aceitação entusiasmada e eufórica e conclui-se com um juízo estético mais acurado e ponderado, que considera, inclusive, as dificuldades na encenação do teatro de Shakespeare, incluindo-se, nesse ponto, a aceitação dos necessários cortes e adaptações das obras a fim de obter-se um melhor efeito no palco.

A apresentação da obra de Shakespeare para Wilhelm Meister acontece no livro V, quando o personagem Jarno, uma espécie de empreendedor culturalmente esclarecido pergunta se Wilhelm conhece a obra do dramaturgo inglês. Esse questionamento de Jarno ocorre no momento em que Wilhelm, diante de um príncipe, desfia uma série de elogios ao teatro do classicismo francês, com vistas a agradar ao nobre e obter sua consideração e os seus favores. Wilhelm Meister coloca-se como conhecedor do teatro clássico francês, pois, de acordo com o narrador, “Haviam dito a Wilhelm que, em tais ocasiões deveria elogiar o favorito do príncipe, Racine, o que causaria uma boa impressão” (GOETHE, 1994, p. 173). No entanto, se retornarmos aos livros I, momento em que temos alusão às leituras de Wilhelm quando ainda na casa paterna, não temos referência a essa predileção pelos clássicos franceses. Pela leitura do livro I, momento em que Wilhelm, ainda na infância, entretinha-se com suas representações no teatro de marionetes, podemos afirmar que ele já havia tido a oportunidade de travar contato com os grandes clássicos franceses através da leitura do volume *Teatro Alemão*, que lhe caíra em mãos juntamente com outros livros de seu avô. Trata-se de uma coletânea, contendo 38 peças, editada por Gottsched entre os anos de 1741 e 1745, que reunia algumas obras da época, assim como algumas traduções do francês, inclusive de representantes do cânone classicista, e do dinamarquês. A recepção desse volume por parte de Wilhelm, no entanto, não destaca as peças da dramaturgia francesa, uma vez que as óperas “com suas múltiplas reviravoltas e peripécias” (GOETHE, 1994, p. 22) o atraía mais que tudo. Durante a invocação memorialística que o protagonista faz, durante o livro I, à desinteressada interlocutora Marianne, merecem menção apenas os personagens Chaumigre, do drama *Banise* (1741), de Friedrich Melchior von Grimm; Catão, do drama epônimo (1731), de Gottsched e Dario, da tragédia *Darius* (1738), de Friedrich Lebegott Pitschel. No decorrer de seu relato, ainda merece menção a *Jerusalém Libertada* (1575),

epopéia de Torquato Tasso que apareceu em 1742 na tradução de Johann Gottfried Kopp, poema que causa viva impressão em Wilhelm e cujos trechos ele leva à cena em uma malograda representação caseira com a ajuda de seus amigos. Essas são as obras literárias mencionadas no livro I que haviam integrado até aquele primeiro momento o repertório de leitura dramática de Wilhelm Meister.

Dessa forma, uma vez que não é atestada, em passagens anteriores da narrativa, essa predileção de Wilhelm pelo teatro clássico francês, o discurso laudatório que ele profere tem a clara função social de aproximá-lo dos partidários dessa divulgada literatura, os quais são representados, inclusive, por membros de uma nobreza desprovida de senso estético. O personagem Jarno distingue-se dos demais por ser dono de uma personalidade forte e belicosa e por sustentar sua própria opinião favorável à obra de Shakespeare em meio a um panorama contrário a essa aceitação. A alusão a esse panorama fica expressa na resposta que Wilhelm dá a Jarno quando interrogado sobre o conhecimento de Shakespeare:

a partir do instante em que passaram a ser mais conhecidas na Alemanha eu me tornei desconhecido para o teatro, e não sei se devo alegrar-me por casualmente reanimar agora em mim um antigo capricho e uma ocupação juvenil. Entretanto, tudo que ouvi dizer dessas peças não me despertou a curiosidade de conhecer mais a fundo esses monstros estranhos, que parecem ultrapassar qualquer verossimilhança, quaisquer conveniências. (GOETHE, 1994, p. 174)

Essa primeira observação de Wilhelm vem ao encontro do panorama crítico na Alemanha que, à época das primeiras divulgações da obra shakespeariana, estava sob a influência direta do modelo francês. É somente com a contribuição crítica de Lessing que o modelo de Shakespeare será tomado como parâmetro para a realização da literatura dramática alemã pelos representantes do círculo literário denominado *Sturm und Drang*.

Logo após as primeiras leituras de Shakespeare, a opinião de Wilhelm muda totalmente, oscilando da postura inicial de recusa para o extremo oposto: o elogio arrebatado e desvinculado de uma análise crítica mais consistente, fase que o narrador resume com as palavras: “Nesse estado de ânimo recebeu os livros prometidos e em pouco tempo, como se pode presumir, arrebatou-o a torrente daquele grande gênio, conduzindo-o a um mar sem fim, no qual rapidamente se esqueceu de tudo e se perdeu” (GOETHE, 1994, p. 175). O estado de encantamento que toma o protagonista quando de suas leituras iniciais de Shakespeare é explicitado em mais de uma passagem do narrador: com movimento ignorado agitavam-se nele mil sensações e faculdades, [...]. Nada podia arrancá-lo àquele estado, e ele manifestava todo o seu descontentamento quando alguém encontrava ocasião para lhe falar do que acontecia do lado de fora. (GOETHE, 1994, p. 179-180). Quanto aos dizeres do próprio Wilhelm sobre sua recepção inicial da dramaturgia de Shakespeare, transcrevemos uma passagem exemplar:

não lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas que, graças a sua bondade, pude conhecer. Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para se lhes dar a conhecer a si mesmo da maneira mais natural. Não são composições poéticas! Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com uma rapidez e violência vai virando suas páginas. Estou tão admirado de sua força e delicadeza, de sua violência e serenidade, e ao mesmo tempo tão desconcertado que espero ansioso o momento em que me encontrarei em um estado melhor que me permitirá continuar a leitura. (GOETHE, 1994, p. 185-186)

O momento em que a recepção de Shakespeare por parte de Wilhelm Meister sofre uma reviravolta rumo a análises mais ponderadas e amadurecidas ocorre quando da intervenção de um outro personagem, Serlo, um renomado diretor de teatro com uma ampla vivência nesse meio. É justamente na fase de entusiasmo incontido que Wilhelm encontra esse personagem e, por meio de um contrato firmado com a companhia teatral, propõe-lhe a encenação do *Hamlet*. A controvérsia surge quando o diretor teatral não admite a representação da peça inteira e tenta convencer Wilhelm da necessidade de se proceder a uma adaptação, em que cenas e personagens deveriam ser cortados, posição que Wilhelm retruca, dizendo: “Como pode, com seu bom gosto, ser tão leviano?” (GOETHE, 1994, p. 290). O narrador assim resume a posição dos dois interlocutores:

Wilhelm ainda se encontrava naqueles tempos venturosos onde não se pode compreender que alguma coisa seja defeituosa numa mulher amada, num escritor venerado. Nosso sentimento, que esses seres nos inspiram é tão total, tão de acordo consigo mesmo que nos obriga também a lhes atribuir uma tal harmonia perfeita. Serlo, ao contrário, gostava de ser seletivo, e, quase sempre, em demasia; sua aguda inteligência não costumava ver numa obra de arte senão um todo mais ou menos imperfeito. Acreditava haver poucas razões para se tratar com tanta consideração as peças, tais como as encontrava, e o mesmo haveria de se dar com Shakespeare, sobretudo em *Hamlet*, passível de muitos cortes. (GOETHE, 1994, p. 290)

Finalmente, Wilhelm acredita ter chegado a um bom termo dessa polêmica, ao propor uma adaptação em que o essencial da peça fosse conservado, de modo que nada se perdesse da intenção do autor. Assim, permanece a intriga familiar e as agitações na Noruega, o necessário para que a peça conserve sua dimensão política. As ações passam a concentrar-se em espaços mais delimitados, sem exigir que o espectador faça muitos exercícios de imaginação a fim de “viajar” para além de um círculo espacial definido. Após esse acordo, é levado a cena o *Hamlet*, momento que coroa os anos de aprendizado do protagonista em meio à arte dramática e abre-lhe as portas para experiências em um outro círculo social.

É importante lembrar que a ampla dimensão que as considerações teóricas assumem neste romance tem conseqüências em sua estruturação verbal, pois, em diversos momentos, é às custas da suspensão do desenrolar das ações propriamente narrativas que a discussão sobre estética e crítica literária se estabelece. Se em alguns momentos temos o recurso do diálogo para que as diversas vozes que têm lugar nessa polêmica sejam ouvidas, em outros temos somente uma alusão inicial a um suposto diálogo para que uma das partes proceda a longas explanações teóricas. Representativo desse recurso é o capítulo 3, do livro IV, sendo que o narrador faz apenas a menção inicial de se tratar de uma conversa entre os membros da companhia e a menção final aos seus aplausos; assim, é dado pleno espaço a Wilhelm para proferir seu discurso teórico durante todo o capítulo. Outro momento em que o recurso ao diálogo reveste-se desse artificialismo ocorre no capítulo 7, livro V, em que mais uma vez o narrador indica que houve um debate entre os membros da companhia e utiliza o capítulo todo para descrever as conclusões a que eles chegaram. O narrador evidencia certa consciência sobre a utilização desse recorrente método que interrompe o fluxo da narrativa para desenvolver o discurso ensaístico, o que fica nítido no capítulo 6, livro V, em que “para não interromper demasiadamente a narrativa” o narrador promete expor ao leitor, em outra ocasião, os ensaios sobre arte dramática resultantes dos progressos de Wilhelm em seus diálogos com o personagem Serlo. Curiosamente, quase vinte anos depois do *Wilhelm Meister*, Goethe publica, em duas etapas, a primeira em 1813 e a segunda em 1816, o ensaio *Shakespeare e o sem fim*, que apresenta importantes considerações sobre Shakespeare como poeta e como dramaturgo. Esse fato reforça a importância do romance não apenas como reflexo das discussões estéticas que no plano teórico se efetivavam, mas sim, como um dos discursos fundadores dessas tendências.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa heterogeneidade constitutiva. In: CASTRO, TEZZA e FARACO (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.
- CAVALCANTI, C. **Goethe e Schiller: companheiros de viagem**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: CASTRO, FARACO e TEZZA (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora UFPR, 1999.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. O Classicismo na Literatura Européia. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas / Imprensa Oficial, 2005.
- _____. **Escritos sobre literatura**. Seleção e Tradução: Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- _____. **Memórias: Poesia e Verdade**. Tradução de Leonel Vallandro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília / HUCITEC, 1986.
- _____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **De teatro e literatura**. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- MAAS, W. P. M. D. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.
- MACHADO, Irene. **O Romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP. Série Diversos.
- SANTOS, Alcione Maria dos. **Ecos da estética de Schiller no Wilhelm Meister de Goethe**. 2002. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da UNESP, Campus de Araraquara.
- _____. **Os anos de aprendizado estético no Wilhelm Meister de Goethe**. 2007. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da UNESP, Campus de Araraquara.
- SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

WINCKELMANN, Joahann Joachin. **Reflexões sobre a arte antiga**. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. De Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.