

**Notas sobre
subjetividade e
objetividade
no Meister
de Goethe**

Notas sobre subjetividade e objetividade no *Meister* de Goethe

Renato Costa Leandro¹

¹ O presente artigo é resultado parcial da pesquisa de Iniciação Científica realizada pelo autor e financiada pela FAPESP: processo nº 2019/18778-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O autor agradece o estímulo e o apoio concedido pela

Resumo: Sabe-se que o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*], publicado entre 1795 e 1796 por Goethe, representa um paradigma na literatura moderna ocidental, principalmente por ser amplamente considerado como o representante definitivo daquilo que conhecemos por romance de formação [*Bildungsroman*], porém tal constatação não contempla a vasta e complexa rede de significação filosófica da obra. Partindo deste diagnóstico e à luz de outros textos de Goethe, bem como de sua fortuna crítica, o presente trabalho tem por objetivo analisar alguns dos movimentos reflexivos e narrativos empreendidos por Goethe na história de Wilhelm Meister, sobretudo as relações entre subjetividade e objetividade, as quais emergem de importantes discussões elaboradas ao longo da obra acerca de noções como dever, querer, destino e acaso.

Palavras-chave: Wilhelm Meister; Goethe; Subjetividade; Objetividade; *Bildung*.

INTRODUÇÃO

“Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância”¹ (GOETHE, 2009, p. 284). É assim que Wilhelm Meister, no Livro V de seus *Anos de aprendizado* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*], apresenta e proclama a sua tão desejada busca à “formação plena”, motivo e fio condutor de toda sua história; é assim que se consolida, ainda que de maneira controversa², um novo subgênero literário, o romance de formação [*Bildungsroman*], caríssimo à literatura dos séculos seguintes; é assim que Goethe, por meio da literatura um tanto quanto filosófica e especulativa – e porque não dizer experimental³ –, busca circunscrever e apresentar elementos sobre a existência do homem moderno em meio aquilo que o cerca e o constitui. “Instruir-me a mim mesmo”: Wilhelm Meister não quer apenas instruir-se, quer também ser ferramenta da própria instrução; Wilhelm busca *autonomia*. No entanto, é possível a instrução ou formação livre de um indivíduo, tal como ele é, em meio a uma sociedade ininterruptamente dinâmica como a da época moderna? Como entender e resolver o dualismo do romance entre a *subjetividade* do “ser como é”, que julga saber o que quer e o que é, e a *objetividade* do “mundo como é”, que parece estável, mas que, no entanto, não para de se transformar? Para responder tais indagações, observaremos alguns dos movimentos reflexivos que Goethe desenvolve, principalmente, nos Livros I e II do romance, os quais apresentam impasses que serão resolvidos apenas no final do Livro VII e, em grande medida, no Livro VIII.

1 “Daß ich Dir’s mit einem Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht” (GOETHE, 1982, p. 301). O verbo “auszubilden”, traduzido por “instruir-me”, também pode ser traduzido por “formar-me”, opção de maior teor representativo em relação ao conceito chave do romance em questão: formação [Bildung].

2 O conceito de Bildungsroman não foi cunhado por Goethe; trata-se de uma caracterização elaborada posteriormente à publicação do romance em questão por parte da teoria literária, a qual convencionou ser Wilhelm Meister seu principal representante paradigmático. Ainda que amplamente convencionado, classificar o romance de Goethe como um Bildungsroman pode trazer riscos, uma vez que a tradição parece não ter um consenso claro sobre aquilo que constitui e caracteriza esse subgênero do romance burguês. Sobre a polêmica do conceito de romance de formação, cf. OLIVEIRA, M. H. Crítica ao conceito Bildungsroman. In: Revista Investigações, Recife, vol. 26, n. 1, jan. 2013.

3 Sobre o caráter experimental do romance, Schiller dirá a Goethe, em carta de 8 de julho de 1796: “Os anos de aprendizado de Meister não são mero efeito da natureza, são uma espécie de experimento” (GOETHE, 1993, p. 77).

Wilhelm Meister é um jovem burguês criado em uma realidade familiar pautada pelas especulações comerciais de seu pai, entretanto, seu espírito é decididamente inclinado ao gosto e fazer artístico, especialmente ao teatro. O interesse de Meister pelo teatro nasce quando ele, ainda criança, teve contato com o teatro de marionetes em sua casa. É justamente a partir deste encantamento precoce pelo enigmático teatro de marionetes⁴ que o pequeno Wilhelm descobre sua paixão e inclinação para o teatro e a poesia, apresentados de início por Goethe como “viva aptidão poética” (GOETHE, 2009, p.32), pois desde cedo ele já “(...) desejava estar ao mesmo tempo entre os encantadores e os encantados, tomar parte em segredo naquilo e, como espectador, desfrutar o prazer da ilusão” (GOETHE, 2009, p. 36). Em uma de suas típicas e sentimentais falas acerca dessa mágica reminiscência infantil, Meister confia a Barbara, velha criada de sua amada Mariane, algo relevante:

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. Prosseguiu 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 ocupação inferior. *Queria dedicar ao palco toda minha atividade*, nele encontrar toda minha felicidade e satisfação (GOETHE, 2009, p. 47-48, grifos nossos).

Tal confissão de Wilhelm nos revela uma contraposição que norteará o desenvolvimento do romance: o embate entre *dever* e *querer*; aquele imposto por um *destino* alheio ao personagem, no caso, mais ou menos regido pela vida burguesa; este fruto de sua *vontade*, de sua autodeterminação e autonomia, a qual busca na arte teatral sua mais completa realização. Nasce aqui não apenas um enfrentamento entre o querer de uma subjetividade e o dever imposto pelo mundo objetivo, mas também uma discussão típica do século XVIII, originada a partir do advento da Estética como disciplina filosófica, sobre a legitimidade do fazer artístico em detrimento da vida prosaica pautada pelas obrigações sociais e práticas. Em um de seus escritos sobre literatura intitulado *Shakespeare e o sem fim* [*Shakespeare und kein Ende*], Goethe apresenta a querela entre dever e querer ao analisar o dramaturgo inglês.

Os maiores tormentos, assim como a maioria das coisas a que o homem pode estar exposto, surgem de um daqueles mal-entendidos entre dever [*Sollen*] e querer [*Wollen*], mas também entre dever e realizar [*Vollbringen*], entre querer e realizar, e são esses mal-entendidos que frequentemente o põe em embaraço ao longo da vida. O menor embaraço, surgido de um leve erro que pode ser resolvido sem demora e sem causar danos, ocasiona situações ridículas. Os maiores embaraços, em contrapartida, insolúveis ou deixados sem solução, nos trazem os momentos trágicos (GOETHE, 2012, p. 42).

É notável que Wilhelm Meister, como percebemos ao longo do romance, enfrenta muitos tormentos e embaraços, exatamente por estar dividido entre essas duas instâncias ainda confusas e nebulosas. O trecho supracitado nos apresenta teoricamente tais motivos e também possibilita um paralelo entre Meister e o mais conhecido herói de Shakespeare, Hamlet – personagem extremamente

4 Wilhelm diz: “Haviam erguido um portal, coberto por uma cortina mística” (GOETHE, 2009, p. 30); “(...) eu era o único que vagava de um lado para o outro, pois me parecia impossível que ali, onde no dia anterior tivera lugar tanta magia, restassem apenas os batentes de uma porta” (GOETHE, 2009, p. 35); “Se na primeira vez eu havia desfrutado a alegria da surpresa e do espanto, na segunda vez foi grande o prazer em prestar atenção e investigar. Interessava-me descobrir como tudo aquilo funcionava” (GOETHE, 2009, p. 36). O teatro de marionetes tem lugar privilegiado também no sentimentalismo do próprio Goethe, como podemos descobrir em algumas passagens da primeira parte de Poesia e verdade, onde ele nos conta sobre o primeiro contato com o Puppenspiel na casa de sua avó (GOETHE, 2017, p. 30) e os efeitos desse passatempo em sua formação (GOETHE, 2017, p. 71).

relevante na concepção do romance, bem como em seu desenvolvimento narrativo –, os quais parecem ser um só, pois ambos enfrentam irresoluções e dúvidas, as quais representam a dificuldade do homem moderno em lidar com aquilo que deve ser feito por ele e aquilo que ele deseja fazer. Nesse sentido, Meister e Hamlet ilustram o contraste entre a condição humana moderna e antiga⁵, pois, como diz o mesmo Goethe, “o que domina na poesia antiga é a desproporção entre dever e realizar; na moderna, entre querer e realizar” (GOETHE, 2012, p. 42). Ao basear-se nas poesias antiga e moderna, a diferenciação proposta por Goethe entre tais instâncias caracteriza o dever, em sentido antigo, como algo ligado a vontade dos deuses e aos interesses da cidade, configurando aquilo que conhecemos por necessidade e destino – assim como vemos nas tragédias de Sófocles e nas epopeias homéricas –; ao passo que, no sentido moderno, o querer refere-se ao ato de autonomia do sujeito, uma vez que o indivíduo moderno é dotado de vontade – assim como Kant nos demonstra ao dizer que vontade é desejo de autonomia, de liberdade⁶. Tendo isso em vista, é como se ambos os heróis estivessem em frente a um caminho bifurcado, sem placas, sem instruções, sem saberem para onde cada caminho os levará, e mais, sem a possibilidade de dar meia volta: é preciso agir em alguma direção.

Wilhelm considerava desde cedo a vida burguesa, regida por convenções em grande medida econômicas, como uma “ocupação inferior”; a uma certa altura ele diz que o ideal burguês, em especial o lar burguês, com “essas paredes listradas, essas flores, os arabescos, as cestinhas e figuras que se repetem milhares de vezes me impressionam muito mal. Lembram-me, quando muito, a cortina do teatro. Mas, que diferença sentar-se diante dela!” (GOETHE, 2009, p. 30). A vida artística, ao contrário da vida prosaica, dá asas à imaginação de Meister; por detrás da cortina do teatro moram musas e gênios inexistentes na incipiente configuração ideológica e estética do lar burguês[8]⁷. “Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato? (...) Não são porventura também inúteis essa tapeçaria de seda, esse mobiliário inglês?” (GOETHE, 2009, p. 30). Desenha-se aqui o primeiro grande conflito que a subjetividade do personagem irá enfrentar.

5 Ao comentar Shakespeare e o sem fim, Jean-Marie Schaeffer dirá que Goethe “retêm a atenção para o fato de que ele [Shakespeare] enuncia uma nova formulação entre a poesia antiga e a poesia moderna” (SCHAEFFER, 1983, p. 213, tradução nossa); isso justifica a escolha do poeta alemão em se valer do principal herói shakespeariano como referência para o desenvolvimento narrativo dos Anos de aprendizado, de modo que o romance é mais uma tentativa de exemplificar tal formulação do poeta inglês: em um dado momento, o narrador do romance dirá que o sentimentalismo de Hamlet faz com que a peça ganhe, “em termos de extensão, alguma coisa do romance” (GOETHE, 2009, p. 301), ainda que seu desenlace seja trágico.

6 Visto que “a vontade é uma espécie de causalidade dos seres vivos, enquanto racionais, e liberdade seria a propriedade desta causalidade, pela qual ela pode ser eficiente, independentemente de causas estranhas que a determinem [...]” (KANT, 1980, p. 149), conclui-se que “a todo o ser racional que tem uma vontade temos que atribuir-lhe necessariamente também a ideia de liberdade, sob a qual ele unicamente pode agir” (KANT, 1980, p. 150).

7 Sobre a relação entre Meister e o ambiente caseiro de origem, o narrador descreve: “Educado numa elegante casa burguesa, a ordem e o asseio eram o elemento no qual respirava e, havendo herdado em parte o amor de seu pai pelo luxo, já de pequeno sabia decorar suntuosamente seu quarto, que considerava como seu pequeno reino” (GOETHE, 2009, p. 71). Complementar a essa peculiaridade estética do lar burguês, identificada no Meister, é a curta, mas interessante reflexão de Franco Moretti, em O romance de formação, sobre o kitsch como sintoma da mudança de paradigma no status da vida cotidiana moderna, principalmente aquela de caráter privado. Moretti indica que “o kitsch literalmente domestica a experiência estética, levando-a aonde predominantemente ocorre a vida cotidiana: em casa” (MORETTI, 2020, p. 72); ou seja, “o kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance” (MOLES apud MORETTI, 2020, p. 71). Nesse sentido, podemos pensar que a diligência de Wilhelm pela arte – essa em sentido clássico ou nobre, contraposto ao kitsch – é uma espécie de busca por um ideal de arte que parece se diluir com o advento da modernidade, ou seja, da burguesia; trata-se, portanto, de uma rejeição àquilo que a burguesia, atenta sobretudo a lógicas econômicas, busca validar como novo paradigma estético. Além disso, nosso herói encontra afago contra sua opressora vida burguesa na casa de Mariane, pois “descobriu em tal desordem um encanto que jamais havia sentido em seu ordenamento suntuoso” (GOETHE, 2009, p. 72); em parte porque a configuração caseira da amada parece refletir o espírito de uma jovem artista entregue às paixões desordenadas, em parte porque “em presença dela, Wilhelm pouca atenção dava a todo o resto” (GOETHE, 2009, p. 72). Friedrich Schlegel, em sua resenha Sobre o Meister de Goethe, dirá que “o contraste entre sua poesia [de Wilhelm] e o ambiente prosaico e inferior de Mariane é bastante forte” (SCHLEGEL, 1984, p. 157, tradução nossa).

É justamente esse impasse que leva Meister, aos quatorze anos, a escrever um poema, o qual é brevemente narrado por ele, onde a Musa da tragédia e outra figura feminina, que personificava o Comércio, disputavam o jovem indeciso entre seu querer e suposto dever (GOETHE, 2009, p. 48). O que mais impressiona nessa composição poética de Wilhelm, organizada em torno de uma “ideia banal”, versos sem mérito e contrastes primários, “pois aos quatorze anos é comum pintar lado a lado o preto e o branco” (GOETHE, 2009, p. 48), é que a Musa da tragédia, “de conformação magnífica, em sua natureza e seu comportamento passava por uma filha da Liberdade” (GOETHE, 2009, p. 48). Nesse sentido, a arte, para o juvenil Wilhelm, mesmo apresentada com excessivo entusiasmo, como uma “paixão desenfreada” (GOETHE, 2009, p. 29), nos termos da sua mãe, afigurava-se como o espaço da liberdade, da formação, ao contrário do comércio, representado pela figura da mulher “sempre atarefada, sempre inquieta, ranzinza e laboriosa, niquenta e intolerável”[9]⁸ (GOETHE, 2009, p. 48). Meister confessa: “para que lado pendia meu coração, não terá dificuldade em imaginar” (GOETHE, 2009, p. 48).

O que encontramos, em grande medida, ao longo do primeiro livro do romance, é um elogio sentimental e inesgotável de Meister ao teatro, bem como à Mariane, “outra deusa, mais amável” (GOETHE, 2009, p. 48), a qual, na configuração afetiva de Meister, é a representação encarnada de seu diletantismo apaixonado; a vida burguesa, no entanto, é alvo de severas críticas. Sobre nosso herói, o narrador:

Acreditava entender o claro sinal do destino que, através de Mariane, lhe estendia à 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, contato que procurasse alcançá-lo ao lado de Mariane (...) (GOETHE, 2009, p. 50, grifos nossos).

A paixão de Wilhelm por Mariane e pelo teatro parecem ser uma só; nada mais evidente. Entretanto, o narrador nos revela no excerto uma certa confusão de Wilhelm em relação àquilo que ele compreende por destino; ora, estava o herói destinado ao comércio, como ele disse anteriormente, ou ao teatro, como disse agora? Tal contradição nos apresenta a inocência de Wilhelm em relação à configuração da realidade, cuja discussão no romance se dá principalmente através das relações entre destino e acaso, uma espécie de composição causal que rege a vida; por esses e outros motivos, a formação se faz necessária: é preciso ao menos equalizar tais contradições. É justamente o caráter confuso do personagem – o qual, como vemos ao longo do romance, é constante – que leva Goethe a caracterizá-lo como um “pobre diabo” (GOETHE apud BARRENTO, 2018, p. 92), pois “é com personagens destas que melhor se deixam mostrar o jogo inconstante da vida e as inúmeras e diversas tarefas, e não com caracteres rígidos e já formados” (GOETHE apud BARRENTO, 2018, p. 92-93). A inocência, a imaturidade de Wilhelm será colocada à prova no mundo o qual, ao longo da história, será cada

⁸ A pequena construção poética de Meister exhibe aquilo que Goethe se valerá imensamente ao longo d’Os anos de aprendizado e também em suas outras obras ficcionais: o uso de imagens poéticas. Segundo Goethe, “se as artes plásticas apresentavam-nos imagens para os olhos, a poesia deveria fazer o mesmo para nossa imaginação. E exatamente por essa razão, as imagens poéticas eram sempre o primeiro objeto a ser discutido [nos ensaios teóricos acerca do princípio fundamental para a arte poética]. Começava-se pelas analogias, que se desdobravam em descrições e acabavam dando voz a tudo o que se fizesse representável pelos sentidos” (GOETHE, 2017, p. 317).

vez mais revelado a ele. Nesse sentido, é o mundo objetivo quem forma Meister ou é ele mesmo, direcionado pelo seu querer, sua vontade, quem conduz e orienta este trabalho? A princípio, a Bildung parece ser uma via de mão dupla onde subjetividade e objetividade avançam lado a lado em direção ao desenvolvimento das potencialidades do herói; essa associação entre instâncias subjetiva e objetiva na configuração da realidade vivida pelo ser – mas acima de tudo, tornada por ele consciente – é distintamente moderna, e nisso fundamenta-se um dos aspectos relevantes dos Anos de aprendizado. Entretanto, as modulações de tais instâncias, bem como a ação inconstante do nosso herói, confundem o leitor assim como o próprio personagem; é preciso, pois, ir mais a fundo na estrutura interna do texto. Para tanto, aprofundaremos naquilo que já identificamos e que, de pronto, ameaça a ação livre de nosso herói: a vida burguesa.

IDEAL ARTÍSTICO E IDEAL BURGUEZ: O EMBATE ENTRE SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE

A resistência de Wilhelm frente ao destino burguez que supostamente lhe foi imposto é exemplificada em seus conflitos com o velho Meister, seu pai⁹, e principalmente com Werner, seu amigo e cunhado. O velho Meister, junto do pai de Werner, considera o comércio “a mais nobre ocupação” (GOETHE, 2009, p. 56), sendo que ambos se mostram “extremamente atentos a toda vantagem que uma especulação qualquer lhes possa acarretar” (GOETHE, 2009, p. 56). Foi com essa mentalidade que “o velho Meister, logo depois da morte de seu pai, transformara em dinheiro uma valiosa coleção de quadros, desenhos, gravuras em cobre e antiguidades” (GOETHE, 2009, p. 56), erguendo assim seu lar burguez, bem como seu comércio¹⁰; esse fato já nos demonstra que a mentalidade burguesa subjuga a arte a partir de sua monetização, pois, atenta a todo tipo de especulação, não deixará de tratá-la como objeto de barganha – convicção claramente oposta à de Wilhelm. Werner, o típico burguez aficionado por lucros e conquistas materiais, seguiu os passos do pai e representará no romance uma espécie de antípoda de Wilhelm, acentuando, assim, os contrastes entre subjetividade e objetividade na narrativa. A análise da relação entre os dois personagens será fundamental para compreendermos essa tensão, cuja observação atenta poderá iluminar muito daquilo que não se pode assimilar sobre Meister considerando apenas ele mesmo.¹¹

9 O velho Meister é talvez o personagem que mais insinuará a ideia de que Wilhelm está destinado ao comércio: “não se pode conceder a um jovem benefício maior que iniciá-lo a tempo naquilo que há de ser o destino de sua vida” (GOETHE, 2009, p. 57). Tal convicção demonstra que o destino (ou um dos destinos) o qual Wilhelm acredita ser seu na verdade é resultado de uma imposição externa muito bem localizada na figura paterna, a qual nada mais havia desejado “que poder inculcar em seu filho qualidades que a ele próprio faltavam, e legar a seus filhos os bens aos quais atribuía o maior valor” (GOETHE, 2009, p. 56).

10 A esse fato soma-se também outro, o de que “a administração de sua casa seguia num passo sereno e uniforme, e tudo o que nela se determinava ou se renovava era precisamente aquilo que a ninguém poderia proporcionar algum prazer” (GOETHE, 2009, p. 56, grifos nossos). Ora, o banimento do prazer no lar paterno, para Wilhelm, parece ser nada menos que a impossibilidade de dar vazão aos seus desejos; ou seja, é a dissolução de seu querer por um dever externo que lhe oprime.

11 Schiller acredita que “Wilhelm Meister chega a ser necessário, mas não é a figura mais importante; (...) Por ele e em torno dele acontece tudo, mas na verdade não por sua causa (...)” (GOETHE, 1993, p. 96). Tal afirmação é um precioso alerta quanto à necessidade de se analisar os outros caracteres presentes no romance para que a compreensão de seu conjunto seja mais bem-acabada, ou menos limitada. Nessa linha, Franco Moretti afirma: “a crescente relevância dos personagens secundários [nos Anos de aprendizado] confere à ‘centralidade’ do protagonista um significado diferente” (MORETTI, 2020, p. 48); ou seja, Wilhelm Meister é só mais uma referência, dentre outras também relevantes, para que se compreenda o sentido do todo que nos é apresentado no romance; durante sua leitura, “o leitor é obrigado a compartilhar o [ponto de vista] do protagonista, mas este (...) não permite uma visão satisfatória” (MORETTI, 2020, p. 109). A lição é: em algum momento o leitor deverá retirar de si os óculos do protagonista pelos quais tende a inicialmente enxergar a narrativa, para que assim veja algo além daquilo que apenas Wilhelm vê – geralmente ilusões, incerteza, confusões e erros.

O primeiro diálogo travado entre Wilhelm e Werner que nos é apresentado, no capítulo dez do primeiro livro, ocorre quando nosso herói se prepara para viajar a negócios em nome de seu pai, mas já tendo em vistas a vida artística que tanto deseja; essa situação enseja as primeiras impressões do conflito entre Wilhelm e o ideal burguês. Wilhelm é alvo de críticas de Werner por não costumar terminar seus escritos¹², ao qual justifica-se dizendo que “não é tarefa do aluno terminar alguma coisa, basta que se exercite” (GOETHE, 2009, p. 52), revelando assim um dos princípios da *Bildung* presente no romance, a saber, o jogo recorrente entre tentativa e erro¹³. Na sequência, lembrou Werner, ainda, sobre o hábito de trocar os trajes e os cenários da antiga companhia teatral que integravam quando criança, que, na verdade, era o próprio Werner culpado por incitar o inútil costume de adquirir novas roupas para os pequenos bonecos. A isso, segue-se o diálogo, iniciado por Werner:

- Costumo lembrar com prazer que tirava proveito de tuas campanhas teatrais, como os fornecedores o tiram da guerra. Quando todos se armaram para libertar Jerusalém, obtive um belo lucro, como outrora o fizeram os venezianos num caso parecido. Não acho que exista nada mais sensato no mundo que tirar proveito da loucura alheia.
- Pois creio que não pode haver satisfação mais nobre que a de curar os homens de suas loucuras.
- Se bem os conheço, seria um esforço inútil. Já é muito que um só indivíduo seja sagaz e enriqueça, na maior parte das vezes, às custas dos outros (GOETHE, 2009, p. 53, grifos nossos).

Surge diante de nós um princípio de tensão entre *ideal burguês*, personificado por Werner, e *ideal artístico* – também um *ideal de formação* por meio da arte –, encarnado por Wilhelm; ainda que “cada um dos dois pensava o melhor de seu ofício” (GOETHE, 2009, p. 55), o diálogo nos mostra que qualquer um tenta se sobrepor ao outro, cada qual com seus argumentos. O argumento de Werner é ardiloso, pois compreende – erroneamente – que homens cujos interesses não se voltam para o comércio, como aqueles que se dedicam à arte, operam a partir de uma lógica diferente, não utilitária, que se assemelha a uma loucura. A loucura como categoria atribuída à mania de Wilhelm de trocar os figurinos e de se dedicar à cenografia, ou seja, ao processo do gênio que concebe um produto artístico, é uma operação retórica não muito convincente quando analisamos aquilo que caracteriza um juízo estético. Sem procurar uma analogia direta, podemos contrapor ao juízo, digamos, lógico de Werner, o que Kant nos diz:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento do objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento; por conseguinte, não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo* (KANT, 2016, p. 37-38).

12 Em Máximas e reflexões, Goethe contrasta o fazer do diletante com o do mestre, de modo a demonstrar aquilo que possivelmente se passa com Wilhelm em sua juventude, ou seja, antes das aventuras com a trupe de Melina e, principalmente, com o grupo teatral de Serlo: “Os diletantes têm o hábito de, depois de terem feito tudo quanto lhes é possível, se desculpar dizendo que o trabalho ainda não está pronto. E é verdade que o trabalho não pode nunca ficar pronto, pela simples razão de que nunca foi verdadeiramente começado. Um mestre dá o seu trabalho por pronto com meia dúzia de traços; com acabamentos ou sem eles, a perfeição da obra já existe. O diletante, por mais dotado que seja, anda a tatear na incerteza e, à medida que vai fazendo crescer os acabamentos, cada vez se torna mais visível a insegurança da sua disposição inicial. Por fim torna-se patente o que falhou e que não pode já ser corrigido, de forma que a obra não tem possibilidade de ficar verdadeiramente pronta” (GOETHE, 2000, p. 206).

13 Inúmeras são as referências ao longo da obra sobre a noção de erro como parte necessária do processo de formação do indivíduo, como esta: “Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva de taças repletas seu erro” (GOETHE, 2009, p. 470). Nos Anos de peregrinação de Wilhelm Meister [Wilhelm Meister Wanderjahre oder die Entsagenden], Goethe dirá: “Relações das coisas, todas verdadeiras. Erro, só no homem. Nele, nada de verdadeiro, tirando que erra, ou seja, que não consegue encontrar a sua relação consigo, com os outros, com as coisas” (GOETHE, 2000, p. 9).

Kant quer nos dizer que o belo opera, em si e sobre nós, por meio de uma lógica própria; ou melhor, ele opera de maneira reflexionante, diversa e única quando comparado a outros âmbitos da vida, principalmente aqueles em que há uma finalidade bem definida, um uso prático e determinante das coisas, como nos juízos morais ou nas operações de nossas faculdades que visam a aquisição de conhecimento¹⁴. O belo, para Kant, encontra-se no registro do desinteresse cognitivo: do sentimento, da imaginação, da subjetividade; por isso, seu juízo não é lógico e sim estético. Essa particularidade do juízo estético subjetivo em relação a outros tipos de juízo explica o que o narrador expõe:

Werner, que exercitava seu correto raciocínio no trato com Wilhelm, habituara-se a pensar com grandeza de alma em seu próprio ofício e em seus negócios, acreditando fazê-lo sempre com mais direito que seu amigo, outrora sensato e estimado, o qual, como lhe parecia, conferia um valor enorme e todo o peso de sua alma ao que havia de mais *irreal* no mundo. Pensava por vezes que não seria de todo impossível subjugar aquele *falso entusiasmo* e reconduzir ao caminho correto um homem tão bom (GOETHE, 2009, p. 54-55, grifos nossos).

Goethe, pela boca de Werner, introduz no leitor a dúvida: será que o entusiasmo de Wilhelm não é falso? Será que ele pode de fato se dedicar ao teatro? Tal ironia argumentativa procura desestabilizar a decisão de Wilhelm de seguir sua inclinação artística. Werner compreende como loucura e irrealidade tudo aquilo que é alheio a sua lógica e a lógica em geral, pois o comércio, a exploração e o lucro assentam-se sobre o terreno da vida prosaica, onde as coisas têm e necessitam ter uma finalidade objetiva, prática e útil, seja lá qual e para quem for; o juízo estético, o qual distingue se algo é belo ou não, ao contrário, é subjetivo, é ligado aos sentimentos e a imaginação, não visa fins, tampouco conhecimento das coisas. Por não se referir ao entendimento de um objeto, o juízo estético deve ser desinteressado; portanto, a arte é *autônoma*.

Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é *belo* e para provar que tenho gosto. Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo-de-gosto puro. Não se tem de simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente *indiferente* para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz (KANT, 2016, p. 40, grifos nossos).

A autonomia da arte acompanha, na formulação juvenil de Wilhelm, a cisão fundamental no romance entre vida artística e vida burguesa; no caso, ambas enxergam uma a outra com maus olhos, pois elas operam de maneiras diferentes. A arte, diferentemente do comércio, não se realiza através de cálculos objetivos, mas sim de sentimentos subjetivos; tal distinção pode ser facilmente reconhecida ao observarmos os valores e aspirações de Wilhelm e Werner. Ainda assim, Werner tenta sobrepor sua lógica à de Wilhelm ironizando o tal poema que nosso herói, em suposta verve poética, escreveu quando adolescente, cujo título nos foi desvendado por seu autor: “*O jovem na encruzilhada*” (GOETHE, 2009, p. 53).

– (...). E posso assegurar-te que, se pretendes empregar aqui tua imaginação poética, poderias opor resoluto à tua a minha deusa, na qualidade de vencedora irresistível. É verdade que à espada prefere

14. Ao refletir sobre o estatuto científico, especificamente sobre a validade dos experimentos, Goethe nos diz que “nas coisas científicas, portanto, há de se proceder de maneira diretamente inversa ao que se tem de fazer a respeito das obras de arte”, uma vez que estas não exigem uma validação de conhecimento durante seu processo de criação, tampouco depois, ao passo que “é altamente aconselhável não construir um edifício científico antes que o plano e os materiais sejam universalmente conhecidos, julgados e selecionados” (GOETHE, 2019, p. 90).

ela empunhar o ramo de oliveira; ela ignora completamente punhais e grilhões, mas em troca distribui entre seus eleitos coroas que, sem desmerecer ninguém, reluzem do ouro puro extraído das minas, e das pérolas apanhadas nas profundezas do oceano por seus sempre atarefados servidores (GOETHE, 2009, p. 55).

Para além do título do poema revelar ironicamente a indecisão que se passa na alma de Wilhelm – ele não sabe ao certo o que deve fazer, por isso encontra-se na encruzilhada –, Werner, nesta e em outras passagens, fará aquilo que Schiller chamou de “apologia do comércio” (GOETHE, 1993, p. 37), cuja intenção é propor a soberania desta esfera em relação a da arte. Tal apologia explicita motivos que outrora já foram apresentados por Wilhelm como contrastantes àquilo que ele acredita ser substrato para a auto realização de suas potencialidades. É na arte, na esfera subjetiva, que Wilhelm encontra verdadeiro fundamento formativo, não na racional e indesejada vida de comerciante regida pela convicção de que “a ordem e a clareza acentuam o gosto pela economia e pelo lucro” (GOETHE, 2009, p. 54); Wilhelm precisa se libertar da objetividade, da obrigação definida por seu pai, do destino regido pelos ditames do mundo burguês que lhe oprimem, e dar vazão a sua subjetividade, ao seu desejo de ser artista – e de formar a si mesmo –, o qual cada vez mais lhe toma conta. Portanto, sua *Bildung* só poderá começar quando sua vida de afazeres burgueses terminar.

Está claro que Wilhelm e Werner, ainda que unidos pela antiga amizade, compreendem a vida de formas consideravelmente diferentes. Na sequência do diálogo anterior, Werner novamente fará uma apologia do comércio, à qual se segue uma interessante intervenção de seu interlocutor:

– (...). Que panorama nos oferece a ordem com que conduzimos nossos negócios! Permite-nos abarcar a todo momento o *conjunto* [*Ganze*], sem que tenhamos de nos embaraçar com as *minúcias* [*Einzelne*]. Que vantagem não proporcionam ao comerciante as partidas dobradas! É uma das mais belas invenções do espírito humano, e todo bom gestor deveria introduzi-las em seus negócios.

– Perdoa-me – disse Wilhelm, rindo –, começa pela *forma* [*Form*], como se ela fosse o *fundo* [*Sache*]; mas, em geral, com todas essas somas e todos esses balanços, as pessoas se esquecem do verdadeiro resultado da vida.

– É uma pena, meu amigo, que não vejas como aqui *forma e fundo não são senão uma coisa só*, não podendo existir uma sem a outra (...) (GOETHE, 2009, p. 53, grifos nossos).

O riso de Wilhelm durante sua resposta reflete a tranquila certeza de que a lógica dos negócios defendida por Werner, a de que é possível “abarcar a todo momento o *conjunto* sem que tenhamos de nos embaraçar com as *minúcias*”, é problemática. Para nos explicar melhor esse interessante exemplo de tensão entre os dois personagens, calcado num problema metodológico, recorreremos ao Goethe cientista. Em *O experimento como mediador entre objeto e sujeito* [*Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*], escrito em 1792 como um retorno a seus estudos ópticos¹⁵, Goethe irá discorrer acerca do método científico baseado em experimentos, sendo que a principal ideia exposta por ele, já leitor das críticas kantianas, é a de considerar “prejudicial a aplicação imediata de um experimento para a demonstração de qualquer hipótese”, sendo portanto útil, ao contrário, “uma aplicação mediada do mesmo experimento” (GOETHE, 2019, p. 93). Tal conclusão baseia-se na convicção de que o interesse do sujeito em relação a um objeto pode enviesar o experimento e

15 Em carta de 12 de janeiro de 1798, Schiller dirá a Goethe suas impressões acerca deste ensaio, o qual “contém uma excelente ideia e ao mesmo tempo a justificativa de seu procedimento histórico-filosófico, e toca nos mais importantes assuntos e necessidades de todo empirismo racional (...)” (GOETHE, 1993, p. 151). Como de costume, as impressões de Schiller acerca das produções de Goethe são ótimos complementos interpretativos, pois exprimem em linguagem filosófica aquilo que o autor muitas vezes expôs através de imagens poéticas, ainda que se trate de escritos teóricos.

consequentemente levá-lo ao erro (GOETHE, 2019, p. 88) – aqui Goethe desdobra a ideia kantiana de desinteresse para além do âmbito estético, atingindo também o do entendimento e da razão. Junto a isso emerge uma constatação acerca de outro “erro” comum ao processo humano de apreensão de conhecimento.

O ser humano se contenta mais com a representação [*Vorstellung*] do que com a coisa [*Sache*], ou, antes, precisamos dizê-lo: o homem apenas se contenta com uma coisa [*Sache*] na medida em que a representa [*er sich dieselbe vorstellt*], ela tem de adequar-se à forma do seu sentido [*Sinnersart*], e ele pode elevar o tanto quanto queira acima do comum a sua forma de representação [*Vorstellungsart*], pode purificá-la o tanto quanto queira, ainda assim ela permanece comumente apenas uma forma de representação; isso significa a tentativa de reunir muitos objetos numa certa relação palpável, a qual, tomada a rigor, lhes falta reciprocamente (...) (GOETHE, 2019, p. 92).

“Começas pela *forma* [Form], como se ela fosse o *fundo* [*Sache*]”. Sob a luz do Goethe cientista, percebemos que Wilhelm critica em Werner o erro, ainda que cômico, quase trágico de se contentar mais com a *representação* [*Vorstellung*] da coisa [*Sache*], em certo sentido já condensada mentalmente – a qual posteriormente pode apresentar-se [*Darstellung*] sob uma forma –, do que com a *coisa* “*em si*” – com a coisa intangível, ideal –, sem que ele leve em conta aquilo que a *constitui*, ou seja, as *minúcias* que compõe o seu *conjunto*; em última instância, sem que ele compreenda as *partes* que compõem o seu *todo*¹⁶. Essa situação, apresentada no romance por meio de discussões filosóficas e conceituais¹⁷ – estratégia narrativa que será largamente utilizada por Goethe ao longo da obra¹⁸ –, mais uma vez sugere a convicção de Wilhelm quanto a impossibilidade de se formar harmonicamente enquanto burguês comerciante: se tais lógicas antes já não contemplavam seus ideais de formação, agora elas se mostram ainda mais incoerentes, pois, além de suplantarem a viva subjetividade do personagem, elas colapsam em si mesmas por não reconhecerem corretamente o estatuto que constitui a relação objetiva entre as partes de um todo no mundo¹⁹. Numa palavra, o que Goethe alerta, pela boca de Wilhelm, é a malograda tentativa de instaurar ou apreender uma ideia de todo sem considerar a existência de suas partes, ou antecipar esse todo, via representação, descartando o percurso, as diferenças, os fracassos, etc.; é o engano da subjetividade ao qual Wilhelm manifesta sua convicção de maneira risonha, ao passo que Werner continua acreditando falsamente em sua aparente verdade²⁰.

16 Partindo da premissa de que as “partidas dobradas”, também conhecidas como “método veneziano”, são operações matemáticas elevadas ao grau de ciência, e que o estatuto de análise científica defendido por Goethe baseia-se na observação atenta de experimentos isolados, os quais posteriormente serão colocados à prova num todo organizado, percebe-se que a crítica de Wilhelm a Werner pode ser uma tentativa goetheana de apresentar via literatura aquilo que ele também se ocupou em teoria, no caso, a tendência do ser humano se enganar até mesmo em metodologias científicas.

17 A sugestão de que Os anos de aprendizado é composto por latentes abordagens filosóficas também é colocada por Schiller, em carta de 7 de janeiro de 1795 a Goethe: “Não posso expressar-lhe o quão muitas vezes me é penosa a sensação de penetrar na essência filosófica de um produto desse tipo. Aqui [no romance] está tudo diluído com tanta serenidade, vida, harmonia, e tão verdadeiramente humano, lá [na filosofia] é tudo tão exato, rígido e abstrato e extremamente artificial (...)” (GOETHE, 1993, p. 39). A dificuldade de Schiller em interpretar filosoficamente o romance se dá justamente pelo fato da obra de arte operar de maneira distinta se comparada a obra teórico-filosófica.

18 Goethe, ao lembrar sua adolescência, diz o seguinte: “Costumava ter grande prazer em traduzir poeticamente o que eu acabara de perceber em mim, nos outros e na natureza. Aliás, fazia isso cada vez com maior facilidade, já que era algo que se dava de modo instintivo – eu ainda não havia sido confundido pela crítica” (GOETHE, 2017, p. 288).

19 Em Conversa sobre poesia, Marcus dirá: “sem separação, não há formação, e formação é a essência da arte” (SCHLEGEL, 2016, p. 509).

20 Outro exemplo de “sofismo” é quando Werner diz a Wilhelm 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 [freies Spiel]” (GOETHE, 2009, p. 54, grifos nossos). Nesse caso, Werner parece recorrer à ideia kantiana de “jogo livre das faculdades” no juízo estético (cf. KANT, 2016, p. 54–55), a qual será também trabalhada por Schiller nas cartas XIV e XV da Educação estética do homem. O caso é que, segundo Kant, o jogo das faculdades só é possível no juízo estético, reflexivo e não determinante. As experiências posteriores de nosso herói mostrarão que Werner parece não compreender bem os estatutos das faculdades subjetivas, pois, na economia do romance, a vida burguesa, diferentemente da vida artística, não é capaz de formar harmonicamente um homem.

Nesse sentido, nosso herói não parece de todo inocente quanto à maneira com que a realidade se apresenta. Wilhelm, ainda que um artista – ou diletante – não muito preocupado com a vida material, tem consciência disso, pois tal noção não se restringe aos assuntos econômicos; ele mostrará tais habilidades, por exemplo, nas posteriores discussões com Serlo sobre a montagem de Hamlet, onde a atenção se voltará sobre as partes da peça que devem ou não ser suprimidas do todo de sua representação (GOETHE, 2009, p. 287-293). Aliás, a convicção de Wilhelm de que “com todas essas somas e todos esses balanços, as pessoas se esquecem do verdadeiro resultado da vida” (GOETHE, 2009, p. 53) vai de encontro com aquilo que Franco Moretti, em *O romance de formação* (2020, p. 84), diz ser uma das principais recomendações da Sociedade da Torre: lembre-se de viver! Wilhelm, como veremos ao final do romance, viveu, experimentou, errou e, além de ter deixado que tais experiências contribuíssem para sua formação, ficou até mais agradável fisicamente; Werner, o ainda artiloso burguês comerciante, confessará cinicamente, ao reencontrar seu amigo depois de tantas aventuras, não ter tido a mesma sorte:

– (...). Tens os olhos mais profundos; a fronte, mais larga; o nariz, mais afilado; e a boca, mas afável. Vejam só como ele se sustém! Como tudo lhe assenta bem e se harmoniza! Como prospera a preguiça! Em compensação, eu, pobre diabo – e mirou-se no espelho –, se durante todo esse tempo não tivesse ganhado dinheiro bastante, não seria absolutamente nada (GOETHE, 2009, p. 476).

Voltando à relação de Wilhelm com Mariane, percebemos outros movimentos reflexivos que nos permitem pôr em perspectiva o sentido de significação do ser em ação ao longo da obra. No capítulo dezessete do primeiro livro, Wilhelm se encontra profundamente magoado e desiludido por acreditar que Mariane está se relacionando com outro homem, o qual surge como um “vulto confuso”²¹(GOETHE, 2009, p. 85) numa noite em frente à casa de sua amada e que nosso herói tem a infelicidade de avistar. A este homem Wilhelm também atribui a autoria de um bilhete que encontrou no lenço da jovem (GOETHE, 2009, p. 86). A desilusão de Wilhelm o acomete triplamente, uma vez que Mariane, além de ser sua amada, também é o elo que o une ao teatro e propicia sua fuga da vida de comerciante. Na carta escrita por ele à Mariane, a qual pretendia lhe entregar na desafortunada noite em que avistou o vulto, Wilhelm diz:

Há muito que meu coração já deixou a casa de meus pais; ele está contigo, do mesmo modo que meu espírito paira sobre os palcos. Oh, minha amada! A que outro homem tem sido dado conciliar seus desejos, como a mim? (...)

Não quero dar nenhum passo irrefletido, insensato nem ousado; meu plano está traçado, e irei executá-lo com toda serenidade (GOETHE, 2009, p. 77).

Nessa passagem da carta, cujo teor geral é elaborado apaixonadamente, revelando seus planos

21 Wilhelm fica completamente consternado ao presenciar o vulto saindo da casa de Mariane; o narrador relata: “Assim como alguém, a quem um relâmpago ilumina por um instante a região, procura em seguida, com os olhos ofuscados, inutilmente nas trevas as formas anteriores e a continuidade dos atalhos, assim também estavam os olhos e coração de Wilhelm. E assim como um espectro da meia-noite que gera imenso pavor e é tido, nos instantes seguintes em que recobramos a serenidade, por uma criação do próprio susto, deixando-nos sua terrível aparição dúvidas infundáveis na alma, assim também se encontrava Wilhelm (...)” (GOETHE, 2009, p. 85-86, grifos nossos). Esta é a primeira menção a espectros, fantasmas, os quais aparecerão outras vezes ao longo do romance e fazem clara referência ao drama de Shakespeare (o espectro do rei da Dinamarca, pai de Hamlet, aparece também, pela primeira vez, à meia-noite; Cf. Ato I, Cena I em SHAKESPEARE, 2015). A figura do espectro simboliza uma confusão interna gerada mais por nós mesmos do que por aquilo que nos aparece, uma vez que demonstra a capacidade humana de suspender a normalidade das representações objetivas; não à toa Goethe utiliza a imagem do “relâmpago”, fenômeno catártico e sublime, como analogia àquilo que o espectro representa para Wilhelm: a suspensão das verdades pré-definidas, uma experiência de alteridade e dialogismo que em primeiro momento nos apequena, para posteriormente criar em nós resistência. Hegel, ao comentar o surgimento do espírito em Hamlet, sinaliza algo na mesma linha: “A aparição [Erscheinung] do espírito no Hamlet é ainda mais bela e profundamente tratada como uma Forma apenas objetiva do pressentimento interior de Hamlet” (HEGEL, 2015, p. 237).

para o casal, Wilhelm afirma sua excepcional característica de ser um indivíduo dotado de desejos, capaz de ordená-los, dinamizá-los e realizá-los. Percebemos, pois, que Wilhelm pretende e entende ser dono de seu destino, pois esse diz mais respeito a seu querer e menos a seu dever. Entretanto, também ecoa, em segundo plano, outra face do destino apresentada por Meister no importante encontro, supostamente ao acaso, com o primeiro desconhecido²²: para Wilhelm, o destino é “um poder [*Gewalt*] que nos governa e tudo conduz para nosso bem” (GOETHE, 2009, p. 83), destino esse que o herói diz resignar-se de bom grado e o acatar, levando o desconhecido a repreendê-lo com argumentos um tanto quanto convincentes. Tais afirmações de Wilhelm, quando comparadas, mais uma vez revelam sua confusão quanto ao estatuto do destino. Nesse sentido, Wilhelm Meister é o espelho do homem moderno que talvez não perceba e tão pouco reconheça a sua orfandade transcendente, no sentido kantiano, mas que parece encontrar na realidade interior subjetiva sua única chance de alcançar a completude da existência, uma vez que tal completude pode ser entendida como aquilo cuja premência de realização mobiliza suas ações por meio da vontade, ou seja, por meio de um ato puramente interno apartado das necessidades objetivas. Goethe, por meio desse personagem, figura a condição humana, tipicamente elaborada pelo século XVIII, do indivíduo dotado de um querer que pretende dinamizar seus desejos e vontades em busca de algo “maior”, “na esperança de uma tal compensação” (GOETHE, 2009, p. 76)

O SENTIDO DA *BILDUNG* NO ROMANCE

No início do romance, Wilhelm anseia consumir seu amor por Mariane ao mesmo tempo em que se esforça pelo reconhecimento público como ator e artista, além de nutrir, assim como o próprio Goethe, o sonho de criar um teatro nacional alemão – motivos que são de interesse eminentemente pessoal, como subterfúgio do destino que sua condição de burguês-comerciante o impelia, mas que, ainda assim, conferem seu valor na formação individual do personagem. Perceberemos ao longo da obra que muitas vezes os planos de Wilhelm Meister não se realizam, ou não da maneira que ele imaginava. A presunção do personagem é acreditar que seu “plano está traçado”, pois acreditar nisso seria entender tal plano como uma antecipação, como uma certeza irrestrita de um ato que na verdade não é nada mais do que uma potência. Em incontáveis momentos, Wilhelm diz algo, mas age de maneira contrária, como, por exemplo, quando afirma não pretender ingressar na companhia teatral de Serlo (GOETHE, 2009, p. 77), o que acaba acontecendo no Livro V. A concepção de Wilhelm sobre a vida no teatro, principalmente aquela encontrada nos Livros I e II, é deveras inocente e carece de experiência empírica: ela é claramente imaginativa; não à toa, sua posterior decepção com o mundo dos palcos coincide com aventuras e situações inesperadas, nas quais Goethe apresenta uma possibilidade de superação da imaginação irrestrita, da subjetividade unilateral e exacerbada, pela ação recíproca com a objetividade, como instância igualmente provedora de sentido.

²² Ehrhard Bahr afirma que “uma introdução misteriosa de uma pessoa é bastante comum no romance do século XVIII, e é encontrada, por exemplo, também em Wieland (Don Sylvio e Agathon) e em Johann Timotheus Hermes (*Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*). Aqui, o princípio de aprimoramento torna-se evidente em Goethe, no sentido de que uma técnica tradicional de romance é elevada a recurso de formação para condução e orientação do herói” (BAHR, 2008, p. 31, tradução nossa).

Após a iniciação na Sociedade da Torre, no final do Livro VII, o sentido da experiência e principalmente da formação do personagem apontam para uma finalidade necessária, útil e edificante, não apenas para si, indivíduo isolado, mas também para um espectro social ampliado, indicando um equilíbrio entre a ação objetiva-universal e a ação subjetiva-individual. Tudo o que se aprende deve ser direcionado ao bem comum: Jarno sugere que Meister “não pense em si mesmo, mas naquilo que o cerca” (GOETHE, 2009, p. 525); é esse, portanto, um dos sentidos e objetivos da *Bildung* que Goethe propõe no romance. Visto que não há uma representação religiosa ou transcendente, como Deus ou alguma outra deidade, que sirva de guia moral ao Meister, Goethe dispõe as personagens da Torre como “mentores invisíveis” (MAZZARI, 2009, p. 17) para articular e definir a discussão sobre destino e acaso ao longo do romance, os quais intervêm como figuras metafísicas, guiando ou desviando os caminhos de Wilhelm de maneira velada. Mesmo que inconstantes e ainda que entrecortadas por anseios e ambições pessoais, as ações e interesses de Meister são constantemente ressignificadas ao vislumbrar a infinita gama de possibilidades, as quais surgem em instantes de desinteresse. Embora a tônica desse desinteresse seja, em certos momentos, dada pela confusão, pela incerteza ou pela simples metamorfose de uma existência naturalmente inconstante e eminentemente mutável, a ocorrência de tais manifestações são indícios da possibilidade de Meister agir de maneira desinteressada e livre, o que não necessariamente garante que ele sempre agirá assim: quando a Sociedade da Torre proclama o fim da formação de Wilhelm, por meio da Carta de Aprendizado (GOETHE, 2009, p. 472), ela também parece dar um basta no agir livre e autônomo de Meister. Esse fato ilustra a disponibilidade de Wilhelm frente a um futuro que não o pertence, que pertence mais à Sociedade da Torre do que ao próprio herói, realidade que é mais dominada por ela, como metáfora do mundo objetivo e exterior, do que pela subjetividade e interioridade do personagem; ainda que haja uma ação recíproca entre subjetividade e objetividade, a interioridade de Wilhelm parece ser suplantada, via Torre, pelas necessidades do mundo e do dever. Em *Meister*, o mundo e a objetividade alcançam protagonismo, de modo que em um dado momento o narrador nos revela: “Wilhelm começava a desconfiar que o que se passa no mundo era diferente do que ele havia imaginado” (GOETHE, 2009, p. 184). Ao final do romance, Wilhelm dirá:

– Entrego-me totalmente a meus amigos e à sua orientação – disse Wilhelm –; é inútil empenhar-se neste mundo em agir segundo a própria vontade. Tenho de abandonar o que desejei reter, e um benefício imerecido se impõe a mim (GOETHE, 2009, p. 561).

Se retomarmos a frase que abre o romance, “o espetáculo durava muito tempo” (GOETHE, 2009, p. 27), talvez agora ela comece a fazer mais sentido: é como se Goethe já antecipasse que a arte, ou a subjetividade irrestrita e imaginativa do protagonista, precisasse chegar ao fim, pois as necessidades do mundo objetivo reivindicam atenção. Nos termos de Hegel, é a “poesia do coração” cedendo lugar à “prosa do mundo” (HEGEL, 2014, p. 138).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que, ao narrar as aventuras de Meister, Goethe apresenta uma nova concepção de realidade circunscrita na época moderna, partindo da vivência de um indivíduo ainda confuso em relação a si mesmo e ao mundo, mas que, apesar disso, tenta dinamizar seus desejos e, principalmente, vivê-los. Subjetividade e objetividade manifestam-se no romance justamente no embate entre homem e mundo, querer e dever, sentimento e entendimento; com isso, Goethe parece tentar fazer um certo balanço entre tais instâncias, de modo a apresentar soluções que as equalizem, sem que isso signifique a eliminação do outro, do diferente, da contradição – é o que vemos, por exemplo, na relação entre Wilhelm e Werner: ainda que com ideais opostos, ambos se abraçam carinhosamente na ocasião do encontro ao acaso no fim do romance (GOETHE, 2009, p. 475). O acaso desestabiliza a confusa noção de destino que Meister elabora em incontáveis momentos ao longo da narrativa e reafirma o caráter inconstante e contingente da vida na época moderna, o qual difere do inexorável destino vivido por personagens nos poemas antigos. Desse modo, podemos dizer que destino e acaso são categorias intimamente ligadas à relação entre subjetividade e objetividade, cuja presença constitutiva no romance é fundamental para que se compreenda a dinâmica proposta por Goethe entre homem e mundo.

Ao fim, ainda que desiludido com o teatro, Wilhelm não sucumbiu à indesejada realidade burguesa, a qual sempre criticou severamente, mas encontrou nos ideais, digamos, progressistas da Sociedade da Torre uma nova possibilidade de agir “modernamente” – ou melhor, foi a Torre quem possibilitou tal encontro, a partir de aparições estranhas e inesperadas ao longo da narrativa. Nesse sentido, a *Bildung* é o processo pelo qual o protagonista foi capaz de compreender e tomar consciência – a chamada “experiência compreensiva” lukácsiana (LUKÁCS, 2019, p. 143) – do estatuto da vida e, principalmente, de suas limitações subjetivas, o que lhe possibilitou uma maior valorização da objetividade que o cerca e também o constitui; para oportunizar tal inversão de valores, Goethe mobilizou um elemento alheio a subjetividade de Meister – a Sociedade da Torre –, como se a interioridade irrestrita do personagem fosse incapaz de formá-lo. A *Bildung* vivida por Meister é, em última instância, um deixar viver: uma oportunidade de reconhecer a si mesmo através do outro, do mundo e das contradições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHR, E. *Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2008.

BARRENTO, J. *Goethe: o eterno amador*. Lisboa: Bertrand Editora, 2018.

GOETHE, J.W. *De minha vida: poesia e verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017

_____. *Goethe e Schiller: Companheiros de viagem*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Máximas e reflexões*. Tradução e notas de José M. Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. O autor compartilha a história dos seus estudos botânicos. In: GOETHE, J. W. *A metamorfose das plantas*. Tradução de Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019, p. 67-85.

_____. O experimento como mediador entre objeto e sujeito. In: GOETHE, J. W. *A metamorfose das plantas*. Tradução de Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019, p. 87-96.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Shakespeare e o sem fim. In: GOETHE, J. W. *Escritos sobre literatura*. Tradução de Pedro Süssekind. 3.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 37-51.

_____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. 4.ed. Stuttgart: Reclam, 1982.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, volume I. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. *Cursos de Estética*, volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2014.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

_____. Fundamentação da metafísica dos costumes. In: KANT, I. *Textos selecionados* (Os pensadores). Seleção de textos de Marilena Chauí; traduções de Tania Maria Bernkopf, Paulo Quintela, Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

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

MAZZARI, M.V. Apresentação. In: GOETHE, J.W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 7-23.

MORETTI, F. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia,

2020.

SCHAEFFER, J-M. Shakespeare à n'en plus finir. In: GOETHE. J. W. *Écrits sur l'art*. Tradução de Jean-Marie Schaeffer. 2.ed. Paris: Klincksieck, 1983, p. 213-214.

SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

_____. Über Goethes Meister. In: SCHLEGEL, A.W.; SCHLEGEL, F. *Athenaeum: Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Auswahl Herausgegeben von Gerda Heinrich. Leipzig: Verlag Phillip Reclam, 1984, p. 155-175.