UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

A *POIESIS* ORGÂNICA DE GOETHE

A CONSTRUÇÃO DE UM DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Magali dos Santos Moura

São Paulo
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

A *POIESIS* ORGÂNICA DE GOETHE
A CONSTRUÇÃO DE UM DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Magali dos Santos Moura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Eloá di Pierro Heise

São Paulo
2006

Dedico este trabalho à memória de minha querida avó, Maria, pelos anos de amor absoluto.

Agradecimentos

À Professora Elóa Heise pela confiança, encorajamento e humanidade demonstrados ao longo desses anos de trabalho.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela licença concedida no último ano.

À colega e amiga Izabela Kestler pelas horas dedicadas a fotocopiar originais na Alemanha, leituras fundamentais para a realização deste trabalho.

A todos os meus alunos que com suas dúvidas e opiniões me ajudam a entender melhor a obra de Goethe.

À amiga Ana Margarida pelo entusiasmo com que acompanhou este trabalho.

À minha mãe, Conceição pelo carinho e apoio incondicional.

A Mathias, filho querido, pela alegria demonstrada a cada página escrita.

Ao incansável companheiro Phillip, pela dedicação e apoio nas tantas vezes em que tive de me ausentar do convívio familiar.

Dura a vida alguns instantes
Porém mais do que o bastante
Quando em cada instante é
sempre.

(Chico Buarque, *Sempre*)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é promover um cotejamento entre as idéias estéticas e científicas de Goethe compreendidas entre o período do *Sturm und Drang* e o primeiro Classicismo (*Frühklassik*). Através dessa comparação é delineada a importância que a inter-relação entre arte e ciência desempenhou no desenvolvimento dos conceitos goethianos relativos a essas duas áreas de sua produção.

Palavras-chave: Goethe, *Sturm und Drang*, literatura alemã, poética, literatura comparada

Abstract

Nature is the starting point of Goethe in relation to science and art He feels united to the spirit of the creator from the moment he is involved with the natural and the perception of the presence of the divine in nature. When Goethe discovered his creative and intellectual capacities, he used them to create new forms and to further understand the world. Nature in its constant process of transformation gives rise to the creation of an art under the sign of metamorphosis, whose laws Goethe presents as Polarity (Polariät) and Intensification (Steigerung). The art presented by Goethe is not a copy of nature as a simple formal element, but the reflection of the representation of nature's own laws. Thus both science and art integrate with each other and, consequently, they become interdependent. The art of Goethe is constructed from the dialogue between the world and the use of its capacity to create elaborating new forms; therefore, respecting the same laws which originate the natural world.

This study presents the formation of goethian's organic *poiesis* created by the dialogue between art and science.

Key-words: Goethe; Sturm und Drang; German Literature and Comparative Literature.

Abreviaturas

DB: Digitale Biblhiothek

DJG: Der junge Goethe in seiner Zeit

DuW: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit

HA B: Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe. Textkrit. durchges. und mit Anm. versehen von Karl Robert Mandelkow. 4 Bde. Hamburg 1962-67.

HA C: Briefe an Goethe. Hrsg. von K.R.M. 2 Bde. Hamburg 1965-69.

HA: Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. Von Erich Trunz, Christian wegner Verlag, Hamburg, 1948- 1966. Deutscher Taschenbuch Verlag, C. H. Beck, München.

IR: Italienische Reise

MuR: Maximen und Reflektionen

UF: Urfaust

Sumário

Introdução 1

Parte I. Da vivência à ciência. Gênese das idéias de Goethe sobre a natureza e sua implicação no desenvolvimento de uma estética orgânica. 6

1. Entre a física e a metafísica. A ciência da natureza no século XVIII 7

2. Goethe e a ciência 36

2.1 Processo inicial: viver e aprender. Goethe e a ciência no período do *Sturm und Drang*. A polaridade como gênese da ciência goethiana 43

2.2 Da polaridade à intensificação. Goethe e a metamorfose das plantas 87
2.2.1 Ainda no seio da natureza: o sentimento da vida pulsante 87
2.2.2 Do sentimental ao material. Encontro com Spinoza 99
2.2.3 A formação do olhar como pressuposto da ciência goethiana 111
2.2.4 Do todo ao singular – do singular ao todo: os estudos sobre a forma 129
2.2.5 Da catalogação à metamorfose: os estudos de botânica 142
2.2.6 A morfologia e a Bildung 149
2.2.7 As forças motrizes da natureza: polaridade e intensificação 155

Parte II. Da arte genial à arte natural. A gênese dos escritos sobre estética e a inserção da arte na esfera do natural 177

1. Entre o objetivo e o subjetivo. Relações dialógicas na arte 178
1.1 Considerações terminológicas 178
1.2 De Gottsched a Goethe. O antigo e a imitação 184
1.3 De Goethe a Novalis. O fragmento 196
1.4 Do dialógico na arte como *Zeitgeist* 202

2. Goethe e a arte..... 206
2.1 Frankfurt e Leipzig. Primeiros passos 215
2.2 De volta a Frankfurt: do macrocosmo ao microcosmo 228
2.3 O encontro do gênio natural 233
2.4 “*Docktor beider Rechte*” . O homem senhor de si e do mundo 262
2.5 A formação da estética orgânica 284

Conclusão 306

Referências bibliográficas 317

Anexo: figuras 338

INTRODUÇÃO

> Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben.[1]

A seguinte carta de Goethe escrita poucos dias antes de sua morte a Wilhelm Humboldt expõe com toda clareza a recepção que seus escritos científicos tiveram na época:

> Ganz ohne Frage würd es mir unendliche Freude machen, meinen werten, durchaus dankbar anerkannten, weit verteilten Freunden auch bei Lebzeiten diese sehr ernsten Scherze zu widmen, mitzuteilen und ihre Erwiderung zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und konfus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden. Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel waltet über die Welt, und ich habe nichts angelegentlicher zu tun als dasjenige was an mir ist und geblieben ist wo möglich zu steigern und meine Eigentümlichkeiten zu kohobieren, wie Sie es, würdiger Freund, auf Ihrer Burg ja auch bewerkstelligen [...]

O isolamento no qual se encontrava reflete a distinção entre seus postulados científicos e aqueles que eram hegemônicos. Sua concepção de natureza baseada nos conceitos de totalidade e vivacidade (*Lebendigkeit*) fora suplantada por uma visão cartesiana-newtoniana que propunha a análise dos fenômenos naturais exclusivamente a partir do ponto de vista racionalista-empirista, o qual lançava mão da linguagem matemática para decodificar a natureza.

Goethe propunha uma outra forma de se investigar o mundo, na qual se mantivesse a própria vivacidade encontrada na natureza. Seu empenho científico

[1] Goethe. Werke: Maximen und Reflexionen (183), S. 41. DB 4 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 502).

dirige-se à compreensão do que está vivo e em constante processo de modificação. Embora tenha encontrado eco em alguns cientistas da época, como Humboldt por exemplo, a ciência goethiana permaneceu relegada a um produto de segunda linha diante da admiração de sua obra literária. A própria consideração de Goethe em sua carta mostra a posição marginal em que se encontrava enquanto cientista.

O processo de marginalização de Goethe começa a ser revertido ao longo do século XX quando vários físicos de renome procuram por um novo modo de interpretação dos fenômenos. Um exemplo é o físico Werner Heisenberg, que em sua palestra em 1967 conclui:

> Gleichzeitig sind die Gefahren so bedrohlich geworden, wie Goethe es vorausgesehen hat. Wir denken etwa an die Entseelung, die Entpersönlichung der Arbeit, an das Absurde der modernen Waffen oder an die Flucht in den Wahn, der die Form einer politischen Bewegung angenommen hat. Der Teufel ist ein mächtiger Herr. Aber der lichte Bereich, den Goethe überall durch die Natur hindurch erkennen konnte, ist auch in der modernen Naturwissenschaft sichtbar geworden, dort wo sie von der grossen einheitlichen Ordnung der Welt Kunde gibt. Wir werden von Goethe auch heute noch lernen können, dass wir nicht zugunsten des einen Organs, der rationalen Analyse, alle andern verkümmern lassen dürfen; dass es vielmehr darauf ankommt, mit allen Organen, die uns gegeben sind, die Wirklichkeit zu ergreifen und sich darauf zu verlassen, dass diese Wirklichkeit dann auch das Wesentliche, das »Eine, Gute, Wahre« spiegelt. Hoffen wir, dass dies der Zukunft besser gelingt, als es unserer Zeit, als es meiner Generation gelungen ist. (Heisenberg, 1967)

O crescente interesse pelas questões ecológicas tem contribuído para que se faça uma releitura dos conceitos da ciência que vêem o mundo de forma compartimenta e desarticulada. Muitos físicos e filósofos tomaram para si a concepção goethiana da natureza não só como objeto de estudo, mas também como uma possibilidade alternativa de ver o mundo. O físico Carl Weizsäcker afirma:

> Wir heutigen Physiker sind [...] Schüler Newtons und nicht Goethes. Aber wir wissen, dass diese Wissenschaft nicht absolute Wahrheit, sondern ein bestimmtes methodisches Verfahren ist. Wir sind genötigt, über Gefahr und Grenzen dieses Verfahrens nachzudenken. So haben wir Anlass, gerade nach dem in Goethes Wissenschaft zu fragen, was anders ist als in der herrschenden Naturwissenschaft. (Weizsäcker, apud Schmidt, 1998:757)

O interesse pela ciência goethiana surge num momento em que a matematização do discurso científico a qual transforma a natureza em símbolos (Heisenberg, 1967) afastou os olhos do pesquisador da própria natureza como um devir. Justamente nesse ponto reside a importância da visão goethiana para os dias de hoje. Como alternativa à concepção que se fazia hegemônica, Goethe apresenta uma estética e uma ciência que devem ser vistas como um constante processo de produção de novas formas, as quais seguem os princípios da polaridade (*Polarität*) e da intensificação (*Steigerung*). Este é o objetivo central deste trabalho: apresentar uma forma de analisar a obra goethiana com os mesmos pressupostos que estavam presentes em sua obra.

O interesse pela ciência de Goethe fez com que vários germanistas no século XX passassem a se dedicar ao estudo da inter-relação entre a ciência e a estética de Goethe. A estreita ligação entre esses dois âmbitos já havia sido apontada em vários momentos pelo próprio Goethe, mas havia permanecido durante todo o século 19 obscurecida pelas interpretações de cunho positivista. Mas conforme aponta Fink (2001), não basta hoje em dia apenas detectar a existência da afinidade entre poética e ciência em Goethe. Cabe aos pesquisadores apresentar precisamente como essa reciprocidade tornou-se produtiva para a poética goethiana.

O presente trabalho assume como linha mestra a tarefa de apresentar a maneira pela qual a inter-relação entre ciência e arte se constitui ao longo da trajetória de Goethe até 1790, ano da edição da *Metamorphose der Pflanzen* e *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, textos seminais de sua botânica e de sua estética do período da *Frühklassik*. Busca-se dessa forma apresentar o próprio desenvolvimento conceitual de Goethe tanto através de sua estética, quanto através de sua ciência.

Optou-se por dividir o trabalho em duas etapas uma relacionada à ciência e a segunda em relação à arte. A estrutura dos capítulos das duas partes é, portanto semelhante.

Nos primeiros capítulos de cada parte são apresentadas as idéias de Goethe, sendo contrapostas tanto às teorias científicas, quanto às teorias poéticas da época. Sua ciência, como dito, apresenta um modo de ver o mundo que demandava uma relação direta e constante com o próprio mundo, afastando-se dos experimentos em

laboratório ou das especulações puramente metafísicas. Sua teoria da arte se configura como uma nova forma de Aufklärung, na qual as razões do sujeito devem prevalecer tanto quanto as do mundo. A arte se configura como uma representação imagética do jogo entre o objetivo e o subjetivo.

Os capítulos seguintes apresentam o desenvolvimento de seus conceitos, na primeira parte em relação à ciência, na segunda em relação à arte.

Ao apresentar o desenvolvimento dos conceitos científicos goethianos objetiva-se demonstrar como Goethe consegue transformar sua percepção da natureza em atitude científica. Partindo de uma relação com a natureza baseada no sentimento devocional, por nela encontrar presente os próprios princípios de criação divina, Goethe cada vez mais desenvolve sua capacidade de ver, olhar a natureza para dela interpretar o "segredo" das formas que se sucedem no tempo renovadamente. O presente estudo detém-se na análise da estruturação dos conceitos goethianos de polaridade e intensificação, com os quais explica a metamorfose das plantas. De especial interesse nesta parte está a importância que Goethe atribui ao desenhar como instrumento de percepção do mundo e de si mesmo, base sob a qual formula seus conceitos.

O segundo capítulo da parte relativa a arte inicia a discussão com a apresentação da formação de Goethe que desde sua infância esteve em contato direto com as artes plásticas e com a literatura. Sua formação em Leipzig incluía visitações a preleções dos mais importantes nomes da literatura da época, como Gellert e Gottsched, assim como aulas de desenho, durante as quais teve contato com as idéias de Lessing e Winckelmann. Seus horizontes ampliam-se cada vez mais e incluem idéias advindas das doutrinas hermético-cabalísticas, nas quais a relação entre o todo e a parte entre micro e macrocosmo chamam sua atenção. Além disso, a idéia de apresentação do mundo como uma alternância de movimentos entre contração e expansão será determinante tanto para sua ciência como para sua arte. O encontro com Herder abre-lhe as portas para a visão de mundo que justificava a preponderância do indivíduo em relação às determinações do mundo, apresentando-se-lhe a perspectiva de sentir-se um e todo ao mesmo tempo. Sentir-se potente e livre era a pressuposição para ligar-se com o mundo. Nesse sentido é apresentada a estética do *Sturm und Drang*. A preponderância da

vida criativa centrada no desenvolvimento da autoconsciência é seguida por uma fase na qual as ligações com o mundo se destacam. Em Weimar dedica-se por cerca de uma década ao exercício da vida ativa (*tätiges Leben*), assumindo diferentes funções na corte.

O período vivido na Itália abre as portas para uma nova visão da arte. Nessa época Goethe dedica-se tanto à descobertas das formas da natureza através da procura pela *Urpflanze*, como descobre um novo mundo dado pela visão da arte antiga. Nesse período se dá a sedimentação da inter-relação entre arte e ciência. Através da arte Goethe consegue entender o mundo das plantas e através da ciência Goethe propõem um novo conceito de arte. Nascem ao mesmo tempo a Morfologia e a arte classicista de Goethe.

Através desse trajeto procura-se apresentar a inter-relação e a interdependência entre as duas esferas da obra goethiana.

Cabe ainda ressaltar que as citações se apresentam em alemão, no mais das vezes com a grafia da época, no intento de preservar o sentido original do texto de Goethe, já que se trata de buscar as origens de suas idéias.

A esperança deste trabalho é apresentar uma contribuição significativa para o entendimento das idéias de Goethe no Brasil de modo a reavivar o debate sobre a amplitude e significância de sua obra, a qual ainda tem muito a dizer ao homem contemporâneo.

PARTE I

DA VIVÊNCIA À CIÊNCIA

Gênese das idéias de Goethe sobre a natureza e sua implicação no desenvolvimento de uma estética orgânica

1. Entre a física e a metafísica. A ciência da natureza no século XVIII

Com uma freqüência cada vez maior, fenômenos climáticos como, por exemplo, o efeito estufa, a inversão térmica, as secas, as inundações etc, têm efeitos devastadores em diversas partes do globo terrestre. Com isso, a discussão da relação do homem com o meio-ambiente tornou-se presente, não só no seio da comunidade científica, como também passou a ser significativa para todos os habitantes do planeta. Sabidamente, a partir da década de 60 disseminou-se um movimento que englobava milhares de pessoas em várias partes do mundo, cuja marca era a procura por uma "via alternativa"[2], por um novo modo de viver, que, além da questão social, fosse capaz de apresentar uma nova proposta de relação com a natureza. É o começo da chamada "consciência ecológica". Esse despertar gerou, além do inicio das atividades de organizações como o *Greenpeace*, uma revisão dos cânones da ciência, conforme expresso por Carolyn Merchant, historiadora na área de ciências da Universidade da Califórnia (Berkeley):

[2] A ruptura ideológica do *establischment* inicia o movimento da contracultura estampado nos movimentos hippies e *Flowerpower*, na organização de gigantescos festivais de música como os de Monterrey e Woodstock, o consumo de drogas como propiciador de uma nova consciência, a Revolução Sexual, surgimento de grupos como os Beatles e logo a seguir os Rolling Stones, a criação de palavras de ordem como "faça amor – não faça a guerra", criação de comunidades alternativas. Em termos políticos citemos o Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, os movimentos estudantis contra a Ditadura no Brasil, os de Maio de 68 em Paris e a Primavera de Praga, o movimento contra a Guerra do Vietnã.

> Ao investigarmos as raízes de nosso atual dilema ambiental e suas conexões com a ciência, a tecnologia e a economia, cumpre-nos reexaminar a formação de uma visão do mundo e de uma ciência que, ao reconceituar a realidade mais como uma máquina do que como um organismo vivo, sancionou a dominação da natureza e das mulheres. Têm de ser reavaliadas as contribuições de tais 'patriarcas' da ciência moderna como Francis Bacon, William Harvey, René Descartes, Thomas Hobbes e Isaac Newton. (Carolyn Merchant. The death of nature, apud Capra,1990: 38)

Nesse sentido, o estudo da obra científica de Goethe ganha uma nova perspectiva, conforme é apontado por Dorothea Kuhn no posfácio da *Frankfurter Goethe-Ausgabe* da edição de 1987:

> Wenn man sich heute mit diesem Teil von Goethes Werk beschäftigt, so zuhnehmend in Hinblick auf das Verhältnis des Menschen zur Natur und Naturwissenschaft, das im Zwiespalt zwischen Beherrschung der Natur ind ihrer Zerstörung in Frage steht. Mit seiner Freude an den Naturerscheinungen, seinem Entzücken über einen sich entfaltenden Schmetterling, einen keimenden Samen, mit seiner Teilnahne für einen umgestürtzen Baum, seinem Interesse an den nicht nur in Heilpflanzen verborgenen Kräften, regt Goethe unmittelbar zum Hinschauen und Nachdenken an. Das Schauen und Staunen über die bewegliche Ordnung und Schönheit nicht nur, sondern auch das Begreifen und Durchdringen der Natur, besonders der "organischen Naturen", übt, beschreibt und lehrt er ja in der Morphologie. (Apud Schieren, 1998: 23)

O modo como Goethe observa a natureza e os princípios contidos em sua obra científica podem ser vistos como uma alternativa para se repensar o modelo científico dominante, baseado em princípios estritamente físico-matemáticos, fomentados ao longo do século XVIII, como será exposto adiante. Esse ponto de vista também é defendido por Klaus Meyer-Abich e Peter Matussek:

> Strittig ist er schon lange, der wissenschaftlhich-technische Fortschritt, der sich vor allem seit der Aufklärung zum Selbstbewuβtsein der Industrigesellschaft entwickelt hat. Durch die Umweltkrise ist dieses Selbstbewuβtsein arg erschüttert, und so hat eine Suche nach Alternativen eingesetzt, in der wir guttun, uns der Kontroversen und Weichenstellungen zu errinern, die der Dominanz der herrschend gewordenen Fortschrittsbewuβtseins geschichtlich vorausgegangen sind. Diese Anamenese führt unweigerlich zu Goethe, denn sein Weg der Naturerkenntnis unterscheidet sich von dem der herschenden Naturwissenschaft und Technik, so, daβ wir uns darin in der Umweltkrise orientieren könnten. (Klaus Meyer-

> Abich; Peter Matussek. Skepsis und Utopie. Goethe und das Fortschrittsdenken. Apud: Schieren,1998: 24)

Segundo essa perspectiva, Fritjof Capra, na edição alemã de seu livro *Ponto de mutação,* refere-se a Goethe como: "*die zentrale Gestalt in der Entwicklung des ökologischen Ganzheitsdenkens in der deutschen Geistesgeschichte*" (Apud Wyder, 1998: 2). Pensar a natureza como uma totalidade é um ponto de vista que correlaciona todos os fenômenos naturais indendente de limites nacionais, o que ajudaria a lançar uma nova luz ao conceito de globalização.

Ao se questionar os princípios da ciência moderna e de sua relação ambivalente de progresso e destruição, a revalorização das obras de Goethe sobre ciência oferece um outro ponto de partida para aqueles que procuram por uma relação com a natureza na qual haja a preservação de sua integridade e unidade Como exemplos de estudos sobre a ciência goethiana que seguem essa perspectiva podem ser citados os estudos dos físicos Werner Heisenberg e Carl Weizsäcker, de vários cientistas contemporâneos. Também no Brasil inicia-se uma busca por uma nova visão da natureza a partir de Goethe, conforme demonstra o simpósio realizado em 2001. [3]

O ponto de vista de Goethe e de seus contemporâneos distancia-se do pensamento científico hegemônico que prevalece nos dias de hoje não só temporalmente. Suas idéias foram delineadas numa época, a última por sinal, na qual homem e cosmo eram vistos como uma unidade e a tarefa da ciência era revelar, através do homem, os mistérios dessa união. Caracterizando o início do século XX, Max Weber mostra o mundo de então como aquele que perdeu o encanto devido ao processo de retirada de toda magia do mundo. Foi promovida uma "*Entzauberung der Welt*". Sem a crença na unidade entre o homem e o cosmo,

[3] Werner Heisenberg. *Die Goethesche und Newtonische Farbenlehre im Lichte der modernen Physik.* In: Mandelkow Bd. IV, p. 233-245; Gernot Böhme. *Alternative zur Wissenschaft*. Frankfurt, 1980; Frederick Amrine (Org.). *Goethe and the sciences*: A reappraisal. Boston studies in the philosophy of science. Dordrecht, Boston, Lancaster, Tokyo: 1987; ___. *Goethe's science in the twenthieth century*. In: Goethe in the twentieth century. Ed. By Alexij Ugrinsky. Hofstra University. Wesport Connecticut, 1987; *Anais da Conferência brasileira de Agricultura Biodinâmica. A dissociação entre homem e natureza: reflexos no desenvolvimento humano.* São Paulo: Editora Antroposófica, 2001; Christoph Gögelein. *Zu Goethes Begriff von Wissenschaft auf dem Wege ser Methodik seiner Farbenlehr*e. München, 1972; Günter Altner*. Fortschritt wohin? Der Streit um die Alternative*. Neue Kirchener Verlag, 1984; ___ *Die Überlebenskrise in der Gegenwart*. Wissenschaftl. Buch-Ges. Darmstadt, 1987.

o século XXI pode ser visto como a época na qual se dá a finalização desse processo. Nos dias de hoje, o mundo está completamente fragmentado e desencantado.

Os estudos de biologia do século XVIII eram considerados como aqueles que poderiam orientar uma visão de mundo capaz de revelar os segredos da formação da vida e, por extensão, fomentar a compreensão do homem sobre si mesmo. Como expõe Goethe na seguinte citação, através do estudo da natureza, o homem pode criar um novo conceito de humanidade:

> Schon fast seit einem Jahrhundert wirken *Humaniora* nicht mehr auf das Gemüth dessen der sie treibt und es ist ein rechtes Glück, daß die Natur dazwischen getreten ist, das Interesse an sich gezogen und uns von ihrer Seite den Weg zu Humanität geöffnet hat. [Goethe: 1808, S. 329. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 9845 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 20, S. 222-223)]

Paradoxalmente, o estudo da natureza surge como o meio pelo qual o homem é reconduzido à essência de si mesmo. Ao voltar-se para o que está fora de si e entendê-lo, pode-se seguir o caminho inverso e compreender a conceituação do que está em si. Desse modo, alcança-se uma visão do que é humano a partir de um negativo. No caso em questão, a partir do mundo natural chega-se ao mundo humano. Pelo uso da capacidade cognitiva no estudo da natureza, o homem adquire a consciência de si mesmo e pode, a partir dessa consciência, resgatar o próprio conceito geral de humanidade.

> Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf. [Goethe: Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort, S. 3. Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 8567 (vgl. Goethe-BA Bd. 16, S. 386)]

Portanto, resgatar o estudo da natureza de Goethe, não significa apenas estabelecer uma alternativa ao modelo de concepção de natureza contemporânea, mas também discutir o próprio conceito de ser humano que está implícito em seus estudos.

> Um die Geschichte der Wissenschaften aufzuklären, um den Gang derselben genau kennen zu lernen, pflegt man sich sorgfältig nach

> ihren ersten Anfängen zu erkundigen; man bemüht sich zu forschen: wer zuerst irgendeinem Gegenstand seine Aufmerksamkeit zugewendet, wie er sich dabei benommen, wo und zu welcher Zeit man zuerst gewisse Erscheinungen in Betracht gezogen, dergestalt, daß von Gedanke zu Gedanken neue Ansichten sich hervorgetan, welche durch Anwendung allgemein bestätigt endlich die Epoche bezeichnen, worin das, was wir eine Entdeckung, eine Erfindung nennen, unbezweifelt zutage gekommen: eine Erörterung, welche den mannigfachsten Anlaß gibt, die menschlichen Geisteskräfte zu kennen und zu schätzen. [Goethe: Morphologie, S. 106. DB 4: Goethe, S. 8776 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 148)]

Como o conceito de natureza é um conceito que se submete a uma visão histórica e cultural, tornar presente as idéias contemporâneas a Goethe que permeiam seu discurso científico ajuda a validar a dinâmica de seu próprio pensamento e também a estabelecer novas relações com a contemporaneidade.

O século XVIII, caracterizado por suas tendências empiristas geralmente associadas ao racionalismo, traz como tema central de sua denominação nas diversas línguas e culturas a idéia de luz: iluminismo, *Aufklärung*, *le siècle éclaire*, *siècle des lumières*, *the age of enlightenment*, *ilústración* etc. Esse fato notório alude de modo metafórico à saída de um contexto, a princípio, religioso e sua extensão para o âmbito da teoria do conhecimento. Paulatinamente, a luz da revelação divina é substituída pela luz da razão. Procurava-se a saída dos dogmas teológicos para encontrar explicações dos fenômenos com a utilização da capacidade racional do homem, processo esse que tinha como ponto de partida a realidade objetiva. A superstição era substituída pela observação. Os limites e a separação fragmentária entre o microcosmo e o macrocosmo começavam a delimitar-se com o progressivo desligamento do homem de suas origens divinas e sua inserção num mundo cada vez mais mensurável e experimentável, revelado por preceitos lógico-matemáticos. O modo de fazer ciência que perdura até hoje tem seu caminho sistematizado de forma definitiva rumo a uma estruturação em âmbitos do conhecimento cada vez mais específicos e com discursos cada vez mais especializados, conforme é delineado por Capra (1990, 37):

> A divisão entre espírito e matéria levou à concepção de um sistema mecânico que consiste em objetos separados, os quais, por sua vez foram reduzidos a seus componentes, acredita-se, determinam completamente todos os fenômenos naturais. Essa concepção

> cartesiana da natureza foi, além disso, estendida aos organismos vivos, considerados máquinas constituídas de peças separadas. (...) tal concepção do mundo ainda está na base da maioria de nossas ciências e continua a exercer uma enorme influência em muitos aspectos de nossa vida. Levou à bem conhecida fragmentação em nossas disciplinas acadêmicas e entidades governamentais e serviu como fundamento lógico para o tratamento do meio ambiente natural como se ele fosse formado de peças separadas a serem exploradas por diferentes grupos de interesse.

Essa mecanização do mundo radica-se no século XVIII pela extensão da ciência da natureza e suas concepções, baseadas na física e na matemática, a outras áreas do conhecimento, conforme testemunha D'Alembert:

> Por muito pouca atenção que se preste aos meados do século em que vivemos, aos acontecimentos que nos agitam ou que, pelo menos, nos ocupam, aos nossos costumes, às nossas obras e até às nossas conversas, é muito difícil passar despercebida a extraordinária mudança que, sob múltiplos aspectos ocorreu em nossas idéias; mudança essa que, por sua rapidez parece prometer-nos uma ainda maior. Cabe ao tempo fixar o objeto, a natureza e os limites dessa revolução, cujos inconvenientes e cujas vantagens a nossa posteridade conhecerá melhor do que nós. O nosso século é chamado o Século da Filosofia por excelência. Se examinarmos sem prevenção o estado atual dos nossos conhecimentos, não se pode deixar de convir que a filosofia registrou grandes progressos entre nós. A ciência da natureza adquire a cada dia novas riquezas; a geometria, ao ampliar os seus limites, ampliou seu facho para regiões da física que se encontravam mais perto dela; o verdadeiro sistema do mundo ficou conhecido, foi desenvolvido e aperfeiçoado. Desde a Terra até Saturno, desde a história dos céus à dos insetos, a ciência da natureza mudou de feições. Com ela, quase todas as outras ciências adquiriram novas formas e, com efeito, era imprescindível que o fizessem.

Conhecer o século XVIII pressupõe, por este motivo, o conhecimento do desenvolvimento das idéias científicas que nele se desenvolveram.

Apesar da profusão de investigações e descobertas da ciência e de uma aparente multiplicidade de idéias e teorias no âmbito da arte e da filosofia, Cassirer ao investigar o século XVIII sob uma perspectiva de desenvolvimento das idéias caracteriza-o por uma dinâmica entre um "reduzido número de grandes idéias fundamentais". O autor resume as diversas idéias surgidas ao longo da *Aufklärung* em uma polaridade básica. Por um lado, havia uma crença no desenvolvimento

ilimitado da razão e, por conseguinte, também da sociedade, da ética, da arte e das ciências. Por outro, são encontradas idéias que apontavam para as contradições e limites do próprio pensar, acima de tudo no âmbito das ciências naturais.

Sem querer correr o risco de se perder num maniqueísmo paralisante, pode-se sintetizar a força desse período como uma interação dinâmica entre dois movimentos distintos: o racionalismo e o empirismo. Ambas correntes atuarão diretamente como formadoras dos conceitos e, por conseguinte, da metodologia científica de Goethe, sem que ele possa ser considerado simplesmente como pertencente a este ou aquele grupo. Como ele mesmo caracteriza, seu desenvolvimento enquanto pesquisador da natureza faz-se numa intermediação entre a experiência e a idéia.

> Nicht also durch eine außerordentliche Gabe des Geistes, nicht durch eine momentane Inspiration, noch unvermutet und auf einmal, sondern durch ein folgerechtes Bemühen bin ich endlich zu einem so erfreulichen Resultate gelangt.
>
> Zwar hätte ich gar wohl der hohen Ehre, die man meiner Sagazität erweisen wollen, ruhig genießen und mich allen falls damit brüsten können; da es aber im Verfolg wissenschaftlichen Bestrebens gleich schädlich ist, ausschließlich der Erfahrung, als unbedingt der Idee zu gehorchen, so habe ich für meine Schuldigkeit gehalten das Ereignis, wie es mir begegnet, historisch treu, obgleich nicht in aller Ausführlichkeit, ernsten Forschern darzulegen. [Goethe: Morphologie, S. 137. DB 4: Goethe, S. 8807 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 167-168)]

Seguindo o pensamento de Goethe, pode-se caracterizar o século XVIII como uma oposição dinâmica entre a idéia e a experiência, racionalismo e empirismo, dualismo este que ele procurou superar com seus estudos[4]. Essa dualidade é apontada por Cassirer como o novo impulso da ciência da natureza que se descortina entre os séculos XVII e XVIII:

> A concepção moderna de natureza que se formou depois da Renascença com uma nitidez e uma firmeza crescentes, e que buscava prover-se, nos grandes sistemas do século XVII, em

[4] A questão da dualidade entre idéia e experiência é objeto de análise de recentes estudos como os de Herbert Witzenmann, Jost Schieren e Maria Filomena Molder que a partir do confrontamento dos princípios científicos de Goethe com as idéias de Kant, analisam a obra goethiana como uma unificação dos princípios platônicos e aristotélicos.

> Descartes, Spinoza e Leibniz, de um fundamento e de uma legitimidade filosóficas, caracteriza-se, sobretudo pela nova relação que se estabelece entre sensibilidade e pensamento, entre *mundus sensibilis* e *mundus intelligibilis*. (Cassirer, 1994: 67)

Apesar das direções serem opostas, uma característica comum une as visões racionalista e empirista, evitando uma mera oposição esquemática que levaria a um desenvolvimento estanque: ambas formas de ver o mundo podem contribuir para a instituição de uma visão crítica e analítica dos fenômenos. Desse modo, o propósito comum seria obtido: pelo uso livre de suas capacidades sensórias e/ou racionais o mundo pode ser revelado pelo homem que caminha para alcançar sua maioridade intelectual. Essa maioridade, por sua vez, passa a ser conquistada, irrelevante qual a metodologia utilizada, tendo como meta a constituição de uma solidez do sujeito. O homem precisa reconhecer-se enquanto produtor de conhecimento para poder iniciar o processo de reconhecimento do mundo. A forma como se dá esta inter-relação entre mundo e sujeito é o ponto de distinção entre as diferentes visões de mundo, mas todas baseadas na afirmação de um sujeito cognoscente.

Sendo assim, tanto o cientista quanto o artista voltam-se para dois lados: para o mundo e para si mesmo com um propósito em comum, o conhecimento, conforme claramente define Cassirer (1994: 65): “A ciência da natureza não é meramente o movimento do pensamento que se aplica ao mundo dos objetos, mas também o meio onde o espírito adquire o autoconhecimento”. Ao se voltar para o mundo, procura-se cada vez mais observar a natureza e obter um conhecimento racional sobre ela. Além disso, um aspecto significativo é o estudo cada vez mais intenso das particularidades, apresentadas através de estudos cada vez mais específicos.

As sementes desse dualismo foram lançadas anteriormente por René Descartes (1596-1651) e Francis Bacon (1521-1626). Segundo Chauí (2000:114), eles são os filósofos que “iniciam o exame da capacidade humana para o erro e a verdade”, a fim de compreender a relação entre o processo de formação das idéias no homem e a relação delas com o mundo exterior.

Bacon elegerá a experiência como ponto de partida para um conhecimento seguro. Ao seguir a rígida metodologia de repetidas observações, seria alcançado algo que ultrapassa o simples ocasional e também a subjetividade. Da observação

dos fatos, passa-se ao seu registro e compilação de uma quantidade de dados (quanto mais melhor) e, por fim, procura-se trocar informações acerca dos dados obtidos com outros cientistas. A partir daí, apresentam-se as regularidades, assim como os padrões, e as conexões causais se revelam, deixando perceber as leis da natureza que estão agindo nas instâncias particulares. Nessa metodologia, parte-se do particular para o geral e se institui o processo indutivo, no qual as explicações científicas eram em essência causais, não devendo ser explicadas em termos de propósitos ou metas. A detenção do conhecimento sobre o mundo torna-se sinônimo de poder: “o fundamento não é o mundo das coisas, mas o poder de conhecê-las” (Franklin: 1999, 91). A partir do conhecimento sobre o mundo é possível fazer-se previsões e tentar controlar de forma proveitosa os fenômenos.

Essa consciência ganha pelo homem de se tornar um conhecedor pelo uso de suas próprias capacidades leva a uma atitude de desprezo por tudo àquilo que lança sombras sobre o conhecimento. Através dele o homem pode, enfim, tornar-se senhor de seu destino e superar não só os desígnios puramente divinos, como também os seus próprios limites pela invenção de instrumentos técnicos que o auxiliam no desenvolvimento científico.

Segundo a análise de Chauí (2000), John Locke (1632-1704) é o iniciador da teoria do conhecimento propriamente dita, pois faz um apanhado das formas de conhecimento, das origens das idéias e discursos, e também estuda a relação entre sujeito e objeto. A experiência é referendada como o meio que fornece a verdade e as idéias racionais. O entendimento sobre o que existe no mundo deve provir sempre do que se experimenta pelos sentidos ou daquilo que, num momento anterior, se baseou em elementos derivados da experiência. Não existem idéias anteriores à experiência. A razão é originalmente uma folha em branco, uma *tábula rasa*, a ser preenchida pela experiência, fonte primária e exclusiva dos conhecimentos: “o conhecimento de nenhum homem pode ir além de sua experiência” (Chauí, 2000). Por isso, a ciência deveria ocupar-se com objetos que pudessem ser resumidos em aspectos sensuais: comprimento, peso, largura, altura, posição no espaço, velocidade etc. Essas são as “qualidades primárias”, as “secundárias”, subjetivas, são aquelas que dependem da interação com um sujeito específico, como cheiro, sabor, cor etc e não existem fora da percepção. Como o

conhecimento sobre o mundo está indissociavelmente ligado à percepção dos objetos, não se pode ir além dela e conquistar uma consciência do objeto em si. Fica-se restrito à sua materialidade e não a qualquer aspecto metafísico. O conhecimento é um *constructo* de generalizações, induzidas a partir da experiência e passível de erro. Não existe verdade, mas sim probabilidade. As conclusões devem ser flexíveis e, por isso, o exercício da tolerância, do bom senso, está estreitamente ligado à teoria do conhecimento instituindo a base da democracia liberal.

> Onde está o homem que tem prova incontestável da verdade de tudo o que sustenta, ou da falsidade de tudo o que condena, ou pode dizer que examinou até o fundo todas as suas próprias opiniões, ou as de outrem? A necessidade de acreditar sem conhecimento, ou freqüentemente em bases muito frágeis, nesse fugidio estado de ação e de cegueira em que nos encontramos, deveria nos deixar mais ocupados e cuidadosos em nos informar a nós mesmos do que em constranger os outros. (Locke, apud Magee, 2001: 108)

Estava com isso aberta margem para a eterna dúvida do experimentado como verdadeiro. Esse pensamento foi desenvolvido por George Berkeley (1685-1753) que colocava em dúvida a própria existência do mundo fora de nós e estabelecia como possibilidade apenas o mundo subjetivo.

A experiência, como um fato imprescindível na construção do conhecimento, fornece a base para a constante renovação dos conteúdos, ação que afasta a possibilidade de instituição de um esquematismo esclerosante e também livra o sujeito do jogo das tradições, já que ele mesmo, e somente ele, pode construir sua razão. Essas idéias reforçam o que Locke já havia proposto: “não siga irrefletidamente as autoridades, sejam elas intelectuais, políticas ou religiosas. Tampouco as tradições ou convenções sociais. Pense por si mesmo. Examine os fatos e tente basear sua opinião e seu comportamento nas coisas como de fato são.” (Locke, apud Magee: 2001, 109).

Embora Goethe não tenha estudado intensamente esses autores, ele chega a definir-se como realista e empirista[5]. Pode-se inferir que essas idéias fomentaram um *Zeitgeist* que contextualiza diversas atitudes científicas assumidas por ele. A

[5] Esta caracterização encontra-se numa carta de Goethe a Sömmerring de 28/08/1796: *“(...) warum sollten wir Empiriker und Realisten nicht auch unsern Kreis kennen und unsern Vortheil verstehn?* [Goethe: 1796, S. 253. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 5682 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 11, S. 177)]

observação dos fenômenos naturais é uma das bases sobre a qual ele irá alicerçar suas pesquisas científicas, conforme se pode constatar:

> Bei meiner Naturbeobachtung und Betrachtung bin ich folgender Methode, soviel als möglich war, besonders in den letzten Zeiten treu geblieben.
>
> Wenn ich die Konstanz und Konsequenz der Phänomene bis auf einen gewissen Grad erfahren habe, so ziehe ich daraus ein empirisches Gesetz und schreibe es den künftigen Erscheinungen vor. Passen Gesetz und Erscheinungen in der Folge völlig, so habe ich gewonnen; passen sie nicht ganz, so werde ich auf die Umstände der einzelnen Fälle aufmerksam gemacht und genötigt, neue Bedingungen zu suchen, unter denen ich die widersprechenden Versuche reiner darstellen kann; zeigt sich aber manchmal, unter gleichen Umständen, ein Fall, der meinem Gesetze widerspricht, so sehe ich, daß ich mit der ganzen Arbeit vorrücken und mir einen höhern Standpunkt suchen muß.
>
> Dieses wäre also, nach meiner Erfahrung, derjenige Punkt, wo der menschliche Geist sich den Gegenständen in ihrer Allgemeinheit am meisten nähern, sie zu sich heranbringen, sich mit ihnen (wie wir es sonst in der gemeinen Empirie tun) auf eine rationelle Weise gleichsam amalgamieren kann. (Goethe:1963, 179; Erfahrung und Wissenschaft)

O objetivo de Goethe é a formulação de uma lei geral que diga respeito a todos os fenômenos singulares. Daí a necessidade de uma extensa comprovação da lei estabelecida. Da observação da constância e da conseqüência dos fenômenos, emite uma lei empírica que é posta à prova nas observações fenomênicas posteriores para ser avaliada a generalidade da lei formulada que, diante de uma prova negativa, deve ser reformulada. Mas Goethe marca um ir além do empírico ao estabelecer a possibilidade de amálgama do conteúdo da lei geral com o espírito humano. Neste ponto a relação entre lei geral, objeto de estudo, e sujeito cognoscente ganha um diferencial. Para ele a natureza apresenta-se mediada pela representação que dela se tem, ou seja, mediada por um sujeito que a percebe.

> Es sind immer nur unsere Augen, unsere Vorstellungsarten; die Natur weiß ganz allein, was sie will, was sie gewollt hat. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 47. DB 4: Goethe, S. 7813 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 506)]

Há uma clara distinção entre o mundo exterior que existe em si e o mundo das representações relativas a um sujeito. Porém, é inadmissível para Goethe o enclausuramento, quer seja no mundo das percepções, quer no mundo meramente restrito ao subjetivo. Além disso, para ele existe um mundo ideal comum tanto ao sujeito quanto ao fenômeno. Há uma simpatia, uma correlação entre os dois mundos.

Para Goethe, a interação entre sujeito e objeto constitui a relação básica para iniciar o processo de conhecimento e ela só é possível por haver uma coincidência entre os princípios da natureza e os princípios de pensamento do homem. Numa conversa com Riemer encontra-se exposto esse ponto de vista:

> Alle Philosophie über die Natur bleibt doch nur Anthropomorphismus, d.h. der Mensch, eins mit sich selbst, theilt allem, was er nicht ist, diese Einheit mit, zieht es in die seinige herein, macht es mit sich selbst eins.
> *Um die Natur zu erkennen, müßte er sie selbst sein*.Was er von der Natur ausspricht, das ist etwas, d.h. es ist etwas Reales, es ist ein Wirkliches, nämlich in Bezug auf ihn. Aber was er ausspricht, das ist nicht alles, es ist nicht die ganze Natur, er spricht nicht die Totalität derselben aus.
>
> Wir mögen an der Natur beobachten, messen, rechnen, wägen etc. wie wir wollen, es ist doch nur unser Maß und Gewicht, wie der Mensch das Maß der Dinge ist. Das Maß könnte größer oder kleiner sein, es ließe sich mehr oder weniger damit abmessen, aber das Stück, das Gewebe, bleibt nach wie vor, was es ist, und nichts weiter von ihm als seine Ausdehnung in Bezug auf den Menschen ist durch jene Operation ausgesprochen. Mit Duodecimal- oder Decimalmaß wird nichts von der sonstigen anderweitigen Natur des Dinges ausgesprochen und verrathen. [Goethe: 1807, S. 42. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 28613 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 2, S. 180)]

Pode-se constatar que, dos princípios empiristas, permanece em Goethe não só a importância da experiência como fonte de conhecimento, mas também a ênfase na relação entre sujeito cognoscente e objeto. Deve-se ter consciência de tal relação que não se restringe a uma mera contemplação dos objetos. Para ele, essa observação deve levar em conta, usando conceito de Locke, a análise das qualidades primárias. Ao fazer isso, Goethe abre a possibilidade de trazer para a sua teoria do conhecimento valores matemáticos ligados à extensão, o que, por sua vez, remete a valores universalizantes. Diferentemente dos empiristas, para Goethe há

uma verdade que deve ser compreendida. Ela é universal, ideal e está inscrita, para quem o puder ler, nas entrelinhas do mundo real.

A importância dada ao mundo das idéias é a base do pensamento racionalista, que vê a razão como o fundamento da ciência. A raiz do pensamento racionalista encontra-se nas idéias expostas por René Descartes. Com sua concepção de pensamento sintetizada na frase *cogito ergo sum*, ele desloca a base do conhecimento, que até então tinha por base o pensamento dogmático-teológico, para o pensamento humano. Para ele as percepções criariam uma base insegura, individual e subjetiva, seriam um *confusus cogitande modus*: ”Toda ciência é conhecimento certo e evidente. Rejeitamos todo conhecimento que é meramente provável e consideramos que só se deve acreditar naquelas coisas que são perfeitamente conhecidas e sobre as quais não pode haver dúvida” (Descartes, apud Capra, 1990: 53).

Somente através do uso da capacidade racional do homem poder-se-ia produzir um conhecimento seguro. Desse modo, o conhecimento intelectual, afastado do conhecimento sensível, é instituído como o único verdadeiro. O sensível, leia-se a sensação, percepção, imaginação, memória e linguagem, torna-se de fonte de erro e, por isso, deve ser afastado, caso se queira fazer ciência.

A impossibilidade de se duvidar da própria existência, já que para duvidar é necessário existir, garante a criação de um método baseado no uso exclusivo da razão, cuja aplicação no desenvolvimento de tecnologias e inventos assegura ao homem a possibilidade de superar a natureza e melhorar suas condições de vida. Com a libertação das determinações naturais, abria-se a possibilidade de instauração de um mundo próprio ao sujeito, tornado senhor de si mesmo por suas próprias capacidades racionais. A oposição entre o mundo racional, relativo ao sujeito, e o mundo natural é demarcada claramente. Com suas próprias pernas, o homem prossegue a caminhada com destino à superação da supremacia do mundo medieval, caracterizado pela supremacia do mundo divino-natural, para em seu lugar erigir o mundo do humano.

Para isso é necessário estruturar os limites entre o mundo do homem e o da natureza. Tão importante quanto alicerçar a segurança da existência através da capacidade racional, o homem deveria superar o domínio no qual o divino se

revelava tradicionalmente de forma imediata: o reino da natureza. Isso foi conseguido através da ciência. O eterno deveria ser procurado nas leis da geometria e da matemática (*mathesis universalis*), acessível a cada um que, por conta própria, utilize seu *ego* pensante. Essa matematização como metodologia para a compreensão dos fenômenos naturais é reconhecida por Goethe como advinda das teorias cartesianas:

> [...] Seitdem Descartes die Lehre von dem Lichte materialisiert und mechanisiert hatte, so können sich die Denker nicht wieder aus diesem Kreise herausfinden: denn diejenigen, welche Licht und Farben nicht materiell nehmen wollen, müssen doch zur mechanischen Erklärung greifen, und so schwankt die Lehre immerfort in einem unfruchtbaren Raume, sie mag sich nach der dynamischen oder atomistischen Seite neigen. [Goethe: Zur Farbenlehre, S. 729. DB 4: Goethe, S. 9550 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 472)]

Goethe aponta para os limites dessa concepção de mundo, a qual acaba por se ater ao particular e impede a proposição de uma concepção universal. Além disso propõe o estabelecimento de um princípio baseado na dinâmica e não na segmentação dos fenômenos.

No pensamento renascentista, a natureza por conter em si um princípio criador originário que lhe é inerente, tem garantido a presença, em seu interior, do divino, tornando-a, assim, capaz de dar formas e desenvolver a si mesma. Nas idéias de Giordano Bruno (1548-1600), pode-se perceber a elevação da natureza à esfera do divino o que lhe assegura uma dubiedade de ser ao mesmo tempo infinitude e individualidade. Os objetos da natureza possuem uma força particular que os torna universais. [6]

Com as obras de Galileu Galilei (1564-1642) e Johannes Kepler (1571-1630), a ciência da natureza amalgama-se de forma indissociável com a observação direta dos fenômenos. Com a invenção do telescópio, as órbitas planetárias descortinam-se ao olhar do homem e tornam visíveis o que antes era perigosamente apenas

[6] Em relação às idéias do renascentista, mediadas por Schelling, expressou-se Goethe: "*Schelling hat ein Gespräch geschrieben: Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Was ich davon verstehe oder zu verstehen glaube ist vortrefflich und trifft mit meinen innigsten Überzeugungen zusammen.*" [Goethe: 1802, S. 82. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 7811 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 16, S. 55)]

hipotético. A clareza da observação é transposta para o discurso científico. A linguagem científica não pode ter um aspecto dúbio, tem de se tornar clara como a matemática.

Serão as idéias de Isaac Newton (1643-1727) que transformarão as leis do universo em leis puramente matemáticas. Com a descoberta da lei da gravidade, a imensidão do universo é codificada em fórmulas que garantem o triunfo do raciocínio humano em relação às acepções dogmáticas. O infinito, tido até então como fonte de acepções teológicas e místicas, torna-se mensurável. Os versos do poeta inglês Alexander Pope (1688-1744), esculpidos no epitáfio do cientista, ilustram a significação alcançada pelas teorias newtonianas e servem para caracterizar toda a física até o século XIX: "*Nature and Nature's law lay hid in night./ God sad 'Let Newton be' and all was light*" (Pope, apud Cassirer, 1994: 74).

A independência do homem dos desígnios puramente divinos estava assegurada. O homem que conhece passa a ser o homem que cria, aquele que prometeicamente transforma o entendimento dos fenômenos naturais em inventos: o homem passa a ser sua própria luz[7]. Em termos de ciência, passa-se a rejeitar qualquer vestígio de obscurantismo, num claro desligamento da teologia da física. Tornar tudo claro e cognoscível pela ciência era a maior tarefa do século XVIII, conforme assegura Cassirer:

> Todo o século XVIII está impregnado dessa convicção: acredita que na história da humanidade chegou finalmente o momento de arrancar à natureza o segredo tão ciosamente guardado, que findou o tempo de deixá-la na obscuridade ou de se maravilhar com ela como se fosse um mistério insondável, que é preciso agora trazê-la para a luz fulgurante do entendimento e penetrá-la com todos os poderes do espírito. (Cassirer: 1994,78)

Newton, através de suas proposições, concede um papel universalizante à física e, por sua vez, à matemática, mas diferentemente de Descartes, para quem a matemática elimina a necessidade de se fazer comprovações, pois se baseia em princípios fundamentais. Ele reafirma a necessidade de se voltar para a experimentação, fazendo uma relação entre o pensamento e a experimentação:

[7] Várias pesquisas em torno dos fenômenos óticos, das propriedades eletromagnéticas e sobre a eletricidade eram comum.

> Tudo o que não é deduzido dos fenômenos será chamado de hipótese; e as hipóteses, sejam elas metafísicas ou físicas, sejam elas dotadas de qualidades ocultas ou mecânicas, não têm lugar na filosofia experimental. Nesta filosofia, proposições particulares são inferidas dos fenômenos e depois tornadas gerais por indução.(Newton, apud Capra,1994:59)[8]

Segundo Capra, Newton exerce um papel inovador e determinante no desenvolvimento das ciências por conseguir reunir em suas teorias tanto elementos do racionalismo como do empirismo: "Newton desenvolveu uma completa formulação matemática da concepção mecanicista da natureza e, portanto, realizou uma grandiosa síntese das obras de Copérnico e Kepler, Bacon, Galileu e Descartes" (Capra, 1994: 59).

Essa importância também é ressaltada por Cassirer. Devido à inovação dos preceitos newtonianos e sua abrangência metodológica há um espraiamento por todos os âmbitos da ciência.

> Esforça-se (Newton) por estabelecer princípios matemáticos universais que governem o curso da natureza, (...) defende o privilégio e a especificidade da pesquisa física, especificidade essa que se baseia, para ele, no método de experimentação e raciocínio indutivo.
>
> O método de Newton não é unicamente válido para a física; ele vale para todo o saber em geral e submete doravante esse saber a condições e restrições bem determinadas. (Cassirer:1994,83-85)

Em direção contrária, Goethe opõe-se à uma universalização do pensamento matemático:

> Wenn diese Hoffnungen sich verwirklichen, daß die Menschen sich mit allen ihren Kräften, mit Herz und Geist, mit Verstand und Liebe vereinigen und voneinander Kenntnis nehmen, so wird sich ereignen, woran jetzt noch kein Mensch denken kann. Die Mathematiker werden sich gefallen lassen, in diesen allgemeinen sittlichen Weltbund als Bürger eines bedeutenden Staates aufgenommen zu

[8] Como uso consequente dos preceitos metodológicos newtonianos de que as teorias precisam de uma comprovação prática, mensurável, Pierre Louis Moreau de Maupertuis e outros cientistas fazem em 1736 uma expedição, financiada por Luis XV, à Lapônia para comprovar através da medição do arco meridiano, o que Newton havia exposto teoricamente na sua demonstração da lei da gravidade sobre o achatamento dos pólos.

> werden, und nach und nach sich des Dünkels entäußern, als Universalmonarchen über alles zu herrschen; sie werden sich nicht mehr beigehen lassen, alles für nichtig, für inexakt, für unzulänglich zu erklären, was sich nicht dem Kalkül unterwerfen läßt. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 298. DB 4: Goethe, S. 8064 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 678)]

É necessário encontrar o lugar certo para o emprego da matemática:

> Wir müssen erkennen und bekennen, was Mathematik sei, wozu sie der Naturforschung wesentlich dienen könne, wohingegen sie nischt hingehöre und in welche klägliche Abirrung Wissenschaft und Kunst durch falsche Anwendung seit ihrer Regeneration geraten sei. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 275. DB 4: Goethe, S. 8041 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 662)]

Longe de levar a uma ampliação de horizontes, Goethe alerta pa o encarceramento da ciência e da arte presas à matematização da natureza, modo de ver o mundo que considera apenas aspectos quantitativos, acabando por levar ao desenvolvimento de um materialismo mecanicista, no qual os corpos e os fenômenos físicos resultam de leis mecânicas.

Contemporâneo de Descartes, Thomas Hobbes (1588-1679) propunha um sistema filosófico baseado no preceito de existência puramente material:

> O universo, que é a massa total de coisas que há, é corpóreo, isto é, um corpo; e tem as dimensões de magnitude, a saber, comprimento, largura e profundidade. Também cada parte do corpo é igualmente corpo e tem as mesmas dimensões. E, por conseguinte, cada parte do universo é corpo, e o que não é corpo não faz parte do universo. (Apud Magee, 2001:, 78)

Segundo essa visão, somente a matéria existe e, complementando-a com os resultados dos estudos de Galileu, está sempre em movimento. Desse modo, desenvolve-se a concepção de que todos os objetos móveis, inclusive os seres humanos, são caracterizados como um tipo de máquina. Assim é iniciada a perspectiva que fundamentaria, anos mais tarde, as teorias mecanicistas da natureza. La Mettrie (1709-1751) no seu livro *L'Homme-machine* expõe de forma indubitável essa marca:

> Satisfaz-me igualmente nada saber sobre o modo como a matéria, em si inerte e bruta, converte-se em matéria viva e organizada; tudo

> ignorar das outras maravilhas inconcebíveis da natureza, não poder compreender, por exemplo. O nascimento do sentimento e do pensamento num ser que, aos nossos sentidos limitados, pouco mais parece ser do que um pedaço de lama. Que se me conceda somente que a matéria orgânica encerra em si um princípio de movimento, graças ao qual ela se diferencia, e que toda vida animal depende dessa diferença de organização. [...] Se são necessários instrumentos mais numerosos, mais rodas e molas para indicar o movimento dos planetas do que para assinalar o curso das horas, se Vaucanson tivesse que pôr mais arte para construir o seu tocador de flauta do que para o seu canário, então apenas um grau a mais de sua arte teria sido necessário a fim de produzir um ser falante [...] O corpo humano nada mais é do que um prodigioso pêndulo, construído com uma arte e uma habilidade supremas. (Tratado da Alma).(Apud Cassirer, 1994: 103)

O aspecto teleológico das leis da natureza é evidenciado pelos estudos do Barão de Holbach (1723-1789), colaborador da *Enciclopédie*, que em seu livro *Système de la nature*, publicado em 1770, apresenta a natureza como um processo de causa e efeito, sendo, por isso, considerado como um dos textos fundadores do materialismo na ciência natural. Sua repercussão foi grande e sua recepção no círculo de Goethe bastante negativa:

> Daß hierbei wohl manches vorkommen müßte, was dem gemeinen Menschen als schädlich, der Geistlichkeit als gefährlich, dem Staat als unzuläßlich erscheinen möchte, daran hatten wir keinen Zweifel, und wir hofften, dieses Büchlein sollte nicht unwürdig die Feuerprobe bestanden haben. Allein wie hohl und leer ward uns in dieser tristen atheistischen Halbnacht zu Mute, in welcher die Erde mit allen ihren Gebilden, der Himmel mit allen seinen Gestirnen verschwand. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 783. DB 4: Goethe, S. 10717 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 491)]

Aspectos que, anos mais tarde, serão fundamentais na ciência natural goethiana, como o aspecto da vivacidade e da forma da natureza, serão os apontados por ele mesmo para a extrema rejeição de Holbach:

> Allein wie hohl und leer ward uns in dieser tristen atheistischen Halbnacht zu Mute, in welcher die Erde mit allen ihren Gebilden, der Himmel mit allen seinen Gestirnen verschwand. Eine Materie sollte sein von Ewigkeit, und von Ewigkeit her bewegt, und sollte nun mit dieser Bewegung rechts und links und nach allen Seiten, ohne weiteres, die unendlichen Phänomene des Daseins hervorbringen. Dies alles wären wir sogar zufrieden gewesen, wenn der Verfasser

> wirklich aus seiner bewegten Materie die Welt vor unseren Augen aufgebaut hätte. Aber er mochte von der Natur so wenig wissen als wir: denn indem er einige allgemeine Begriffe hingepfahlt, verläßt er sie sogleich, um dasjenige, was höher als die Natur, oder als höhere Natur in der Natur erscheint, zur materiellen, schweren, zwar bewegten aber doch richtungs- und gestaltlosen Natur zu verwandeln, und glaubt dadurch recht viel gewonnen zu haben. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 784. DB4: Goethe, S. 10718 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 491)]

Anos mais tarde, Heine justifica a aversão a esse tipo de pensamento materialista pelo fato de haver na Alemanha uma nítida tendência panteísta:

> Ninguém diz, mas todo mundo sabe: o panteísmo é o segredo público na Alemanha. Na verdade já estamos muito crescidos para o deísmo. Somos livres e não queremos um tirano tonitruante. Somos emancipados e não precisamos de cuidados paternais. Também não somos a obra mal-feita de um grande mecânico. O deísmo é uma religião para servos, para crianças, para genebrinos, para relojoeiros. (Heine: 1991,68)

Ainda seguindo a análise proposta por Heine (1991: 57), é justamente por essa "tendência" que haverá uma rejeição do ponto de vista materialista e um desenvolvimento da filosofia do idealismo alemão durante cerca de um século: "desde muito cedo a Alemanha manifestou aversão ao materialismo e durante século e meio veio a ser, por isso, o verdadeiro palco do idealismo".

Sob esse aspecto cabe tornar presente a contribuição das idéias de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) para a formação do idealismo alemão. Sua obra de maior repercussão, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, foi publicada somente em 1765, mas suas idéias já eram discutidas desde a publicação da *Theodizee* (1710) e da *Monadologie* (1714). O subtítulo da tradução alemã de 1720 dessa última obra resume o cerne de suas investigações filosóficas:

> Des Herrn Baron von Leibniz Lehrsätze von den Monades, von der Seele des Menschen, von seinem Systema harmoniae praestabilitae zwischen der Seele und dem Körper, von Gott, seines Existenz, seinen andern Vollkommenheiten und von der Harmonie zwischen dem Reiche Gottes. (Apud De Boor: 1990, 53)

Os conceitos de harmonia, de dinamismo e de mônadas serão algumas idéias apresentadas por Leibniz, fundamentais para a visão de mundo goethiana. O

conhecimento de Goethe das teorias de Leibniz e a aproximação com seus próprios conceitos são apontados por Eckermann:

> Wir reden fort über viele Dinge, und so kommen wir auch wieder auf die Entelechie. »Die Hartnäckigkeit des Individuums, und daß der Mensch abschüttelt, was ihm nicht gemäß ist,« sagte Goethe, »ist mir ein Beweis, daß so etwas existire.« Ich hatte seit einigen Minuten dasselbige gedacht und sagen wollen, und so war es mir doppelt lieb, daß Goethe es aussprach. »Leibniz,« fuhr er fort, »hat ähnliche Gedanken über solche selbstständige Wesen gehabt, und zwar, was wir mit dem Ausdruck Entelechie bezeichnen, nannte er Monaden.« [Goethe: 1830, S. 76 ff. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 31374 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 7, S. 232 ff.)]

Leibniz assume um papel fundamental no desenvolvimento das ciências na Alemanha ao fundar e presidir em 1700 a Academia de Ciências em Berlim. Foi considerado um "gênio universal": suas atividades espraiam-se pelo terreno da matemática, da jurisprudência, da política, da teologia, da filosofia, da física, da história e da lingüística. Contribui com a invenção (paralelamente a Newton) do cálculo infinitesimal, constrói uma máquina de calcular e inventa o sistema binário, base matemática dos computadores. Mantém correspondência com os maiores cientistas da época[9] e, coerente com sua prática universalista, propõe um sistema de idéias universalizantes ao tentar unir as explicações mecanicistas de Descartes com as idéias de Espinosa[10].

Muito importante para Goethe é a idéia de que o movimento, ou, de modo geral, a atividade, ou disposição para a atividade seria uma característica inerente da matéria. Indo além, Leibniz acreditava que os elementos últimos constituintes da matéria não são materiais em si mesmos, mas sim centros imateriais de atividade[11].

Devido ao inusitado de suas idéias, já que não havia vocabulário apropriado para exprimi-las, Leibniz criou o termo "mônadas" para designar esse centro imaterial. O universo é constituído por uma variedade de substâncias individuais e

[9] A maior parte de suas idéias estão registradas em sua correspondência que entre os anos de 1663 e 1716 alcançam o número de 20000 cartas endereçadas a ele , escritas por cerca de 1100 correspondentes de 16 países diferentes. No arquivo Leibniz estão catalogadas cerca de 15000 cartas e muitos textos de Leibniz ainda não foram publicados.

[10] Embora as idéias de Espinosa não tenham interferido diretamente na metodologia científica do século XVIII, estarão presentes na metodologia goethiana e, por isso, serão expostas somente no capítulo seguinte.

[11] Esta idéia de Leibniz da imaterialidade lembra a famosa máxima de Einstein de que matéria é no fundo energia, ou seja, algo imaterial.

estas unidades se revelam como indivíduos: “Tudo que não é *um* ser, não é um *ser*” (Apud Franklin, 1991: 93). Unidade e variedade formam um todo orgânico numa relação de reciprocidade.

Ao dualismo cartesiano é acrescida uma concepção que, segundo Cassirer (1994), fundamenta uma nova “filosofia do orgânico”. Aquilo que é exterior, que pode ser analisado matematicamente, é uma expressão perceptível do processo dinâmico, originado nas unidades, nas quais residem as forças orgânicas.

Os seguintes versos do *Urfaust* podem ser lidos como uma imagem poética da concepção de Leibniz de que a interação entre forças gera a harmonia do mundo, criado por Deus como o “melhor dos mundos possíveis”[12]:

> Wie alles sich zum Ganzen webt,
> Eins in dem andern würkt und lebt!
> Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
> Und sich die goldnen Eimer reichen!
> Mit segenduftenden Schwingen
> Vom Himmel durch die Erde dringen,
> Harmonisch all das All durchklingen!
> [Goethe: Faust [in ursprünglicher Gestalt], S. 6. DB 4: Goethe, S. 3259 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 369)]

Porém, os dois versos seguintes: “*Welch Schauspiel! aber, ach, ein Schauspiel nur! / Wo faß ich dich, unendliche Natur?*”, indicam de forma irônica o diferencial de Goethe em relação a Leibniz. Eles expressam a procura de Fausto pela concretude através da experiência imediata com o objeto, o que impede o mergulho num mundo puramente metafísico e disforme.

Ao se levar em conta o fato de que as pesquisas em relação à natureza preocupam-se em apreender o processo formador do mundo enquanto sistema metafísico, ou ocupam-se dos objetos como formas que se apresentam aos sentidos, verifica-se que, em primeira instância, elas se ocupam dos princípios plasmadores que podem ser analisados e reinventados pelo homem. Este pode igualar-se a Deus como um grande intelecto que produz novas formas, novos

[12] Voltaire na sua peça, *Cândido ou o otimismo* através do personagem Doutor Pangloss, faz uma dura crítica a essa idéia de Leibniz de que vivemos no melhor dos mundos possíveis criado por Deus. Essa idéia de Leibniz é interpretada por ele como uma impossibilidade de instituição de uma nova ordem, tornando-se assim a base da argumentação para a manutenção do sistema político absolutista.

inventos. Como o homem pode criar tanto em termos de ciência, como em termos de arte, as distintas metodologias científicas revelam visões de mundo também encontradas nas concepções estéticas da época, nas quais a questão da forma ocupa um lugar central nas discussões.[13]

A mudança do método baseado não mais na definição, mas na descrição dos objetos ou fenômenos, é apresentada por Georg Louis Leclerc, Barão de Buffon (1707-1788), ao ir da generalidade para a particularidade. Com isso, ele assinala o abandono do mecanicismo para, segundo Cassirer, passar a uma compreensão dos elementos da natureza a partir dos processos formativos e não, como até então se fazia, depreender o processo a partir dos objetos: "prepara-se uma passagem para uma visão da natureza que, em vez de deduzir o devir do ser, deduz o ser do devir e explica-o por ele" (Cassirer, 1994: 113).

A contribuição de Buffon é apontada como fundamental no desenvolvimento dos estudos da natureza, pois, através dele, é introduzida uma temporalização da natureza.

> Assim como na história dos homens consultam-se documentos, interrogam-se moedas e medalhas, decifram-se inscrições antigas para fixar as revoluções e as épocas da vida intelectual, também na história da natureza deve-se esquadrinhar os arquivos do mundo, arrancar os mais antigos monumentos da terra, reunir os escombros e juntar num só corpo de testemunhos todos os indícios de mudanças físicas que possam reconduzir-nos às diversas idades da natureza. É esse o único meio de fixar um ponto qualquer na infinidade do espaço, de colocar alguns limites no trânsito infinito do tempo. (Buffon, apud Cassirer, 1994: 116)

A natureza passa a ser vista como algo sempre em processo, ou seja, como uma potência em eterno devir: "*une puissance vive, imense, qui embrasse tout, qui anime tout*" (Buffon, apud Winter, 2001: 195).

Essa noção indicará a mudança da forma ao longo do tempo, o que, por sua vez, será fundamental para a idéia de processo, leia-se metamorfose, em Goethe, inserindo-se no discurso da "filosofia do orgânico"[14].

[13] Vide adiante Parte II, 1º. Capítulo, no qual são discutidos os distintos movimentos literários.
[14] Cf. Cassirer (1994), em especial o primeiro capítulo.

A natureza é, dessa maneira, apresentada como um conjunto de forças plasmadoras e só é dada a possibilidade de compreendê-la a partir do entendimento dos princípios formadores da própria natureza. Daí a necessidade de se ter uma metodologia científica que procure dar conta tanto do processo quanto da forma. Essa mudança de paradigma científico é acompanhada de uma mudança de paradigma estético e filosófico. Ao se indagar sobre o aspecto processual dos fenômenos, ou seja, ao se procurar entender os fenômenos a partir de uma visão morfológica enquanto processo com o objetivo de saber como as formas se realizam, necessariamente amplia-se a discussão para o terreno da estética. Cassirer denomina esse novo impulso como a "razão estética" e será usada na edificação de "uma nova concepção de natureza" (Cassirer, 1994: 121). Ele atribui a Shaftesbury (1671-1713) o início desse ponto de vista "estético" voltado para o estudo da natureza:

> Shaftesbury, que vê o mundo como uma obra de arte, quer retroceder desta para o artista que a produziu e que se mantém presente, imediatamente, em todos os seus aspectos, por mínimos que sejam. Esse artista não submete a sua criação a um modelo exterior, que ele se limitaria a reproduzir. Ainda menos se conforma em suas obras, a um plano preconcebido. Sua eficiência é interiormente determinada e, por conseguinte, não poderia ser validamente expressa por analogias extraídas dos processos de exterioridade, como a ação de um corpo sobre outro. [...] Assim como não visamos ao objetivo tanto na criação quanto na fruição artística — a finalidade do ato, na criação tanto quanto na contemplação, nada mais é do que o próprio ato — , tampouco o "gênio" da natureza conhece um fim exterior a si mesmo. Todo o seu ser está em agir. A sua essência, entretanto, não se esgota em nenhuma obra singular, nem mesmo na infinidade de suas obras; ela só se nos revela no próprio ato de produzir e de dar forma. Esse ato é a fonte primária de toda a beleza: "Aquele ou aquilo que embeleza, não o belo, é que realmente possui beleza". Essa *imanência* da finalidade que deriva da sua estética é mantida por Shaftesbury na sua filosofia da natureza, nela fazendo penetrar uma nova corrente do pensamento. (Cassirer, 1994: 122-123)

Também se verifica na análise de Winter (2001) a indicação da presença nos textos de Shaftesbury do entrelaçamento entre estética, filosofia da natureza e

religião[15] exprimindo um novo sentimento em relação à natureza, que penetrará fortemente nas idéias de Herder e do jovem Goethe[16]:

> Die Gestaltungskräfte der Natur, ihre formgebenden Strukturen werden sowohl bei Maupertuis und Diderot, als auch bei Kant und Goethe als Grundphänomen der Natur eingesehen. Wir beobachten eine Kontinuität von Fragestellungen von der Naturphilosophie der französischen Aufklärung bis zum Sturm und Drang. Dem Bereich der belebten Natur werden gegenüber dem Anorganischen qualitativ andere Bestimmungen Zugesprochen, deren verschiedene Ausprägungen oft an den Entelechie-Begriff des Aristoteles sowie das Monadenkonzept von Leibniz erinnern. Entelechie und Monade werden sowohl in der französischen Aufklärung als auch bei Goethe neu interpretiert. Die Leibnizsche Monadologie hat sowohl die Naturkonzepte des französischen Naturalismus als auch des Sturm und Drang beeinflusst. (Winter:2001,191)

Quando a natureza deixa de ser considerada apenas como um grande relógio e passa a ser vista como um organismo composto por estruturas energéticas, cuja definição abarca os conceitos de força, energia e atividade, abre-se caminho para uma nova estética. A idéia de energia ultrapassa o âmbito da ciência da natureza e alcança outras regiões como a literatura e a arte. A concepção de literatura que se descortina com o movimento do *Sturm und Drang*, "*jene deutsche literarische Revolution*" [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 781. DB 4: Goethe, S. 10715 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 490), revela-se como o mais profícuo exemplo dessa transposição.

> Zwischen der naturalistischen Philosophie der Aufklärung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — mit der Betonung der Eigengesetzlichkeit des Organischen — und der deutschen Philosophie des Sturm und Drang besteht kein absoluter Bruch; vielmehr stimmen im naturphilosophischen Bereich einige Fragenhorizonte und Problemstellungen über ein. Die Ideen von Leibniz, Spinoza, Newton, Pope, Shaftesbury bildeten in Deutschland

[15] Outro aspecto presente nas obras de Shaftesbury que será importante para a constituição do pensamento de Goethe é a importância dada por aquele à contemplação do objeto. O homem é o único ser que pode perceber as coisas como belas e este conhecimento é adquirido pela contemplação, da qual, desprovida de interesse provém, não só a felicidade do homem, como também o criar artístico. (Cf. Winter:2001)

[16] "*Wenn uns jedoch dieses Buch einigen Schaden gebracht hat, So war es der, daß wir aller Philosophie, besonders aber der Metaphysik, recht herzlich gram wurden und blieben, dagegen aber aufs lebendige Wissen, Erfahren, Tun und Dichten uns nur desto lebhafter und leidenschaftlicher hinwarfen*." [Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, S. 784. Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 10718 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 491-492)]

> und Frankreich den Ausgangspunkt philosophischer Spekulationen, ebenso auch die sich in der République des Lettres' schnell verbreiteten naturwissenschaftlichen Forschungsergenisse, die — so Lovejoy[17] — durch die Erkenntnisse der Mikrobiologie eine unerschöpfliche Fruchtbarkeit der Natur nachwiese: Überall, so schien es, gab es Leben. Kein Materieteilchen war so klein, dass es nicht Nahrung und Behausung für noch kleinere Lebewesen bieten konnte. (Winter, 2001: 195)

A impregnação do conceito de vida tanto na ciência quanto na arte e literatura é uma marca que une algumas idéias na França e na Alemanha. Mas nem todas as idéias advindas da França seriam bem recebidas pela nova geração alemã, justamente aquelas idéias presas a uma concepção mecanicista foram francamente rejeitadas:

> Wenn wir von den Enzyklopädisten reden hörten, oder einen Band ihres ungeheuren Werks aufschlugen, so war es uns zu Mute, als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spulen und Weberstühlen einer großen Fabrik hingeht, und vor lauter Schnarren und Rasseln; vor allem Aug und Sinne verwirrenden Mechanismus, vor lauter Unbegreiflichkeit einer auf das mannigfaltigste in einander greifenden Anstalt, in Betrachtung dessen, was alles dazu gehört, um ein Stück Tuch zu fertigen, sich den eignen Rock selbst verleidet fühlt, den man auf dem Leibe trägt.
> [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 777. DB 4: Goethe, S. 10711 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 487)]

Foram as idéias de Rousseau e Diderot as que mais influenciaram esta nova geração: "*Auch hier (in der Kunst) wiesen sie, auch von ihr drängten sie uns zur Natur"*. (Id.: 488) [18] Mais uma vez o enlace entre arte e natureza faz-se presente. Como será visto no decorrer do presente trabalho, o sentimento em relação à natureza de potência e plasticidade se perpetuaria nas obras literárias.

Denis Diderot (1713-1784), apesar de tecer seus estudos sobre a natureza sob um ponto de vista materialista, tem sua interpretação dos fenômenos da natureza caracterizada por empregar uma visão que privilegia o processual, histórico. Segundo Cassirer (1994,128), suas idéias formam um corpus e expressam

[17] A autora refere-se ao livro de Arthur Lovejoy, Die grosse Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens (The grat Chain of being. A study of the History of an Idea), 1985.
[18] Serão tratadas neste capítulo apenas as idéias de Diderot, já que Rousseau não estabeleceu uma metodologia científica, mas sim uma orientação geral de relação homem-natureza, conforme será explicitado na segunda parte do presente trabalho.

uma “concepção puramente dinâmica” da natureza, o que se coaduna com a complexidade de seu próprio pensamento, muitas vezes tido como contraditório:

> No entender de Diderot, o principal problema das ciências é a ausência de um método seguro. Assim, o autor da *Interpretação da Natureza* tem como a maior inquietação estabelecer os critérios para a elaboração de um bom método. No entanto, a formulação de suas teses não é clara e, por isso, desencadeará uma série de dificuldades, algumas das quais, intransponíveis,
> Embora *Da Interpretação* verse sobre os princípios da pesquisa científica, ela não é uma obra de caráter propriamente teórico: os conceitos são imprecisos; as noções, difusas; os pensamentos desordenados; e a ausência de definições é absoluta. (Santos, 1989: 170)

Essa peculiaridade no modo de formular suas teorias confere a Diderot uma mobilidade de pensamento propícia ao entendimento de um mundo em constante mudança. Cassirer (1994,128) lhe atribui um papel de pioneiro, em termos de ciência da natureza, no modo de expor o mundo enquanto um constante vir a ser: “Diderot é o primeiro a romper com a visão do mundo estático do século XVIII para dotá-lo de uma visão dinâmica”. Em 1753, ao escrever a *Interpretação da Natureza*, ele introduz o pensamento desenvolvimentista na pesquisa sobre a natureza através da descrição do desenvolvimento do universo e das espécies dos animais até chegar ao homem.

> Tal como nos reinos animal e vegetal, um indivíduo começa, por assim dizer, cresce, perdura, definha e acaba; não ocorreria o mesmo com espécies inteiras? Se a fé não nos ensinasse que os animais saíram das mãos do Criador tal como os vemos e se fosse permitido ter a menor incerteza acerca do seu começo e do seu fim, o filósofo entregue às suas conjecturas não poderia suspeitar de que a animalidade tinha os seus elementos particulares, esparsos e confundidos na massa da matéria desde toda a eternidade? Que acontecera uma reunião desses elementos porque havia a possibilidade de que isso se fizesse? Que o embrião formado desses elementos passou por uma infinidade de organizações e de desenvolvimento, que evoluiu do movimento à sucessão e, sucessivamente, às idéias, ao pensamento, consciente e à reflexão?
>
> (...) Quem conhece as raças de animais que nos precederam? Quem sabe que raças de animais sucederão às nossas? Tudo muda, tudo passa, apenas o todo permanece. O mundo começa e acaba sem cessar; ele está a cada instante em seu começo e em seu fim, Nesse oceano incomensurável da matéria, não há molécula que se

> assemelhe a si mesma de instante para instante: *Rerum novus nascitur ordo*, eis a eterna divisa do mundo. (Diderot, apud Cassirer, 1994: 130)

Em Diderot, o conceito de matéria repousa na concepção de natureza e do universo como unidade, como um todo, no qual cada parte condiciona a outra, além de estarem em relação umas com as outras. Esta unidade da natureza é mantida pela totalidade dos fenômenos que estão ligados entre si pela causalidade, ou seja, a natureza opera com singularidades que se interrelacionam num determinado espaço e tempo: "A independência absoluta de um único fato é incompatível com a idéia de todo; sem a idéia de todo, nada de filosofia" (Diderot, 1989: 36).

Segundo ele, a matéria está sujeita a modificações da forma através do uso da "*sensibilité*" (sensibilidade)[19], de uma força latente possibilitadora do desenvolvimento da vida e de organismos diferenciados: "Um átomo move o mundo, nada mais verdadeiro na medida em que o átomo é movido pelo mundo: uma vez que o átomo tem força própria, ele não pode ser sem efeito" (Diderot, 1989: 91)[20]

Essa idéia também estava presente em Maupertuis[21] e Goethe. Mapertuis estabelece um princípio de forças que dão formas a si mesmas e pode ser aplicado não só aos organismos, como também às substâncias químicas capazes de formar algumas estruturas: "*ces corps reguliers, cubiques, pyramidaux*" (apud Winter:2001, 194)[22]. Essa idéia de autoformação também será encontrada em Goethe:

> Nicht allein der freie Stoff, sondern auch das Derbe und Dichte drängt sich zur Gestalt: ganze Massen sind von Natur und Grund aus kristallinisch; in einer gleichgültigen, formlosen Masse entsteht durch stöchiometrische Annäherung und Übereinandergreifen die porphyrartige Erscheinung, welche durch alle Formationen durchgeht. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 269. Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 8035 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 658)]
>
> Die schönste Metamorphose des unorganischen Reiches ist, wenn beim Entstehen das Amorphe sich ins Gestaltete verwandelt. Jede Masse hat hiezu Trieb und Recht. (...) [Goethe: Maximen und

[19] Este conceito é apresentado por Diderot no seu *Diálogo entre D'Alembert e Diderot*.
[20] Diderot. *Princípios filosóficos sobre a matéria e o movimento.*
[21] Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759), foi presidente da Academia de Ciências de Berlim durante o reinado de Frederico, o Grande.
[22] Refere-se aqui a alguns sais que dissolvidos num meio líquido demonstram tendências para a reordenação.

> Reflexionen, S. 270. Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 8036 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 658)] [23]

Para Goethe, a química com sua mobilidade elementar seria um modelo melhor do que a física: "*Ganz das Entgegengesetzte ist von der Chemie zu sagen, welche von der ausgebreitetsten Anwendung und von dem grenzenlosesten Einfluß aufs Leben sich erweist*" [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 171. Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 7937 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 591)].

A semelhança de idéias entre esses autores e Goethe corresponde a uma linha de pensamento que preserva o ponto de vista orgânico e sistêmico no estudo da natureza.

Outro ponto de semelhança apontado pela autora é a idéia de Goethe do fenômeno primordial (*Urphänomen*) e de Diderot do '*phénomeme central'* que reúne em si todos os fenômenos possíveis, inclusive os futuros. Diderot reconduz todas as formas a uma forma básica expressa pelo termo '*prototyp'*: *qu'il n'y a jamais eu qu'um premier être prototype de tous les êtres?*" (Diderot, apud Winter, 2001: 199).

Com isso garante-se a unidade da natureza na multiplicidade de seus fenômenos e objetos e passa-se a ressaltar o pensamento de que há uma constante mudança na natureza responsável pela variedade de suas próprias formas. Nela, há, ao mesmo tempo, a dupla capacidade de ser e de dar a si mesma uma determinada forma com a qual ela se apresenta. A natureza é ser e devir ao mesmo tempo, é ato e potência. De acordo com essa dupla concepção, dever-se-ia desenvolver uma metodologia que conseguisse abarcar a natureza tanto como fenômeno concreto, como no seu devir:

> Ich erwiderte darauf, [...] daß es doch wohl noch eine andere Weise geben könne die Natur nicht gesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend, darzustellen. [Materialien zu Leben und Werk: Leben und Werk, S. 110. DB 4: Goethe, S. 114 (vgl. rororo-Goethe, S. 89)]

[23] Veja-se também: "*Da der Naturforscher überzeugt ist, daß alles nach Gestalt strebt und auch das Unorganische erst für uns wahren Wert erhält, wenn es eine mehr oder weniger entschiedene Bildsamkeit [...] offenbart* [...]"; sobre o surgimento de formas inorgânicas: "*Wir sagen also: es gibt ein allgemeines Gesetz, nach welchem alle materiellen Massen sich gestalten*"; "*Alles Materielle kommt uns formlos vor, wenn wir unaufmerksam sind. Aber es hat eine unwiderstehliche Neigung, sich zu gestalten.*" (Goethe, apud Winter, 2001: 195)

Goethe procura instituir um princípio metodológico que abarque não só o físico, mas também sua contraparte, o metafísico, elementos colocados em oposição ao longo dos séculos XVII e XVIII. Sua proposta surge como resposta legítima, inserida no contexto do seu século e em estreito diálogo com as questões a ele pertinentes. Questões estas que são retomadas à luz da nova física:

> A concepção do universo como uma rede interligada de relações é um dos dois temas tratados com maior freqüência na física moderna. O outro tema é a compreensão de que a rede cósmica é intrinsicamente dinâmica. O aspecto dinâmico da matéria manifesta-se na teoria quântica como conseqüência da natureza ondulatória das partículas subatômicas, e é ainda mais central na teoria da relatividade, a qual nos mostrou que o ser da matéria não pode ser separado de sua atividade. As propriedades de seus modelos básicos, as partículas subatômicas, só podem ser entendidas num contexto dinâmico, em termos de movimento, interação e transformação. (Capra: 1990, 82)

As idéias de Goethe sobre a natureza englobam a dinâmica estabelecida pela oposição entre as concepções de mundo racionalista e empirista, criando assim uma dinâmica própria ao procurar estabelecer uma harmonização entre esses dois princípios opostos. Essa tensão dinâmica, validada hoje em dia pelos novos conceitos da física moderna, é a característica principal encontrada nas obras de Goethe, cabe-nos demonstrar aqui como elas se transformam em princípio genético de sua própria *poiesis*.

2. Goethe e a ciência

O impulso fáustico que deseja conhecer "*was die Welt / Im Innersten zusammenhält, / Schau' alle Wirkenskraft und Samen, / Und tu' nicht mehr in Worten kramen*." (Goethe: Faust. DB 4: Goethe, S. 4547) poderia ser a resposta para a pergunta, um tanto retórica, que Goethe faz em seu artigo "*Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit*":

> [...] wie ein Mann von mittlerem Alter, der als Dichter etwas galt und außerdem von mannigfaltigen Neigungen und Pflichten bedingt erschien, sich habe können in das grenzenloseste Naturreich begeben und dasselbe in dem Maße studieren, daß er fähig geworden eine Maxime zu fassen, welche, zur Anwendung auf die mannigfaltigsten Gestalten bequem, die Gesetzlichkeit aussprach, der zu gehorchen Tausende von Einzelnheiten genötigt sind. [Goethe: Morphologie, S. 106. DB 4: Goethe, S. 8776 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 148)]

Em seus estudos botânicos, a procura pelas leis da forma que regem a natureza leva Goethe ao desenvolvimento dos princípios de polaridade (*Polarität*) e intensificação (*Steigerung*). Esse foi o impulso maior que incitou Goethe a modificar sua relação com a natureza, levando-o a exercer, durante um período de cinqüenta anos, atividades ligadas à ciência e que ao longo deste trabalho se mostrarão fundamentais na própria gênese de suas idéias estéticas.

Ao começar a observar e investigar os mais diversos âmbitos do conhecimento científico: anatomia, geologia, zoologia, botânica, física, ótica e meteorologia, Goethe já era conhecido e celebrado em quase toda a Europa como autor de *Werther* e *Götz von Berlinchingen.*

Após a morte do último descendente e herdeiro de Goethe, Walther Wolfgang von Goethe, a Grã- duquesa de Weimar, Sophie, pede a alguns cientistas o exame

dos manuscritos do legado de Goethe. São, assim, trazidos à público notícias sobre o enorme arsenal natural-científico que o poeta havia angariado ao longo de sua vida: pastas, desenhos, pedras, ossos, moedas, gemas e minerais. A partir do trabalho de edição e publicação de suas obras, conhecida como *Weimarer*- ou *Sophien-Ausgabe*, começava a ser delineada, com a devida amplitude documental, a dupla face de Goethe: artista e cientista. Portanto, só a partir de 1885 foi constatada a envergadura de sua atuação como cientista. [24]

No geral, sua coleção continha cerca de 23000 peças. Segundo o inventário, eram mais de 100 répteis, mamíferos e pássaros dissecados, além de 26 esqueletos completos de pássaros e mamíferos. A isso se juntavam chifres, dentes, penas e cabeças de pássaros, couraças de tartarugas, garras de caranguejos, ouriços e estrelas do mar, corais e conchas. Havia também cerca de 1500 aparelhos e materiais usados em experimentos de física, química e em seus estudos sobre as cores. Sua coleção de minerais, com mais de 18000 peças, é testemunho de seu interesse pelo estudo geológico[25].

Apesar de sua extensão, tanto em esferas de conhecimento, quanto em profusão de escritos, sua metodologia e, por conseguinte, seus resultados, não foram considerados como relevantes pela comunidade científica da época, como se pode perceber nesta fala de Karl Ludwig Goedecke, historiador da literatura e contemporâneo a Goethe: "*Man wollte dem Unzünftigen nicht einräumen, was die*

[24] Esta edição estabeleceu um marco no estudo das obras de Goethe. Iniciada em 1887 e concluída em 1919 remonta a 133 volumes (perfazendo um total de 143 livros) e sua edição foi marcada pela reunião e discussão dos textos de Goethe pelos maiores germanistas e cientistas da época. Conforme descreveu Rudolf Steiner: "*An 'Goethes Werken" wirkte ein großer Teil der deutschen Germanistenwelt mit. Es war ein fortwährendes Kommen und Gehen von Professoren und Privatdozenten der Philologie. Man war mit diesen dann auch außerhalb der Archivstunden während ihrer längeren und kürzeren Besuche viel zudammen. Man konnte sich ganz in die Interessenkreise dieser Persönlichkeiten einleben*" (Steiner, apud Mandelkow: 1980,220). Os estudos científicos de Goethe encontram-se reunidos na seguinte edição: Dorothea Kuhn/Wolf von Engelhardt (Hrsg.) Goethe. *Die Schriften zur Naturwissenschaft* (Leopoldina). Gesamtwerk Im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina begründet von K. Lothar Wolf und Wilhelm Troll. Vollständige, mit Erläuterungen versehene Ausgabe ca. CCCVII, 10525 S., Gebunden, 2 Abteilungen, 1. Abt: 10 Bände, 2. Abt.: 11 Bände. Erschienen am: 01.01.1947. Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Weimar.

[25] Atualmente, Goethe é considerado um dos primeiros a ter percebido a importância dos fósseis para a datação das camadas da terra: "*Es wird nun bald die Zeit kommen, wo man Versteinerungen nicht mehr durcheinanderwerfen wird*". (Goethe. Apud Tiel Meyer. Goethes Reim auf die Evolution. In: *Natur und Kosmos*. Edição: August 1999). Goethe é também tido com um dos inciadores da biologia: "*Die Biologie ist die Gesamtewissenschaft vom Lebendigen. [...] Durch Goethe, Cuvier e Lamarck vorbereitet, tritt sei als übergeordnete Disziplin erst nach 1800 auf* [...]. (dtv-Atlas zur Biologie. Apud Schieren, 1998:21)

zünftigen anders beschlossen hatten, besonders dem Dichter nicht, dessen Phantasie mit der strengen Forschung für unvereinbar gehalten wurde" (Apud: Tiel Meyer. Op.cit, p.38).

Dada a importância que os estudos sobre a natureza têm para Goethe, em vários momentos de sua vida ele expressa seu ressentimento por ser um cientista relegado à marginalidade:

> "Seit länger als einem halben Jahrhundert kennt man mich, im Vaterlande und auch wohl auswärts, als Dichter und läßt mich allenfalls für einen solchen gelten; daß ich aber mit großer Aufmerksamkeit mich um die Natur in ihren allgemeinen physischen und ihren organischen Phänomenen emsig bemüht und ernstlich angestellte Betrachtungen stetig und leidenschaftlich im stillen verfolgt, dieses ist nicht so allgemein bekannt, noch weniger mit Aufmerksamkeit bedacht worden." [Goethe: Morphologie, S. 136. DB 4: Goethe, S. 8806 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 167)]
>
> Wie wir also hier mit Ernst arbeiten nicht um unserer selbst, sondern um einer würdigen Sache willen, so verlangen wir; indem wir die Beühungen anderer anerkennen, auch annerkannt zu sein; wir sehnen uns nach Hülfe, Teilnahme, Fördernis. (Goethe. Drei günstige Rezensionen. Apud Mandelkow, 1980:174)

A extensão de seus estudos e o uso de uma linguagem deveras poética contribuiam para que fosse considerado, no meio dos integrantes da academia de ciências, como um simples diletante[26]. Mas esse aspecto de rejeição e de total marginalidade apontado por Goethe não deve, conforme é apontado por Mandelkow, ser considerado de forma absoluta[27].

Em 1874, Franz Thomas Bratanek edita, em dois volumes, a correspondência de Goethe com os mais diversos cientistas da época, o que mapeia e amplia o círculo de relações que Goethe estabeleceu em torno de si. Entre seus

[26] Esse ponto de vista foi defendido por Hermann Hemholtz, importante físico e fisiatra do século XIX, em seu artigo *Über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten*, publicado em 1853. Segundo ele, Goethe possui um caráter eminentemente de poeta que se deixa entrever em seus estudos sobre a natureza: "*Goethe, obgleich er sich in vielen Feldern geistiger Tätigkeit versucht hat, ist doch seiner hervorragendsten Begabung nach Dichter*." (Apud Schieren, 1998: 14). Justamente por ser poeta e se afastar de uma concepção mecanicista do mundo, os estudos de Goethe não passariam de um puro diletantismo, como se apresenta na crítica feroz de Du Bois-Reymond de 1892: "*Der Begriff der mechanischen Kausalität war es, der Goethe gänzlich abging. Deshalb blieb seine Farbenlehre, abgesehen von deren subjektiven Teil, die totgeborene Spielerei eines autodidaktischen Dilettanten*" (Apud Mandelkow, 1980: 194).

[27] Mandelkow fala de uma quase "*neurotische Verletzlichkeit Goethes*" em relação à sua *Farbenlehre*. (ver op. cit., p.175).

correspondentes encontram-se respeitados cientistas como o médico e botânico Karl Gustav Carus (1789-1869), o químico inventor da tabela periódica Johann Wolfgang Döbereiner (1780-1849), o médico incentivador do uso de tratamentos alternativos como acupuntura Christoph Wilhelm Hufeland (1762-1836), o escritor Carl Jacob Ludwig Iken (1789-1841), o professor de anatomia e cirurgia em Jena Justus Christian Loder (1753-1832), o botânico Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), o anatomista e fisiatra Johannes Peter Müller[28] (1801-1858), o botânico e professor de estética em Bonn Joseph Wilhelm Eduard d'Alton (1772-1840), o médico e cientista natural Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck[29] (1776-1858), o físico iniciador da termoelétrica Thomas Johann Seebeck (1770-1831), o químico, farmacêutico e professor de medicina Jöns Jakob Berzelius[30] (1779-1848) e outros.

Vale destacar ainda sua correspondência com os membros da Academia de Ciências de Berlim, em especial com Alexander e Wilhelm Humboldt. O seguinte trecho de uma carta de Alexander von Humboldt, deixa entrever a influência da metodologia de Goethe nos estudos sobre a natureza: "*In den Wäldern des Amazonasflusses, wie auf den Rücken der hohen Anden; überall ward ich von dem Gefühle durchdrungen, wie ich durch Goethes Naturansichten gehoben, gleichsam mit neuen Organen ausgerüstet.*" (Apud: Tiel Meyer. Op. Cit., p. 39).

---

[28] Na fisiologia e na zoologia, Müller criou princípios que são tidos como válidos até hoje, retirando a medicina de um terreno meramente especulativo.

[29] Esenbeck foi o primeiro a descrever a planta encontrada no Brasil (Ilhéus) pelo Príncipe Maximilian Wied von Neuwied no ano de 1821, batizando-a por *Goethea cauliflora* (tipo de malva) em homenagem a Goethe. (vide Hansen, 1999: 51)

[30] "*Jöns Jakob Berzelius führte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die Chemie wissenschaftliche Zeichen oder Symbole ein, indem er die Namen der Elemente abkürzte und diese Abkürzungen als Symbole für die Elemente verwendete. 1818, gerade 10 Jahre nach Dalton's "New System of Chemical Philosophy", schlug J. J. Berzelius die heute noch verwendeten chemischen Zeichen der Fachöffentlichkeit vor. Nicht nur die Umständlichkeit der Dalton-Schreibweise war Anlaß zu dieser Neuentwicklung; für viele Wissenschaftler dieser Zeit ging es auch darum, der sich rational und kritisch-experimentell verstehenden Wissenschaft eine entsprechende Ausdrucksform zu geben.*
Die neuen Zeichen erfüllen diese Bedingung, kennzeichnen aber gleichermaßen die Abkehr von der komplizierten und verschleiert erscheinenden Symbolik der Alchemie. Es ist verständlich, daß zu einem Zeitpunkt, als alchemistische und spekulativ-philosophischen Gedanken nochmals eine Blüte erlebten, die Vertreter einer rationalen Wissenschaft in der Auseinandersetzung mit diesen Tendenzen der neuen Fachsprache zu einer schnellen Verbreitung verhalfen". (Ingrid Wachenfeld, Lutz Stäudel, Holger Wöhrmann. Vom alchemistischen Symbol zum Element-"Symbol" der modernen Chemie. Ein Beitrag zum Verständnis der chemischen Zeichensprache. http://www.hrz.uni-kassel.de/fb19/chemdid/schriften/symbol_chemie.htm).

Esse “novos órgãos” provinham da disposição metodológica de Goethe de se colocar em contato direto com a natureza e de ter feito da observação seu principal instrumento na pesquisa da natureza. Como observa Adalbert Schweizer: “*Das Eigentümliche an Goethes Naturwissenschaften ist, dass er es nur mit der direkten Beobachtung zu tun haben will*” (Id. Ib.). Sobre a base do diretamente experimentado pelo sujeito cognoscente é que se erige a ciência goethiana: “*So ruhen meine Naturstudien auf der reinen Basis des Erlebten*” (Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 88. DB 4: Goethe, S. 7854).

As formas de vivência da natureza não foram as mesmas ao longo da vida de Goethe. Seguindo o esquema proposto por Alfred Schmidt (1996), dividiu-se a relação com a natureza em duas fases. A primeira corresponde ao período no qual sua relação com a natureza é marcada por um mergulho apaixonado num mundo sem contornos e conceitos definidos.

Segundo Conrady (1985), essa fase é caracterizada por uma relação ambivalente entre o indivíduo e a natureza. Por um lado, há uma ênfase no sentimento religioso em relação à natureza, numa afirmação do que está além de si, por outro lado, há uma acentuação do sensório, do que está no próprio indivíduo, despertado pela sua própria relação extasiada com a natureza. É uma relação cambiante entre a vivência extrema do exterior e do interior, evocada pelo conceito de força que ocupa o centro desse sensualismo. Pela polaridade entre forças criadoras e destruidoras, a natureza é dinamizada de tal forma que leva o indivíduo a ter uma vivência do seu gigantismo, colocando-a acima de qualquer medida humana. Essa dubiedade na relação com o natural era, ora assinalada pelo envolvimento místico, ora pela ânsia de separação com essa mesma natureza através do processo de afirmação da individualidade.

Nesse período, conforme será apresentado ao longo do próximo capítulo, Goethe estabeleceu seu primeiro contato com as ciências através de leituras e conversas com seus amigos, realizou experimentos alquimícos, além de ter lido textos cabalísticos e hermetistas.

A outra fase é marcada pela pesquisa científica propriamente dita. Goethe muda sua relação com a natureza e inicia um processo intenso de observação e

investigação, passando a considerar-se como um "empírico e realista"[31]. Essa mudança de atitude coincide com o início de seus trabalhos nas minas de Ilmenau nas cercânias de Weimar, intensifica-se a partir de sua viagem à Itália, com o encontro da planta primordial (*Urpflanze*) e a formulação de seu artigo sobre a *Metamorfose das Plantas* (1790), culminando, segundo o próprio Goethe, com a elaboração da *Doutrina das Cores* (1808-1810).

Esta mudança de atitude em relação à natureza, que o levou da vivência à ciência, deixa transparecer uma atitude oposta. De um mergulho no seio materno da natureza e de um deixar-se enlevar pelas sensações de encantamento, Goethe passa a uma intensa pesquisa pelos princípios morfológicos da vida. Essa transformação revela a idéia de que o mundo está em constante movimento pela interação de forças polares. A polaridade que há na natureza está presente também em Goethe. Essas forças aparecem com diversos nomes ao longo da obra Goethe: sístole e diástole, concentração e expansão, *sincrisis* e *diacrisis*, inspiração e expiração, sujeito e objeto, idéia e experiência, microcosmo e macrocosmo, luz e treva.

A divisão da obra de Goethe em duas fases institui uma demarcação que não deve impedir a visão de sua integralidade. Conforme será demonstrado, o princípio de totalidade presente na natureza pode muito bem ser estendido à obra goethiana de um modo geral, justificando o uso da metodologia goethiana de estudo da natureza, no estudo da sua obra literária.

Como a vida da natureza, a pesquisa seja no âmbito da ciência de Goethe, seja em relação à sua obra literária, também pode ser feita a partir da cisão e reunião, separar o todo em partes para se poder ter, através da reunião das partes, uma visão do conjunto. A dinâmica da natureza, caracterizada pela polaridade, está contida na obra de Goethe com se fosse um espelhamento do macrocosmo, no qual cada obra se revela como um microcosmo. Em busca dessa dinâmica deve-se partir do delineamento preciso da polaridade para se poder chegar à totalidade.

Em Leibniz, a idéia de que a natureza não se manifesta por saltos é o argumento sustentador da manutenção da unidade da natureza no seu processo de desenvolvimento. Essa idéia também pode ser aplicada ao estudo da obra de

[31] Ver carta de 28/08/1796 a Samuel Sömmerring.

Goethe. Sua obra não se desenvolve por saltos, faz-se num processo contínuo, em diálogo constante com ela mesma. Apesar de ser apresentada segmentada em épocas e com perspectivas diferentes em relação ao mundo, o que deve ser preservado, no decorrer de seu estudo, é a dinâmica com que determinadas questões ocorrem. Desse modo, apresentar a evolução dos conceitos científicos de Goethe é primordial para que se entenda o papel que eles desempenham na própria gêncese de sua poética.

> Um die Geschichte der Wissenschaften aufzuklären, um den Gang derselben genau kennen zu lernen, pflegt man sich sorgfältig nach ihren ersten Anfängen zu erkundigen; man bemüht sich zu forschen: wer zuerst irgendeinem Gegenstand seine Aufmerksamkeit zugewendet, wie er sich dabei benommen, wo und zu welcher Zeit man zuerst gewisse Erscheinungen in Betracht gezogen, dergestalt, daß von Gedanke zu Gedanken neue Ansichten sich hervorgetan, welche durch Anwendung allgemein bestätigt endlich die Epoche bezeichnen, worin das, was wir eine Entdeckung, eine Erfindung nennen, unbezweifelt zutage gekommen: eine Erörterung, welche den mannigfachsten Anlaß gibt, die menschlichen Geisteskräfte zu kennen und zu schätzen. [Goethe: Morphologie, S. 106. DB 4: Goethe, S. 8776 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 148)]

Se conhecer a história das ciências leva ao conhecimento das forças espirituais do homem, conhecer a gênese da ciência de Goethe significa tentar compreender a própria gênese de suas idéias e, por conseqüência, de sua poética. A partir da sua concepção de ciência, chega-se a de sua poética.

2.1. Processo inicial: viver e aprender. Goethe e a natureza no período do *Sturm und Drang*

"*Natur, unsere Abgöttin*"[32]

Ao se estudar a ciência goethiana, é comum dar ao período do *Sturm und Drang* pouco destaque. Ainda que não seja a atitude científica a particularidade dessa época, a relação de Goethe com a ciência remonta justamente a seus anos de juventude[33], mais especificamente ao período de sua estadia em Leipzig, entre os anos de 1765 e 1768. Embora lá estivesse para estudar Direito, essas eram as aulas que menos interesse lhe despertaram. Dentre outras, assistiu preleções sobre matemática e física feitas por Johann Heinrich Winckler (1703-1770), nas quais presenciou, pela primeira vez, experimentações de fenômenos óticos, baseados nas teorias de Newton. Durante as refeições que fazia na casa do professor de medicina Christian Gottlieb Ludwig (1709-1773), Goethe participava de conversas nas quais eram discutidas as idéias dos principais cientistas da época: Carl von Linné (1707-1778)[34] e sua metodologia de análise das plantas, Conde Buffon (1707-1788) e sua história da natureza, assim como Albrecht von Haller (1708-1777)[35] e seus estudos sobre fisiologia.

---

[32] [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 783. DB 4: Goethe, S. 10717 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 491)].

[33] *Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle*. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 343. DB 4: Goethe, S. 10277 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 217)]

[34] Linné terá, como será visto adiante, uma grande importância no desenvolvimento dos estudos botânicos de Goethe.

[35] Haller como médico, anatomista, fisiologista, botânico e poeta, foi um dos grandes pesquisadores do século XVIII. Sua importância na medicina reside nas suas pesquisa sobre o corpo no âmbito da anatomia e da fisiologia. Após dissecar cerca de 400 cadáveres foi-lhe possível, fato inovador, estabelecer o sistema circulatório do sangue. Anatomia para ele era a base da pesquisa dos processos de vida e fisiologia era a anatomia animada (*anatomia animata*). Sua metodologia científica baseava-se no experimento com corpos vivos (tido como fundador da fisiologia experimental). Através de suas pesquisas com animais sobre estimulação de determinadas partes do corpo, foi-lhe possível atribuir a determinadas estruturas orgânicas propriedades específicas conseguindo assim explicar fisiológicamente o processo que impulsiona um corpo ao movimento: os músculos eram impulsionados pelos nervos. Seus estudos sobre a circulação sanguínea, o esqueleto humano e o desenvolvimento embrionário também foram inovadores e fundamentais no desenvolvimento da medicina. As constatações de Haller sobre o movimento de circulação do sangue baseado na polaridade de contração e distenção são significativas na formação do pensamento polarizante de Goethe, assim como também na sua concepção de metamorfose das formas: "*Von weltanschaulichen Überzeugungen geleitet, fand Haller Anhaltspunkte für die Auffassung, dass der Keim nicht neu entsteht, sondern von Anfang gebildet lediglich wächst und sichtbar wird (Präformationsthese)"* (Retirado de: http://www.haller.unibe.ch/wmedi_d.html#top).

> In solcher vielfachen Zerstreuung, ja Zerstückelung meines Wesens und meiner Studien traf sich's, daß ich bei Hofrat Ludwig den Mittagstisch hatte. Er war Medikus, Botaniker, und die Gesellschaft bestand, außer Morus, in lauter angehenden oder der Vollendung näheren Ärzten. Ich hörte nun in diesen Stunden gar kein ander Gespräch als von Medizin oder Naturhistorie, und meine Einbildungskraft wurde in ein ganz ander Feld hinübergezogen. Die Namen Haller, Linné, Buffon hörte ich mit großer Verehrung nennen; und wenn auch manchmal wegen Irrtümer, in die sie gefallen sein sollten, ein Streit entstand, so kam doch zuletzt, dem anerkannten Übermaß ihrer Verdienste zu Ehren, alles wieder ins gleiche. Die Gegenstände waren unterhaltend und bedeutend, und spannten meine Aufmerksamkeit. Viele Benennungen und eine weitläuftige Terminologie wurden mir nach und nach bekannt, [...] [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 408. DB 4: Goethe, S. 10342 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 257)]

A menção a Linné, Buffon e Haller indica a exposição do jovem Goethe ao que havia de mais inovador em termos de ciência em sua época: a sistematização das plantas, a colocação da história natural sob uma perspectiva histórica e a procura pelo processo de circulação do sangue. Essas pesquisas serão de importância no desenvolvimento e fundamentação de idéias basilares da visão científica goethiana: a procura pela unidade na variedade, pela evolução das formas e o movimento pela polaridade. Conforme é observado por Wyder (1999), em meados do século XVIII eram esses os autores que condensavam em suas obras o conteúdo dos estudos sobre a natureza e que fundamentaram o desenvolvimento de Goethe, conforme ele mesmo expõe:

> Wenn ich aber in denen Gegenständen, die in meinem Wege lagen, etwas geleistet, so kam mir dabei zugute, daß mein Leben in eine Zeit fiel, die an großen Entdeckungen in der Natur reicher war als irgend eine andere. [Goethe: 1827, S. 66. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 30628 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 6, S. 58)]

Desse ideário é que surgem o “sem-número de denominações” e a “vasta terminologia” , como novamente nos diz Goethe, informando sobre a quantidade de conceitos a que foi exposto em seus anos de formação acadêmica, o que é natural neste momento de vida. Contudo, no caso de Goethe, todo esse cabedal se concretiza na sua aptidão por transitar pelas mais variadas esferas do conhecimento e da arte, da jurisprudência à ciência, da retórica à estética, do teatro à poesia e de nelas inserir-se com capacidade reflexiva e atuante. Como se pode perceber, várias foram as idéias e pessoas que o influenciaram em seus anos de formação. No

presente capítulo será de especial interesse a contribuição de conceitos advindos de outro ramo que não o da ciência, ou seja, idéias da filosofia, leia-se, nesse caso, do neoplatonismo, de Giordano Bruno e de Espinosa, assim como também os da tradição hermética. No debate dessas idéias são enfocadas as questões da unidade do mundo, da polaridade e da presença de Deus na natureza. Através da pesquisa destas "fontes alternativas" intenta-se neste presente trabalho promover uma discussão sobre questões fundamentais para compreensão da formação do conceito de natureza em Goethe e, por conseguinte, de suas investigações científicas.

Vários paradigmas estavam colocados por volta dos anos 70 em relação a Deus, o homem e a natureza. No início da década, Herder, por exemplo, voltava-se para o estudo dos cientistas naturais e filósofos franceses, Jakobi ocupava-se com o estudo de Bonnet que, por sua vez, retomava as idéias de Leibniz, e Goethe fazia estudos alquímicos[36]. Essa exemplificação marca, ao mesmo tempo, a unidade e diversidade do século. Embora o objeto de estudo fosse diferente, uma idéia os reunia sob um mesmo teto. Todos partiam do mesmo pressuposto: da idéia de unidade da natureza e da afinidade entre todos os seres que nela estavam. Além disso, delinear essas influências ajuda a dar noção da amplitude do ecletismo, não só da formação de Goethe, como também do ideário do século XVIII, época de convivência de díspares concepções de mundo.

A epígrafe que abre este capítulo, "a natureza, nosso ídolo", embora pequena, possui um grande significado, uma vez que assinala a devoção como a característica principal da relação de Goethe com o elemento natural nos seus anos de juventude. De forma lapidar, revela-se através dela uma atitude mística, na qual ao êxtase e à paixão é dada a primazia em relação ao pesquisar consciente da natureza, à reflexão científica.

A etimologia grega da palavra mística, calar-se, fechar a boca ou os olhos[37], remete à idéia de supressão dos sentidos e sugere uma atitude aparentemente oposta à atitude científica goethiana, baseada no uso do olhar como principal

[36] Vide Wyder (1998).

[37] Conforme se encontra no dicionário Houaiss, apalavra mísitico origina-se do gr. *mustikós,ê,ón* 'relativo aos mistérios, às cerimônias religiosas secretas', pelo lat. *mysticus,a,um* 'id.'; ver [1]*mist-*; f.hist. 1364 *mistjco*, sXIV *mýstico*, sXV *mistico*, sXVI *mjstigos*

.

instrumento de observação. A privação dos sentidos direcionados para o mundo exterior, redireciona-os para o interior, o qua aguça a percepção de si mesmo. Como consequência, há a ênfase no processo revelador da interioridade subjetiva, baseado na exploração dos próprios sentimentos. A atitude mística de adoração juvenil que enfatizava o lado emocional e religioso de relacionar-se com o natural estende-se ao Goethe cientista:

> Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Betätigung eines originalen *Wahrheitsgefühles*, das, im stillen längst ausgebildet, unversehens, mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 132. DB 4: Goethe, S. 7898 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 565); grifo meu]

Ao adorador da natureza também é contraposto um outro mundo, o de sua própria interioridade. Na sua fase de juventude, Goethe, ao se voltar para as questões relativas ao sujeito, reforça o processo de autoconhecimento. E toma a si mesmo, através de seus sentimentos e opiniões, como parâmetro ao analisar o conteúdo dos livros que lia e das informações adquiridas. Mais uma qualidade se acopla ao cientista, a consciência de sua individualidade e o apuro de um ouvido interno para escutar a si mesmo. A ciência deve ser produzida sob o aspecto do "sentimento de verdade", o que significa a necessidade do exterior estar em sintonia com o que dormita no interior, ou seja, sob o sentimento consciente da própria subjetividade:

> Bei Betrachtung der Natur im großen wie im kleinen hab ich unausgesetzt die Frage gestellt: »Ist es der Gegenstand oder bist du es, der sich hier ausspricht?« Und in diesem Sinne betrachtete ich auch Vorgänger und Mitarbeiter. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 139. DB 4: Goethe, S. 7905 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 569-570)]

Como se pode verificar, Goethe institui uma relação analógica entre mundo, indivíduo e divindade, relação essa que deve encontrar eco numa visão de mundo que leve em conta essa analogia. Embora essa fase de sua vida seja anterior à da realização de suas pesquisas na natureza baseada na prática observatória, será justamente nesta época que começa a tomar corpo essa idéia, norteadora de seu

empenho científico posterior. Através do entrelaçamento entre eu, mundo e divindade, cria-se uma mística na qual os contornos se esmaecem e, dessa maneira, a possibilidade de estabelecimento de uma dinâmica integradora se fortifica. Assim, pode-se associar a "união mística" ao processo de conhecimento que procura estabelecer uma visão de mundo totalizante e orgânica, como a do Goethe maduro:

> Der erste Impetus Goethes in Richtung auf die Quintessenz, das innerste Naturwesen, das zugleich die Ganzheit manifestiere, stammt sicherlich von der Vorstellung einer "Unio mystica", wie sie ihm während seiner alchimistischen Studien mit Susanna von Klettenberg früh vertraut geworden war und bis zum Faust II ("Könnt' ich Magie von meinem Pfad erkennen...") vertraut bleiben sollte. (...) es ehellt, aus wie vielen Komponenten sich Goethes Naturkomposition zusammensetzt. (Teller: 2001, 198)

Essa observação de Teller indica a presença da idéia fundamental de Goethe de totalidade, embasada no sentimento místico. O conceito de totalidade ultrapassa a referência apenas à visão do mundo goethiana e abre-se a possibilidade de ser usado criticamente em relação ao estudo de sua obra. Não só o mundo aparece para Goethe sob a luz desse conceito, como também sua obra pode ser vista como um todo. [38] Nesse sentido, a atitude "sentimental-contemplativa" do jovem Goethe em relação ao mundo, torna-se fundamental para a compreeensão da atitude do Goethe maduro tanto em relação à sua postura "empírico-realista" na ciência[39], com também em relação à sua estética do classicismo. Como destaca Böhme (2004), a importância dos anos de juventude no estabelecimento da visão de mundo de Goethe se refletirá na elaboração tanto de sua ciência quanto de sua estética em períodos posteriores:

> Goethe versucht einen Typ von Wissenschaft zu etablieren, der der Natur gegenüber gewaltfrei, freilich wesentlich auch nur anschauend bleibt. Ferner wendet er sich gegen die methodologische Disziplinierung des Forschungssubjekts, das eine Deanimation der Natur nur leisten kann, wenn sein wissenschaftliches Handeln von allen sympathetisch auf Natur gerichteten Gefühlen gereinigt ist. Empfundener Leib und Sinne aber sind für Goethe Fundament der Forschung. Hierin wirkt das Erbe des Sturms und Drangs fort.

[38] Sobre o conceito de totalidade, vide o estudo de Horatschek (2001).

[39] A ligação de Goethe com o secreto remonta à sua infância pela tentativa, não aceita, de entrar numa ordem secreta juvenil *Phylandria* (mais tarde transformada em ordem maçônica) e estendeu-se à toda sua vida pela sua participação na Ordem Rosacruz, na ordem dos Iluminados e na Maçonaria, na qual alcançou a mais alta posição.

> [...] bleibt aus der frühen Zeit, in die auch die alchemistischen Studien Goethes fallen, die Grundüberzeugung von der "lebendigen Natur" und dem sympathetischen Bezug auf sie erhalten - bis in die spätesten Werkstufen der Wanderjahre und des Faust.

Ao aspecto da analogia entre homem, natureza e divindade, formador da concepção de união mística, está aliado um outro aspecto basilar: a concepção da vida como um processo aliado ao conceito de polaridade, criador da dinâmica necessária para a manutenção da vida.

A tradição hermética, contrária à explicação materialista e mecanicista do mundo, assim como às idéias de pecado e salvação da tradição cristã, punha o homem num reino de espíritos e forças em interação dinâmica, pois o que importava não era a compreensão da ordenação do mundo, mas sim a da origem e transformação dos seus elementos constitutivos. Eliade e Couliano (1995: 172) resumem:

> A alquimia também é uma disciplina helenística que culmina nos séculos III-IV d.C. com os escritos de Zósimo e de seus comentadores. Os argumentos alquímicos integram-se plenamente no contexto religioso helenístico cuja tônica está na iniciação e na mudança de estado dela decorrente, a “Transmutação” qualitativa do indivíduo. O hermetismo é uma das criações do helenismo. Já no século II a.C. haviam surgido livros de Hermes-Tot, mas aquilo que se chama *Corpus hermeticum* é uma coletânea de textos de diversos gêneros, redigidos de 100 a 300 d.C., que certamente sofreram modificações nos círculos gnósticos. Na realidade, o hermetismo é um rótulo colado sobre conhecimentos de magia, astrologia e alquimia tomados de empréstimo ao meio cultural da época.

Devido não só a complexidade do tema como também a sua amplitude, não é possível fazer aqui um excurso abrangente sobre a tradição hermética, por isso restringiu-se à exposição de aspectos que cooperaram para o desenvolvimento de algumas idéias seminais de Goethe. Nesse sentido, cabe a menção de um texto milenar, achado em Tebas na sepultura de um mago desconhecido, que como costume na época tinha o mesmo nome do Deus que representava. É o chamado Papiro de Leiden, cópia de um outro texto, que, segundo a tradição ou lenda, fora achado anteriormente numa câmara fúnebre da pirâmide de Queóps e estava inscrito numa descomunal esmeralda, a chamada *tabula esmeraldina*:

> É verdade e é real. O que está acima, está também embaixo, capaz de realizar os milagres do Um. Assim como todas as coisas provêm

> de Um, isto é, através do pensamento de Um, também todas as coisas nascem de Um, mediante adoção. O sol é seu pai, a lua sua mãe. O vento o carregou em seu ventre, a terra lhe serviu de ama. Este é o pai de toda a perfeição no mundo. Sua força e poder são ilimitados quando são transformados em terra. Separarás a terra do fogo, o delicado do rude, com cuidado e delicadeza. Sobe da terra para o céu, e torna a descer para a terra, a fim de receber a potência dos seres mais nobres e mais vis. Assim te pertencerá a fama do mundo, e toda a escuridão fugirá de ti. Com ele está a força, a mais forte de todas as forças. Pois sobrepujará as todas as coisas delicadas e penetrará nas rudes.
> Assim foi criado o mundo. Dele decorrerão e surgirão os usos maravilhosos, para os quais são dados aqui os meios. Por isso sou chamado HERMES TRIMEGISTO e possuo as três partes da filosofia do mundo. E o que eu disse sobre a atuação do sol se cumpriu. (Apud DOUCET: 2001, p.226)[40]

A primeira propriedade assinalada pelo texto é o princípio da similaridade, da equivalência da realidade à verdade, ou seja, ao real é dado o predicado de verdade. Este real, concreto e verdadeiro significando as coisas do mundo, possui uma origem metafísica, uma vez que provém do pensamento do "Um". Ele deve ser manipulado por "usos maravilhosos" para a apuração dos metais, em especial o ouro e a prata, elementos constitutivos da terra, símbolos das esferas celestes, representantes do sol e da lua. Os processos de manipulação, fornecidos pelo autodenominado Hermes, formaram a base da alquimia e tinham por propósito conseguir pela transmutação ou purificação dos metais a criação simbólica de um representante do criador do mundo, do "Um", pela ação do homem. Era um caminho demonstrativo da força do homem, de sua similitude criadora com o divino.

Mas há uma grande diferença entre a revelação e a transmutação dos elementos. Nos primórdios da alquimia, como se pode perceber pelo texto, os ensinamentos levavam ao desvelamento e à purificação de algo que já possuiria em si determinadas qualidades. No medievo, os experimentos alquímicos tornaram-se também processos de transmutação, de obtenção de um segundo elemento que na sua origem nada continha de comum com o elemento obtido, a transformação de qualquer metal em ouro. O que interessava ao homem do século XVIII, ainda em processo de iluminação, não era o processo mágico, mas sim o de desvelamento, de

[40] Comparar tradução Trimegistros (1978).

redescoberta, de reconhecimento de características originárias fornecedoras da real visão do objeto. É um processo auxiliar ao processo racional de conhecimento.

Nesse sentido, estão mesclados não só os interesses religiosos, filosóficos e científicos, como também os artísticos. A imaginação artística é excitada pela leitura dos textos da tradição hermética, pois neles é utilizada uma linguagem simbólica, cifrada, com um vocabulário remissivo à irracionalidade[41]. Essa atitude cria uma polaridade interna no desenvolvimento das idéias no século XVIII, pois, como caracteriza sucintamente Korff (1958, I: 101), o movimento da *Aufklärung* significava uma paulatina "*Entgötterung der Welt*", iniciada no século anterior pela exclusão de Newton e seus seguidores de Deus do mundo dos fenômenos materiais da natureza. Como é mencionado neste trabalho, o encontro dessas duas posições resulta no ecletismo do século XVIII.

Segundo Doucet , o objetivo primeiro dos alquimistas da era cristã não era a materialização do ouro a partir de metais vis, mas a obtenção do "ouro filosofal", um processo de "modificação pessoal, de purificação interior e elevação do consciente" (op.cit., p.231). A aquisição do ouro era um produto secundário, "pois quem descobrisse a alma na matéria física, e decifrasse o mistério do espírito na matéria, não teria mais o menor problema em lidar a seu bel-prazer com coisas materiais, ou transformar ou rejuvenescer o corpo, requisitar informações dos espíritos, assim como evocar do Além a almas dos falecidos" (id. ib). Mas o que parecia estar em segundo plano tornou-se o intuito principal e é o que permaneceu nos relatos sobre os magos da época, como, por exemplo, os sobre o Dr. Fausto. Dessa forma, uma prática de "enobrecimento da alma"[42], de desenvolvimento da consciência de si, transfigura-se em pura magia, em pura mistificação e também em muitos casos puro charlatanismo. O princípio ético é esquecido e se passa para uma questão puramente material. Não é à toa que vários reis e grão-duques admitiam em suas

[41] A importância da alquimia em Goethe com seu vocabulário, imagens e temas encontra-se espelhada em vários textos como, por exemplo: *Das Märchen*, *Faust* , *Wilhelm Meister Wanderjahre* (especialmente a personagen Makarie) e *Die Wahlverwandschaften*.
[42] Vide o lema *tam ethice quam physice*, tanto no aspecto moral quanto no físico Doucet, p. 248)

cortes pretensos alquimistas que lhes prometiam o fornecimento de ouro para seu enriquecimento[43].

A presença da tradição hermética não era exclusividade nas discussões nos círculos religiosos, sobretudo nos pietistas. Elas também faziam parte do ideário de muitos cientistas[44] e não se colocavam necessariamente como um discurso em oposição aos propósitos do Iluminismo. Segundo Wyder:

> Die Beschäftigung mit der Magie und Alchemie steht auch nur scheinbar in Widerspruch zu den anliegen der Aufklärung. Denn der Diskurs der Aufklärung, charakterisiert durch seine Ablehnung aller Orthodoxie in Philosophie und Religion, wertete zugleich diejenigen Diskurse wieder auf, die von dieser Orthodoxie vorher in den Untergrund geheimer Überlieferung gedrängt worden waren. Dies galt umso mehr in den Jahren nach 1755, als die optimistische Weltsicht einer selbst in dogmatische Erstarrung geratenen Aufklärungsphilosophie Wolffscher Prägung worden war. (Wyder, 1998: 47)[45]

Os abalos no otimismo iluminista do melhor dos mundos possíveis, fundamentado numa visão de mundo que excluía o aspecto histórico de transformação, abriu as portas para que outros discursos se fizessem valer e também para que se fizesse o resgate de algumas concepções já esquecidas, como as da tradição hermética. A religião baseada na crença cega e no cumprimento dos dogmas das Igrejas era colocada em xeque e dessa forma, outras relações com o divino poderiam passar a exigir para si a sua validade.

---

[43] Na época de Goethe ainda havia essa prática e o tio de Susanne Klettenberg foi condenado à morte por não ter conseguido cumprir sua promessa de obter ouro a partir de outros materiais. Vide também a história de Cagliostro.

[44] Como foi exposto no capítulo anterior, o desenvolvimento da ciência a partir da Renascença é um processo contínuo de alijamento de qualquer participação de ordem teológica de seus limites. Trata-se de um processo de transição entre uma ciência que antes se fazia sob os desígnios da religião, leia-se sob a égide da Igreja de Roma, e que agora deve ser proveniente exclusivamente das Academias científicas. Ainda assim vestígios de um discurso religioso e místico fizeram-se presentes no século XVIII, somente vindo a ser totalmente abolido no século seguinte. Goethe, em seu caminho de formação enquanto cientista, está no meio desse processo mais amplo e nos dá assim, ao analisar seu percurso oportunidade de marcar essa transição.

[45] Este mesmo ponto de vista está em Pál (2001, p.242): "*Er (o hermetismo) steht nicht durchwegs in Opposition zur Aufklärung, sondern weist zu dieser manche Analoga und Übereinstimmung auf*." Naquela época, durante os anos 70, houve um crescimento do número de sociedades secretas, sendo as principais a Maçonaria e a Sociedade Rosacruz. Ambas visavam contribuir para o desenvolvimento da *Aufklärung*, mas de formas distintas. Enquanto o movimento Rosacruz propiciava o desenvolvimento individual, a Maçonaria teve ampla participação nos moviementos políticos. Cabe lembrar o papel da Maçonaria na independência americana e na Revolução Francesa (447 dos 605 deputados na câmara dos comuns eram maçons), além de ter sido nos círculos maçons que se teve a idéia de elaboração de Encicopédia francesa.

Conforme nos aponta Wyder (1998), o debate sobre a capacidade destrutiva da natureza já se fazia presente desde a Antigüidade através do pensamento que expunha a natureza como um incessante jogo cíclico entre ser e fenecer. No século XVIII, essa discussão apresenta-se através das pesquisas sobre os processos de transformação pelos quais passa a matéria, mais especificamente, os de alimentação e de procriação, processos responsáveis pela continuação da cadeia de existência dos seres vivos[46]. Como parte do debate apresentavam-se as doutrinas secretas que, baseados nas experiências com as transformações dos elementos, buscavam dominar os segredos da vida.

Rolf Zimmermann (1969) aponta, no capítulo inicial de seu estudo sobre a influência da tradição hermética em Goethe, a rejeição feita por alguns críticos sobre a forma como o Goethe maduro apresenta a origem de determinadas idéias em sua juventude, por ele ter escrito seu livro com olhos de um homem maduro e localizar nesse período de juventude concepções que só apareceriam mais tarde. Mas, a influência da filosofia hermética é, segundo esse autor, mais significativa do que o próprio Goethe deixa entrever em suas cartas e em suas memórias.

O período compreendido entre o início da amizade com Langer em Leipzig e os escritos de 1772 foi decisivo não só para o desenvolvimento da questão religiosa goethiana, como também contribuiu para alicerçar as bases de sua ciência. Em termos religiosos, o motivo desse desenvolvimento seria a procura por uma orientação filosófica particular baseada no ecletismo e, mais tarde, pelo encontro da filosofia hermética cristã a partir de uma posição não religiosa de Goethe resultando na formulação de uma "*Privatreligion*"[47].

Logo no início de seu livro de memórias, Goethe relata a construção de um altar para a adoração de Deus, no qual colocara objetos da natureza, numa clara alusão da sinonímia entre Deus e natureza.

---

[46] Como exemplo, a autora citada refere-se a um trecho da poesia de Schiller "*Die Thaten der Philosophen*", na qual são expostos os processos de continuação da vida, a alimentação e a procriação: "*So übt Natur die Mutterpflicht, / Und sorgt, daβ nie die Kette bricht, / Und daβ der Reif nie springet. / Einstweilen bis den Bau der Welt / Philosophie zusammenhält, / Erhält sie das Getriebe/ Durch Hunger und durch Liebe*." (WYDER, op. cit., p.46)

[47] Este termo, utilizado amplamente pelos estudiosos desse período de uma forma generalizante, provém de Johann Salomo em suas *Briefe an einem Freund in der Schweiz* (1786).

> Genug, er kam auf den Gedanken, sich dem großen Gotte der Natur, dem Schöpfer und Erhalter Himmels und der Erden, dessen frühere Zornäußerungen schon lange über die Schönheit der Welt und das mannigfaltige Gute, das uns darin zuteil wird, vergessen waren, unmittelbar zu nähern; der Weg dazu aber war sehr sonderbar. [...]
>
> Der Knabe hatte sich überhaupt an den ersten Glaubensartikel gehalten. Der Gott, der mit der Natur in unmittelbarer Verbindung stehe, sie als sein Werk anerkenne und liebe, dieser schien ihm der eigentliche Gott, der jawohl auch mit dem Menschen wie mit allem übrigen in ein genaueres Verhältnis treten könne, und für denselben ebenso wie für die Bewegung der Sterne, für Tages- und Jahrszeiten, für Pflanzen und Tiere Sorge tragen werde. Einige Stellen des Evangeliums besagten dieses ausdrücklich. Eine Gestalt konnte der Knabe diesem Wesen nicht verleihen; er suchte ihn also in seinen Goethe. Werken auf, und wollte ihm auf gut alttestamentliche Weise einen Altar errichten. Naturprodukte sollten die Welt im Gleichnis vorstellen, über diesen sollte eine Flamme brennen und das zu seinem Schöpfer sich aufsehnende Gemüt des Menschen bedeuten. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 63 ff. DB 4: Goethe, S. 9997 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 44 ff.)]

A mistura, num livro autobiográfico, entre o discurso na primeira e terceira pessoas ao referir-se a si mesmo, provoca um estranhamento no leitor. Dessa forma é demarcado o distanciamento do Goethe maduro, ao escrever seu relato, daquele momento puramente devocional de sua infância e juventude. Em relação ao processo de aquisição de autoconsciência através da confrontação consigo mesmo, diz Goethe:

> Nichts gibt uns mehr Aufschluß über uns selbst, als wenn wir das, was vor einigen Jahren von uns ausgegangen ist, wieder vor uns sehen, so daß wir uns selbst nunmehr als Gegenstand betrachten können. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 550. DB 4: Goethe, S. 10484 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 345)].

A alternância discursiva de suas memórias entre as formas apropriadas à expressão do subjetivo e do objetivo ressalta também uma alternância na imagem de Deus. Como sinônimo de natureza, ele é apresentado em dois aspectos: tanto é capaz de destruir e provocar dor[48], como criar o belo e o bom. Ao se analisar o relato

[48] Referência no texto ao terremoto de Lisboa ocorrido em 1755, de grande importância na elaboração do sentimento religioso de Goethe, como nos aponta Ursula Homann em seu artigo '*Goethe und die Religion*': "*Erste Erschütterung seines an den Katechismus gebundenen naiven Kinderglaubens erfuhr Goethe durch das Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755. Stellte dieses doch die damals allgemeine Überzeugung in Frage, dass der Mensch sein Schicksal ganz in der Hand habe. Der Glaube an die unerforschliche Güte Gottes wurde ebenso erschüttert wie die optimistische Ansicht von dieser Welt als der besten aller möglichen. Wo waren noch Gerechtigkeit und*

da atitude do infante, conclui-se que o acesso a esse Deus deveria dar-se somente de uma forma imediata pela veneração cúltica da natureza, aspecto demonstrativo da singularidade da religião de Goethe nos seus anos de juventude. Erigir um altar com objetos da natureza surge como alternativa à adoração de Deus por imagens que, por serem representações de representações de Deus, afastam as pessoas dele em vez de aproximá-las. A imediatidade do culto à natureza por elementos constitutivos da própria natureza substitui para Goethe o culto a Deus numa igreja, uma proposta que parece seguir, numa leitura particular, a linha da tradição reformista luterana de ligação imediata com a palavra de Deus, aqui escrita simbolicamente através dos elementos naturais.

Em seu relato, Goethe acentua a particularidade do seu culto como um fenômeno corrente na época: "*Man wiederholte so oft in jenen toleranten Zeiten, jeder Mensch habe seine eigne Religion, seine eigne Art der Gottesverehrung*."[49] Dessa forma, procurar uma ligação particular com o religioso pode ser interpretado como um reflexo da indepedência do sujeito moderno em relação aos dogmas das religiões institucionalizadas e se insere no *Zeitgeist* da *Aufklärung* alemã, por mais que pareça ser uma atitude puramente irracionalista que leva a um afastamento da razão pela atitude devocional e contemplativa. A atitude paradoxal de Goethe de se inserir e, ao mesmo tempo, opor-se a uma atitude estritamente racionalista é exemplar para demonstrar a complexidade do século XVIII e, por conseguinte, de seu próprio pensamento.

Menschenliebe Gottes, wenn er es zuließ, dass unterschiedslos Schuldige und Unschuldige, Säuglinge und Greise, Männer und Frauen, ohne gewarnt worden zu sein und ohne sich wehren zu können, im Nu dahingerafft werden? Damit begann auch bei Goethe ein erstes Nachdenken über den Sinn des Lebens. "Durch ein außerordentliches Weltereignis wurde jedoch die Gemütsruhe des Knaben zum erstenmal im tiefsten erschüttert. Am ersten November 1755 ereignete sich das Erdbeben von Lissabon und verbreitete über die in Frieden und Ruhe schon eingewohnte Welt einen ungeheuren Schrecken. Eine große prächtige Residenz, zugleich Handels- und Hafenstadt, wird ungewarnt von dem furchtbarsten Unglück betroffen." Goethe malt das Unglück in grellen Farben aus und führt dann fort: "Hierauf ließen es die Gottesfürchtigen nicht an Betrachtungen, die Philosophen nicht an Trostgründen, an Strafpredigten die Geistlichkeit nicht fehlen....Der Knabe, der alles dieses wiederholt vernehmen musste, war nicht wenig betroffen. Gott, der Schöpfer und Erhalter Himmels und der Erden, den ihm die Erklärung des ersten Glaubensartikels so weise und gnädig vorstellte, hatte sich, indem er die Gerechten mit den Ungerechten gleichem Verderben preisgab, keineswegs väterlich bewiesen...Der folgende Sommer gab eine nähere Gelegenheit, den zornigen Gott, von dem das Alte Testament so viel überliefert, unmittelbar kennen zu lernen. Unversehens brach ein Hagelwetter herein." (Goethe. "*Dichtung und Wahrheit*" 1. Buch S.29 ff.)".

[49] Goethe.[Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 983. DB 4: Goethe, S. 10917 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 22)]. Nesses tempos de tolerância não se cessava de repetir que cada um tinha a sua religião própria, a sua maneira pessoal de honrar a Deus. (PeV, 461)

É interessante e oportuno renovar a observação de que, embora neste momento esteja longe de uma postura de cientista, Goethe traça nessa época um marco que o guiará posteriormente na sua pesquisa sobre os fenômenos naturais. Ao voltar-se para a idolatria, por conseguinte, para o êxtase, ele se desvia de uma apreensão do mundo de uma forma puramente racional e procura a universalidade primeiramente pelo sentimento. Como o sentir é o elemento de ordem primeira do subjetivo, esta atitude poderia condená-lo a uma irrestrita subjetivação. Só que ao fazer isso, Goethe firma a base do processo de conhecimento na simpatia, ou seja, na ligação imediata e irrestrita entre homem e universo pelo encontro da contra-imagem de Deus em si mesmo. Somente a partir da ligação do mundo natural, sinonímia de Deus, ao sentimento de si mesmo, à sua subjetividade, pode-se pôr em contato com o mundo e partir, numa fase posterior, para a experimentação: "*Weggerissen und in einem Kreis von Lust und Unsinn herum gedreht. Erst ietzo fang ich wieder an zu dencken dass auch ich binn*" (DJG 1: 638), como resume Goethe na carta a Langer de maio de 1770.

O fiel da balança que regula a porção de subjetividade e objetividade contida na ciência há de ser primeiro aferido para se garantir a veracidade dos fatos apurados. O critério de verdade ("*Wahrheitsgefühl*") em relação àquilo que se percebe, tanto advindo do mundo interior quanto do mundo exterior, precisa ser ajustado por uma concepção que una homem, Deus e natureza (mundo) para que se possa fazer ciência. Somente ao se fazer mundo, o sujeito pode verdadeiramente compreendê-lo:

> Es ist ein angenehmes Geschäft, die Natur zugleich und sich selbst zu erforschen, weder ihr noch seinem Geiste Gewalt anzutun, sondern beide durch gelinden Wechseleinfluß miteinander ins Gleichgewicht zu setzen. [Goethe. Maximen und Reflexionen, S. 247. DB 4: Goethe, S. 8013 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 643)].

A interação dialógica entre eu e natureza apresenta-se como fundamental no exercício da ciência goethiana, como um espelho da mesma dialética que se apresenta no interior da natureza entre as forças de construção e destruição.

A ligação etimológica do verbo "*wissen*"[50] com a esfera do sensível, com aquilo que tem de ser mediado por um sujeito através de suas percepções e sensações, pode fornecer uma analogia filológica para o processo de desenvolvimento de Goethe. Partindo do sensível, do estar envolvido de forma essencial com o mundo, o homem pode partir para o desvendar científico desse próprio mundo e, por conseguinte, de si mesmo. A natureza só pode ser pensável e conhecida por ser regida pelas mesmas leis que estão no homem. Esta concepção é um dos *leitmotive* de suas pesquisas, aqui apresentada intimamente ligada à arte e à própria vida: "*Natur und Idee läßt sich nicht trennen, ohne daß die Kunst sowie das Leben zerstört werde*" [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 233. DB 4: Goethe, S. 7999 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 633)].

Quando se assume como pressuposição a idéia de que na natureza encontra-se manifesta a inteligência divina (*entelequia*), usada na construção do mundo, ler a natureza, apreender o seu discurso contido no "livro da natureza" (*Buch der Natur*[51]), significa compreender também o divinal. A atitude primeiramente religiosa de envolvimento extasiado é, num segundo momento anos depois, substituída por um envolvimento de apreensão e de compreeensão da palavra de Deus pela ciência. O

---

[50] Cabe a comparação entre os verbetes de dicionários relativos a esse verbo nas línguas alemã e portuguesa. No Dicionário dos irmãos Grimm encontra-se*: [WISSEN: [vb., scire, novisse.] herkunft und bedeutung: wissen ist ein gemeingermanisches präteritopräsens: got. wait, ahd. mhd. weiz, as., afr. wēt, ags. wāt, an. veit, zu ai. vēda, gr. οιδα, lat. vidi, aslav. vedeti, von einer wurzel u□eid- 'erblicken, sehen' (dann auch 'finden'), deren bedeutung in lat. vidi, gr. aor. ειδον, ιδειν durchsieht; die entwicklung von der ursprünglich sinnlichen bedeutung 'erblickt, gesehen haben, sehen' zu der allgemeineren 'erfahren haben, kenntnis genommen haben von' (s. u. 1) hat wissen schon in der vorgermanischen zeit durchlaufen. auf diesem stande ist das wort seither stehen geblieben. die nachfolgende darstellung wird sich daher im wesentlichen mit den formen seiner sprachlichen verwendung befassen. f o r m e n] . No Wahrig Deutsches Wörterbuch: wissen- "[< mhd. wizzen < ahd. wizzan < got. witan „wissen" < idg. *ueid- „sehen, erblicken"; Perf. *uoida „ich habe gesehen, erblickt = ich weiß"]"*.

Em português o verbo saber também possui uma origem ligada a um órgão da sensação: [Do lat. sapere, 'ter gosto'.]; Houaiss: lat. *sapìo,is,ùi,ívi* (ou *ìi* e*í*)*,èrе* 'ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto, ter inteligência, ser sensato, prudente, conhecer, compreender, saber'; ver *sab-*; f.hist. 991 *sabere*, sXIII *saber*]. *A* palavra idéia também possui uma origem com o ver: Dicionário Houaiss: gr. *idéa,as* 'aspecto exterior, aparência, forma, maneira de ser, princípio geral que serve de base para uma classificação, donde, classe, forma ideal concebível pelo pensamento, donde, concepção abstrata, figura de estilo', pelo lat. *idèa,ae* 'forma original, imagem, noção, idéia'; o voc. se difunde como cultismo nas línguas mod., a partir do sX, através da fil medv. (fr. *idée*, it.esp.ing. *idea*); ver *ide(o)-*; f.hist. c1543 *ydea*, 1548 *idea.*

[51] Expressão usada por Goethe na carta de 13/12/1769 a Friedrike Oeser, in: DJG. Esta expressão era de uso corrente no século XVIII, advinda do livro "*Theo-philosophia theoretico-practica*" (1741) de Sincerus Renatus, pseudônimo de Samuel Richter, o qual por sua vez remete ao místico medieval alemão Jacob Böhme: "*Selbst die Schrift offenbaret uns já den ewigen Gott nicht anders, als durch die Natur*" (Renatus, apud Sladek, 1984: 147).

conhecimento é também decodificação do discurso divino inserido na natureza. Deus fala através da natureza ao homem que usa a ciência para revelar seus mistérios. Essa característica, como nos aponta Böhme (2004), estava presente nos textos de Hamann, Herder, Goethe, W. v. Humboldt, Novalis e outros na segunda metade do século XVIII. Para eles, a leitura do livro da natureza era parte desse processo de decodificação, processo de conhecimento. Uma atitude que, em Goethe, inicia-se com a devoção e continua pela ciência natural.

> Erkennen vollzog sich als Lesen der Chiffrenschrift der Natur, als Vernehmen der Sprache, in der Natur figürlich zu uns spricht. Und natürlich ist Wissen Arkanwissen. Von daher erklärt sich auch ikonologisch die Nähe von Alchemie und Emblematik. Emblemkunst beruht auf der hermetischen Signifikanz der Dinge, bebildert und legt aus den chiffrierten Text der Natur. (Böhme: 2004)

O significado do mundo deve ser procurado pela analogia entre Deus, homem e mundo, pois o divino também se encontrava no íntimo do homem. Goethe, no chamado intervalo de Frankfurt, encontrava-se apartado do mundo e isso o impulsionou a uma atitude intimista, dedicado a variados estudos, da arte à alquimia, passando pela filosofia:

> [...] Und sah mich hier nach Freunden um, und fand keine. [...] Ich weiss nichts, denn ich binn ausser aller Connexion, mit allen schönen Geistern.
>
> [..] Meine Gegenwärtige Lebensart ist der Philosophie gewiedmet. Eingesperrt, allein, Circkel, Papier, Feder und Dinte, und zwey Bücher[52], mein ganzes Rüstzeug. Und auf diesem einfachen Weege, komme ich in Erkenntniss der Wahrheit, offt so weit, und weiter, als andre mit ihrer Bibliothekarwissenschafft. Ein grosser Gelehrter, ist selten ein grosser Philosoph, und wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur; und es ist doch nichts wahr als was einfältig ist; freylich eine schlechte Rekommendation für die wahre Weisheit. Wer den einfältigen Weeg geht, der geh ihn, und schweige still, Demuth und Bedächtlichkeit, sind die nothwendigsten Eigenschafften unsrer Schritte darauf, deren jeder endlich belohnt wird. Goethe. Carta a Friederike Oeser (DJG 1: 625-626).

[52] Os dois livros são: "*Opus mago-cabbalisticum*" de Welling e "*Paradoxal Discourse*" de van Helmont.

Nesta época, Goethe fechou os olhos para o mundo, desligou-se dele por precisar se recuperar da doença: "*kein kranker Mensch geniesst die Welt*" (Idem)[53]. Ao se encontrar recluso e com os olhos fechados para o exterior, criou uma espécie de ligação metafísica com a existência. Na fase posterior à doença, reabriu seus olhos para o mundo e pôde, então, experimentar o que, de certa forma, já havia apreendido anteriormente pelos "olhos do espírito". Essa é a importância do intervalo de Frankfurt.

O período de doença, quando a vitalidade do corpo ameaça extinguir -se, torna-se uma ocasião propícia para o questionamento sobre as bases da vida de um modo em geral. [54]

Na natureza, o que garante a vitalidade é o permanente ciclo de renovação, no qual a morte de um significa o princípio da vida de outro: nos restos mortais de vegetais está a fonte de vida das sementes. Nesse período de crise tanto psíquica quanto física, Goethe confrontou-se com conhecimentos, com explicações de mundo que, não só lhe abriram as portas para o reencontro daquele sentimento infantil de união mística com Deus mediado pela adoração à natureza, mas que também lhe propiciaram o entendimento da sustentação da vida pela tensão dos contrários, ou seja, do princípio polar como base criadora da vida. Esse período de reparação dos excessos praticados em Leipzig tornou-se o momento propício para o desenvolvimento de um pensamento monista, no qual estavam entrelaçadas as concepções de imanência e a de movimento contínuo através da interação de forças contrárias.

De forma resumida, encontra-se o relato da influência e a importância do hermetismo, da mística e da alquimia no desenvolvimento das idéias do jovem Goethe no final do livro 8 de seu livro de memórias, em algumas cartas e nas esparsas anotações de seu diário, as *Ephemerides*. Numa carta escrita logo após

[53] Idem.

[54] Como nos informa Boerne em sua pequena biografia de Goethe: "*Am Ende seiner dreijährigen Studienzeit in Leipzig geriet Goethe in eine ernste Krise. Der ständige Wechsel von Zerstreuungen und Studien hatte bei ihm zu einer starken seelischen Belastung geführt, die sich schließlich in einem physischen Zusammenbruch löste. Ein Blutsturz warf ihn im Juli 1768 so schwer nieder, daß er mehrere Tage »zwischen Leben und Tod« schwankte.* »Gleichsam als ein Schiffbrüchiger« kehrte er in die Vaterstadt zurück." (Peter Boerner. Johann Wolfgang Goethe. [Materialien zu Leben und Werk: DB 4: Goethe, S. 4.)

sua chegada a Strassburg a seu amigo Langer, Goethe resume sua atitude neste período:

> Was ich studiere? Zuförderst die Distincktionen und Subtilitäten, wodurch man Recht und Unrecht einander ziemlich ähnlich gemacht hat. Das heisst ich studiere auf einen Docktor beyder Rechten.
> Und dann, such ich unter der Hand, mir eine kleine Literarische Kenntniss der grossen Bücher zu verschaffen, die der gelehrte Pöbel theils bewundert, theils verlacht, und beydes weil er sie nicht versteht; deren Geheimnisse aber zu ergründen nur ein Pekulium für den empfindsamen Weisen ist. Lieber Langer, es ist doch würcklich eine Freude wenn man iung ist und die Insuffizienz des grössten Theils der Gelehrsamkeit eingesehen hat, noch auf so einen Schatz zu stosen. O es ist eine gar lange Reihe, von Hermes Tafel, biss auf Wielands Musarion. (DJG 1: 638)

Um dos traços mais marcantes da personalidade de Goethe era a postura crítica que assumiu em relação à sua época. Ao assinalar em sua carta o estudo de um "*doutor de dois direitos*" referia-se à duplicidade do caminho a ele oferecido: o estudo da natureza através dos mais recentes pesquisadores e também o mergulho na literatura científica marginal dos "grandes livros", colocada de lado pelos pesquisadores seguidores da ciência mecanicista materialista[55], prestes a estabelecer sua hegemonia nos domínios científicos. O reconhecimento dos limites da ciência, a qual não levava em conta a maneira envolvemente e mística de se relacionar com a natureza, levou Goethe a outras fontes, contidas no que considerava na época como um "tesouro".

Duas personagens foram responsáveis pelo contato de Goethe com esses conhecimentos: a freira Susanne Katharina von Klettenberg (1723-1774) e o médico Johann Friedrich Metz (1721-1782)[56].

O processo de cura de Metz englobava não só um tratamento ao nível do restabelecimento físico, como também psíquico:

> [...]
> Da sucht man nun mit Macht mir neues Leben,
> Und neuen Muht und neue Krafft zu geben;
> Drum reichet mir mein Docktor Medicinä

[55] Paralelamente à leitura de livros da tradição hermética e de alquimia, Goethe também leu as mais recentes obras da época relativas à física (sobre eletricidade), sobre medicina e sobre química (Compêndio de Boerhaave tido como a obra básica da química de então), vide *Ephemerides*.
[56] Além disso, tanto Metz quanto Klettenberg eram adeptos das doutrinas pietistas do Conde de Zinzendorf (1700-1760), fundador da "*Herrnhuter Brüdergemeinde*".

Extrackte aus der Cortex Chinä,
Die junger Herrn erschlaffte Nerven
An Augen, Fus und Hand,
Auf's neue stärcken, den Verstand
Und das Gedächtniss schärfen.
Besonders ist er drauf bedacht,
Durch Ordnung wieder einzubringen,
Was Unordnung so schlimm gemacht,
Und heisst mich meinen Willen zwingen.
"Bey Tag, und sonderlich bey Nacht
"Nur an nichts reitzendes gedacht!
Welch ein Befehl für einen Zeichnergeist,
Den jeder Reitz bis zum Entzücken reisst.
Des Bouchers Mädgen nimmt er mir
Aus meiner Stube, hängt dafür
Mir eine abgelebte Frau,
Mit riefigem Gesicht, mit halbzerbrochnem Zahne,
Vom fleissig kalten Gerhard Dow
An meine Wand, langweilige Tisane
Setzt er mir statt des Weins dazu. [...] (DJG 2: 67)

Os nervos exauridos do jovem Goethe foram tratados com um remédio para o intelecto (*Verstand*) e a memória (*Gedächtnis*), visando instaurar uma ordem e, em conseqüência, um equilíbrio. Nesse sentido, a substituição dos quadros em seu quarto não é de somenos importância, exemplificando o uso terapêutico da arte. A sobriedade holandesa do jogo do claro-escuro usada por Gerhard Dow para retratar a interioridade da vida doméstica tornou-se o substituto ideal do pintor Boucher, preferido de Madame de Pompadour, mestre da retratação do frenesi barroco francês.[57] Nada mais adequado para se propiciar um ambiente, no qual a harmonia desestruturada pelo processo de doença deveria ser restabelecida tanto no espírito quanto no físico. O tratamento de Goethe tinha por base a visão do ser humano como unidade e por isso mesmo a cura deveria contemplar essas duas instâncias[58].

Ao se levar em conta o tratamento "misto" de Metz, do qual faziam parte os "remédios universais" (preparados à base de fómulas alquímicas) e a leitura de

[57] Vide anexo figura 1.

[58] A opinião de que a doença de Goethe seria tanto uma doença da alma quando do corpo, encontra referendo na descrição do próprio Goethe: *Er (der Vater) verhehlte dabei, so gut er konnte, den Verdruß, anstatt eines rüstigen, tätigen Sohns, der nun promovieren und jene vorgeschriebene Lebensbahn durchlaufen sollte, einen Kränkling zu finden, der noch mehr an der Seele als am Körper zu leiden schien*." O processo de cura deveria então estender-se tanto à alma quanto ao corpo: "*Das Heil des Körpers war zu nahe mit dem Heil der Seele verwandt* [...]". [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 539. DB 4: Goethe, S. 10473 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 338; 341)]

textos da tradição hermética (*Opus Mago Caballisticum* de Welling e *Aurea Catena Homeri*), pode-se chegar facilmente à conclusão de que Goethe foi curado a partir de uma utilização de preceitos de medicina que ultrapassavam a visão do corpo como simples matéria e, assim, da unilateralidade do tratamento de doenças.

A análise da correspondência de Oetinger leva Zimmermann (1969) a concluir que o médico de Goethe era filho do químico Metz, na verdade um alquimista. O pesquisador atribui a essa relação direta com a alquimia o tipo de tratamento proposto pelo médico de Goethe[59]. Metz também era o médico de Klettenberg e a teria familiarizado, tanto quanto a Goethe, com as idéias de Oetinger, apontado por Zimmermann como o mentor intelectual do Dr. Metz.

Friedrich Oetinger (1702-1782), o Mago do Sul[60], procurava em seus livros explicar o mundo pela atração e repulsão, idéias originárias da visão cabalística, além de combater o idealismo transcendental, procurando aproximar Deus da natureza. Era também um dos representantes de uma hermética que queria se transformar em ciência. Um dos aspectos que ressalta nos escritos de Oetinger é sua afirmação de que em tudo há vida, pois em tudo está contido o princípio divino:

> Das Hauptobjekt der Philosophie der Alten ist das Leben der Dinge. Hippocrates, Pythagoras und Plato hatten noch gute Ideen davon, aber die mechanische Philosophie, welche nichts annimmt, als was sie *ex situ partium, ex figura et motu per principium rationis sufficientis* erklären kann, kommt davon ganz ab. Als ich dies bald in der Jugend gesehen, weil ich die mechanische Philosophie anfangs auch mit der Algèbre unf höhern Mechanik getrieben... und daraus wahrgenommen, wie sehr wir von den Begriffen der Alten, absonderlich auch der heiligen Schrift abgekommen, so verfiel ich wegen der Wissenschaften in eine fast gänzlich Desperation... Da fing ich mit größtem Fleiß an, die Grundideen der Alten von dem Leben, sowohl der vegetabilischen, animalischen und mineralischen Dinge als auch von dem Leben der vernünftigen Seele zu studieren und brachte damit dreißig Jahre *una serie* zu. (Oetinger, apud Zimmermann,1974:328)

[59] Zimmermann (1969 I: 180): "*So muß Dr. Metz den jungen Goethe nicht nur mit Welling und der Aurea Catena Homeri bekannt gemacht haben." Pode se constatar também a importância de Metz neste trecho de uma carta de Goethe a Katharina Schönkopf de 30.12.1768: Ich habe viel in der Kranckheit gelernt, das ich nirgends in meinem Leben hätte lernen können. Es ist vorbey, und ich binn wieder ganz munter, ob ich gleich drey volle Wochen nicht aus der Stube gekommen binn, und mich fast niemand besucht, als mein Docktor [Metz], der, Gott sey Danck, ein liebenswürdiger Mann ist*.".

[60] Friedrich Christoph Oetinger era teólogo, adepto das doutrinas pietistas e influenciou vários autores como Herder, Wieland, Schiller, Hölderlin, Hegel, Schelling, Mörike e Hesse. Na biblioteca de Mozart havia "*Die Metaphysic in Connection mit der Chemie*", livro que continha um capítulo sobre música.

Ao se aprofundar nos estudos da filosofia de seu tempo, Oetinger encontra a álgebra e a "filosofia mecânica" newtoniana. Detecta a tendência à mecanização nas accepções de mundo da ciência, direção esta que entra em rota de colisão com a filosofia dos antigos, cuja ótica, segundo Oetinger, estava baseada no destaque à vitalidade das coisas. Reclama uma volta aos estudos dos três reinos da natureza e também da "vida da alma racional". Sem dúvida alguma essas idéias de Oetinger possuem a mesma perspectiva do tratamento proposto por Metz e estão em sintonia com os caminhos seguidos posteriormente por Goethe.

Seguindo a perspectiva de encontro do vivente nos estudos herméticos, as coisas do mundo eram vistas como repletas de vida, tanto as pertencentes ao mundo orgânico como aquelas do inorgânico. Como exemplo maior disso e até mesmo simbolizando essa visão é destacado o ímã, no qual a dinâmica da polaridade assemelha-se à dinâmica da vida, entendida, sob a perspectiva da tradição hermética e cabalística, como expansão e contração.

O ponto de vista assumido pela medicina hermética[61] era o de instituir uma associação das leis de Newton de atração e repulsão da matéria com as leis polarizantes da física mística, simbolizadas pelo magneto e estendidas ao homem pelo ciclo da circulação do sangue e da respiração[62]. Dessa forma, movimentos mecânicos e orgânicos estariam submetidos às leis tanto da matéria quanto do

[61] Vide Zimmermann, 1974: 331.

[62] Sobre a relação de Newton com a tradição hermética, conferir Zimmermann (1969; 1974). Como síntese dessa ligação vale a pena reproduzir a observação de Böhme (2004) em seu ensaio (Lebendige Natur): "*Hermetiker, oft auch Alchemisten, waren jedoch auch die Gelehrten, die heute als Väter der Naturwissenschaften und der Rationalität gelten wie Kopernikus, Brahe, Bruno und . . . Newton. Zu der alchemistischen und hermetischen Seite Newtons und dem alchemistischen Hintergrund der Renaissance-Wissenschaften ist grundlegend Betty J. T. Dobbs, The Foundations of Newton's Alchemy, Cambridge/ USA 1975. Vgl. ferner Frank E. Manuel, A Portrait of Isaac Newton, Cambridge/USA 1968. A. G. Debus, The Chemical Dream of the Renaissance, Cambridge/USA 1968. R. S. Westfall, The Role of Alchemy in Newton's Career, in: M. L. R. Bonell/ W. R. Shea (Hg.), Reason: Experiment and Mysticism in the Scientific Resolution, New York 1975, S. 189-232. Morris Berman, Wiederserzauberung der Welt [Anm. 9], S. 101-116. Bemerkenswert bleibt, daß Goethe auch deswegen in einen so unversöhnlichen Gegensatz zu Newton geraten mußte, weil das 18. Jahrhundert das Newton-Bild weitgehend von seinem hermetischen Hintergrund gereinigt hat und nur den "Rationalisten" Newton überlieferte. Erst in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde man auf kaum zu überschätzende Einflüsse der Alchemie auf Newton aufmerksam. Realisiert man die "hermetische" und die "rationalistische" Seite Newtons als Signaturen einer intellektuellen Struktur, so ist Newton Goethe viel verwandter, als dieser es ahnen konnte*."

espírito, idéia que, em Goethe anos depois, aparece de forma mais clara ao se referir ao magneto:

> Der Magnet ist ein Urphänomen, das man nur aussprechen darf, um es erklärt zu haben; dadurch wird es denn auch ein Symbol für alles übrige, wofür wir keine Worte noch Namen zu suchen brauchen. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 100. DB 4: Goethe, S. 7866 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 542-543)]
>
> Man gedenke der leichten Erregbarkeit aller Wesen, wie der mindeste Wechsel einer Bedingung, jeder Hauch gleich in den Körpern Polarität manifestiert, die eigentlich in ihnen allen schlummert. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 269. DB 4: Goethe, S. 8035 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 658)]

Nesse sentido, Goethe acrescenta ao seu sentimento infantil de unidade com a natureza a idéia de produtividade pela polaridade tanto ao nível da matéria (através do magnetismo de Mesmer) quanto da criação (tradição hermética e cabalística)[63]. Assim como a alquimia deu origem à química moderna, também a cosmogonia que Goethe conheceu através de suas leituras nesta época semeou sua visão posterior como cientista.

Como exemplo dessa concepção na medicina de união dos avanços das novas descobertas em relação ao funcionamento do corpo humano com as idéias da tradição hermética e da Antiguidade, Zimmermann (1974) cita o médico holandês Ernestus Reger que, no final do século 17, ao escrever "*Nosce Teipsum physico-Medicum*", caracterizara todas as coisas como possuídoras de características do magneto:

> Gott hat allen Dingen in der Natur mitgeteilet eine an sich ziehende und auch von sich stoβende Kraft nach Art des Magneten, welches iht Atemholen ost und also gar recht ihr Polus Arcticus und Antarcticus gennant wag werden, welches Atemholen auch ihr rechtes Leben ist". (Reger, apud Zimmermann, 1974: 328)

Em meados do século XVIII, o fenômeno da polaridade também é tratado nos experimentos de eletricidade que, por sua vez, formaram a base da descoberta de Haller sobre a irritabilidade dos músculos[64]. No livro de Musschenbroek

[63] Em 1759 o médico F. Th. Aepinus publicou um livro que trazia para o terreno da medicina os fenômenos da eletricidade e do magnetismo, chamava-se "*Tentamen theoriae electricitatis et magneti*smi".

[64] Ao se investigar a história da eletricidade, pode-se observar que o desenvolvimento da eletricidade ocorre justamente nesse período de juventude de Goethe, chegando a ser moda nos salões a

"*Grundlehren der Naturwissenschaft*"[65], há uma referência ao mundo natural: "*fast in einer berständigen Ausdehneung und Zusammenziehung*" (Apud Zimmermann, 1974: 336) que ilustra a conceituação do mundo como um eterno pulsar[66], num constante movimento criado pela tensão entre os pólos. Essa concepção surge no jovem Goethe como sensação de mundo, e se torna, no velho Goethe, teoria filosófica sobre a natureza:

> Spannung ist der indifferent scheinende Zustand eines energischen Wesens in völliger Bereitschaft, sich zu manifestieren, zu

---

realização de experimentos e a ser assunto comum nas conversas, como se nota na já anteriormente citada carta de Goethe a Friederike Oeser: "*Glauben Sie mir, Sie sind alleine Schuld, dass ich Leipzig ohne sonderliche Schmerzen verlassen habe. Freudigkeit der Seele, und Heroismus ist so communicabel wie die Elec*ktricität, und Sie haben so viel davon, als die Elecktrische Maschine Feuerfuncken in sich enthält." (DJG:624). Em suas anotações nas *Ephemerides*, são encontradas citações de 10 livros sobre eletricidade, como, por exemplo, Ewerhardt. *Naturlehre*; Winckler: "*Eigenschaffften, Wirckungen Ursachen der Elecktrizität*" (1744); Gordon: "*Versuch einer Erklärung der Elektrizität*" (1745); Caroli de Cisternai du Fay: "*Versuche und Abhandlung von der Elecktr. der Körper*" (1745); Jallabert: "*Exper. Electr. usibus medicis applicata*" (1750); Waitz: "*Abh. von der Elecktr. und deren Urs. Preisschrifft. nebst zwey andern*" (1745); Hartmann: "*Verwandtschafft der Elecktr. Materie mit den schröcklichen Lufft Erscheinungen*" (1759) e Oetinger (sob o pseudônimo de Kratzenstein) "*Vom Nutzen der Elektrizität*" (1745). Em sua maioria, eram livros ligados ao uso medicinal da eletricidade.

A relação com os experimentos sobre eletricidade e a importância na formação de Goethe também são registrados no relato de Eckermann: "*Wenn ich aber in denen Gegenständen, die in meinem Wege lagen, etwas geleistet, so kam mir dabei zugute, daß mein Leben in eine Zeit fiel, die an großen Entdeckungen in der Natur reicher war als irgend eine andere. Schon als Kind begegnete mir Franklin's Lehre von der Elektricität, welches Gesetz er damals soeben gefunden hatte. Und so folgte durch mein ganzes Leben, bis zu dieser Stunde, eine große Entdeckung der andern; wodurch ich denn nicht allein früh auf die Natur hingeleitet, sondern auch später immerfort in der bedeutendsten Anregung erhalten wurde*." [Goethe: 1827, S. 66. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 30628 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 6, S. 58-59)]

Em 1672, Gottfried Wilhelm von Leibniz descobriu faíscas elétricas através do atrito de uma esfera de enxofre. Em 1720 Pieter van Musschenbroek (1692-1761), físico e médico holandês radicado na Alemanha, inventa em Leiden a garrafa de Leiden, o que viria a ser o primeiro condensador. Em 1752, Benjamin Franklin (1706-1790), inventa o pára-raio e interpreta o fenômeno dos pólos positivo e negativo. Em 1770 Luigi Galvani, médico italiano, fez observações sobre a eletricidade "animal" em sapos (energia eletroquímica). Em 1776, Alessandro Volta, físico italiano, inventa a bateria.

[65] Este livro foi traduzido por Gottsched, o que revela a amplitude dessas idéias, alvo de interesse por parte dos literatos alemães no século XVIII.

[66] A contração do músculo pelo sistema nervoso (*irritabilitas Halleri*), causadora do movimento de sístole e diástole e, por conseguinte do ritmo pulsante, é assim descrita no Lexikon de Zedler em 1741: "*Wenn die Zusammenzühung des Herzens in der Erweiterung nachläßt, so zühen sich sodann die Pulsadern, vermöge ihrer natürlichen Elastizität, wieder zusammen, welche wechselweise Erweiterung und Zusammenzühung an unterschiedenen Orten... zu fühlen sind und diejenige Bewegung ausmachen, welche man den Puls zu nennen pfleget*." (Apud Zimmermann, 1974:336). O médico e anatomista britânico William Harvey (1578-1657), a partir de experimentos em organismos vivos, foi quem descreveu pela primera vez o sistema circulatório sanguíneo e o processo de bombeamento do sangue pelo coração (sístole e diástole).
O místico Oetinger interpreta esse fenômeno: "*Der elektrischen wie auch der Philosophie Newtons zufolge, findet sich die Systole und Diastole oder die Aufnahme und das Herauslassen des Lebens (spiritum) und des Äthers allenthalben*" (Oetinger, apud Sladek 1984:169)

> differenzieren, zu polarisieren. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 269. DB 4: Goethe, S. 8035 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 658)]

As pistas deixadas nas *Ephemerides* abrangem um pequeno período (março de 1770 e o final de 1771), abarcando apenas alguns meses, reunidas em 34 páginas. É uma compilação de referências de difícil leitura, mas que contém importantes indicações sobre o processo de formação de algumas idéias, assim como sobre as leituras realizadas no período de convalescença de Goethe.

Recomendado por Metz, Goethe adquire o livro do alquimista Georg von Welling[67] (1652-1727), "*Opus Mago-cabbalisticum*", e inicia sua leitura passando, logo a seguir, aos experimentos. O objetivo do livro não era expor o processo da obtenção de ouro, mas sim, como se pode ler no prefácio, propiciar a demonstração da imanência:

> Wie die Natur aus Gott, und wie Gott in derselben möge gesehen werden und erkannt werden, und wie ferner aus dieser Erkenntnis der wahre reine Dienst der Creatur als ein schuldiges Dankopfer gegen den Schöpfer flieβe. (Welling. Apud HA 9: 717)

Trata-se, portanto, em primeira instância de um processo de conhecimento, ou de reconhecimento, pois há, de forma clara nestas linhas, uma reunião entre teologia e ciência. O livro destina-se a dois públicos: àqueles que, seguindo a tendência iluminista de comprovar os conhecimentos pela experimentação, procuram ver e conhecer e também àqueles que procuram a iluminação pela contemplação de imagens representativas dos "segredos" da tradição hermética.

Goethe, pertencente ao primeiro grupo de interessados, não se satisfez em ter apenas um relacionamento teórico com os princípios de alquimia, assim que se recupera um pouco da doença, instala um laboratório em seu quarto e realiza, ele mesmo, alguns experimentos alquímicos[68] que, todavia, não surtem o efeito

[67] Welling foi diretor da mina de Baden-Durlacher (Karlsruhe) e seu "Opus", escrito em 1719 e publicado postumamente em 1735, tornou-se no século XVIII um clássico do hermetismo alquímico. O livro é um tratado onde se misturam teosofia, cosmologia de acordo com as teses de Jakob Böhme, alquimia, cabala, magia negra e teurgia. A segunda parte do livro é uma coletânea de imagens que fazem alusão aos conhecimentos secretos. Welling foi um dos primeiros a frisar que a alquimia não tratava apenas da transmutação de metais, mas que se amparava num sistema filosófico-cosmológico completo, baseado na cabala. Sem dúvida as idéias e imagens expostas neste livro influenciaram na elaboração do mito de Lúcifer de Goethe.

[68] Vide a descrição dos experimentos em HA 9: 343 e seg.

desejado[69]. Ao buscar o sal aéreo[70] (*Luftsalz*) dos alquimistas, tido também como um remédio universal, somente consegue obter um sal neutro, o que o desanima a continuar com seus experimentos, mas não a persistir com seus estudos e investigações[71]. O que chama a atenção é o fato do interesse de Goethe pela alquimia, de uma certa forma, despertá-lo também para o processo de transformação, aspecto decisivo para os estudos de ciência natural. A tentativa dos alquimistas de obtenção do *liquor silicum* (liquor de seixos) seria a tentativa de demonstração da possibilidade da passagem do estado mineral para o vegetal ou humano[72].

Apesar de ser de suma importância nesse momento, a mística não norteia o processo de amadurecimento de Goethe, nem o impede de ter uma atitude racional em relação aos fenômenos da natureza. Ainda assim, é através do pensamento místico, da tradição hermética e do neoplatonismo que o princípio de polaridade encontrou eco. A procura de Goethe foi a de estabelecer um caminho, no qual os lados subjetivo e objetivo do homem pudessem valer. No texto sobre sua formação como cientista, Goethe expõe sucintamente a importância da fase do *Sturm und Drang* numa clara alusão ao período de estudos nessa época:

> Die ersten von mir herausgegebenen poetischen Versuche wurden mit Beifall aufgenommen, welche jedoch eigentlich nur den innern Menschen schildern, und von den Gemütsbewegungen genugsame Kenntnis voraussetzen. Hie und da mag sich ein Anklang finden von einem leidenschaftlichen Ergötzen an ländlichen Natur-Gegenständen, sowie von *einem ernsten Drange das ungeheure Geheimnis, das sich in stetigem Erschaffen und Zerstören an den Tag gibt, zu erkennen,* ob sich schon dieser Trieb in ein unbestimmtes, unbefriedigtes Hinbrüten zu verlieren scheint. [Goethe: Morphologie, S. 108. DB 4: Goethe, S. 8778 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 149)] [Grifo meu]

[69] As conversas com Susanna Klettenberg sobre esse assunto eram frequentes, já que ela também realizava em sua casa experimentações alquímicas seguindo Welling.
[70] Este sal aéreo é, na verdade, uma das muitas denominações da pedra filosofal.
[71] Cf. carta de Goethe a Klettenberg de 28/08/1770 já em Straβburg: "*Die Jurisprudenz fangt an mir sehr zu gefallen. So ist s doch mit allem wie mit dem Merseburger Biere, das erstemal schauert man, und hat man s eine Woche getruncken, so kann man s nicht mehr lassen. Und die Chymie ist noch immer meine heimlich Geliebte*."
[72] Cf. anotações à edição alemã (HA 9: 722 e seg.).

Ao lado da atitude extasiada e mística em relação ao natural, encontrava-se o impulso pelo conhecimento que o levou a reflexões sobre o fenômeno da polaridade.

Apesar de rechaçar a unilateralidade de uma atitude puramente mística em relação à natureza, como se configura posteriormente em suas críticas a uma filosofia da natureza de cunho meramente especulativo, foi através dos estudos de teor místicos que Goethe teve apoio para o desenvolvimento de sua "*Privatreligion*" que, por sua vez, baseia toda sua relação com o natural.

Neste momento, cabe fazer uma distinção entre a mística e a alquimia. Para além de uma mera distinção vocabular, essa diferença é bastante significativa para Goethe. Seu interesse inicial pela alquimia o levou à experimentação, na tentativa de ver com seus próprios olhos a realização dos mistérios descritos nos manuais de alquimia, em especial no de Welling. Num primeiro momento, o resultado infrutífero leva-o a simplesmente abandonar as experiências e a continuar seus estudos. Em seu livro de memórias, porém, assinala a importância dessa tentativa: "*So wunderlich und unzusammenhängend auch diese Operationen waren, so lernte ich doch dabei mancherlei*" [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 549. DB 4: Goethe, S. 10483 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 344)].

A passagem para a leitura de Boerhaave[73], cujo livro "*Institutiones et esperimenta chemiae*" de 1724 era considerado como a obra básica da química, ilustra a passagem de Goethe da alquimia para a química. Mas essa saída do oculto para o científico realiza-se através de um autor que ainda possuía em seus escritos resquícios do ideário alquimista, conforme alguns estudiosos assinalam. Para Zimmermann, embora Boerhaave seja um dos iniciadores da medicina empirista, ele

[73] Hermann Boerhaave (1668-1738), médico e químico holandês, clinicava em Leiden, transformado, por isso, no maior centro de medicina da Europa. Para lá rumavam os interessados nos novos tratamentos propostos por ele, foram tantos (cerca de 2000), que lhe foi atribuído o título de *Communis Europae Praeceptor* (o professor de toda a Europa) Isso lhe dá uma grande relevância no desenvolvimento da medicina no cenário europeu: "*His iatro-mechanical views had a liberating influence on physicians and natural scientists, who still had to struggle against an allegorical way of conceptualising 'mysterious' forces supposedly to be found in nature*" (Luyendijk-Elshout et al., 1994.11. Apud Graça, 2005)). Boerhaave postulava a importância do tratamento tanto do corpo como da alma, como era o tratamento proposto por Metz a Goethe: "Afetos violentos ou de longa permanecia atacam e corrompem o cérebro, nervo, temperamento e músculos, de maneira tão extraordinária e efetiva, e consequentemente, em acordo com suas diversidades e duração, são capazes de produzir e criar praticamente todo tipo de doença" (Boerhaave, apud Alves: 2005).

ainda tinha os escritos dos alquimistas como uma das fontes de seus conhecimentos:

> Unter allen physikalischen Schriftstellern, die mir bis jetzt zu Gesicht gekommen sind, habe ich noch keine angetroffen, die die Natur der Körper und ihre verwandelnde Kraft tiefer erforscht und deutlicher erklärt hätten als die Alchimisten". (Boerhaave. Apud Zimmerman, 1969, I: 135)[74]

Dessa forma, não se pode falar numa ruptura com a alquimia nesse momento. Goethe ainda se referia, anos mais tarde ao relembrar-se dessa época, como um "*Halbadept*" (DW). O que se percebe é que, com o avançar dos anos e com o desenvolvimento de suas pesquisas científicas, a empiria vai ganhando terreno e sua ligação cada vez mais intensa com os fenômenos da natureza esmaeçe qualquer vestígio desse tipo de experiência.

Mais tarde, com o avançar de seu desempenho como cientista, Goethe desenvolve uma postura francamente em desacordo com o nebulismo que cerca a parafernália alquímica. Na parte histórica de sua *Doutrina das Cores*[75], assume claramente sua posição de repúdio das práticas alquímicas:

> Auf eben diesem Wege gingen die Alchimisten fort und mußten sich, weil darunter wenig originelle Geister, hingegen viele Nachahmer sich befanden, immer tiefer zur *Geheimniskrämerei* ihre Zuflucht nehmen, deren *Dunkelheiten* aus dem vorigen Jahrhundert herübergekommen waren. Daher die *Monotonie* aller dieser Schriften.
>
> Betrachtet man die Alchimie überhaupt, so findet man an ihr dieselbe Entstehung, wie wir oben bei anderer Art *Aberglauben* bemerkt haben. Es ist der *Mißbrauch* des Echten und Wahren, ein Sprung von der Idee, vom Möglichen, zur Wirklichkeit, eine *falsche Anwendung* echter Gefühle, ein *lügenhaftes Zusagen*, wodurch unsern liebsten Hoffnungen und Wünschen geschmeichelt wird.

---

[74] Segundo Zimmermann (1969 I: 135): "Die Goethe-Forschung hat bei diesem Schluβpunkt von Goethes okkulten Lektüren, denn auch, allzu lange gewissermaβen erleichtert aufgeatmet. Völlig zu Unrecht! Nicht nur, daβ – wie bereits Bruno Saenger bemerckt hat – Boerhaave die vier hermetischen Elemente, Feuer, Luft, Wasser und Erde, zur Grundlage seiner Chemie machte". As idéias da alquimia foram banidas da química somente com Lavoisier (1743-1794) em suas obras: *Méthode de nomenclature Chimique* (1787) e *Traité Elémentaire de Chimie* (1789).

[75] É interessante a observação da posição de Goethe em relação à alquimia em *Poesia e Verdade* e na *Doutrina das Cores*. Em primeiro lugar cabe atentar para a proximidade temporal na elaboração entre as obras citadas: no ano de 1809 Goethe se ocupa intensamente com o conteúdo dos dois livros, publicando no ano de 1810 os "*Materialien Zur Geschichte der Farbenlehre*" e no ano seguinte a segunda parte de suas memórias. Enquanto em um menciona o aspecto produtivo dos conhecimentos que adquiriu, no outro fala abertamente da sua descrença enquanto cientista em relação à alquimia. O que em ambos se destaca é o enriquecimento imagético daquele que lê uma obra alquimista.

> [Goethe: Zur Farbenlehre, S. 604. DB 4: Goethe, S. 9425 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 390-391)] [...]
> Daß sich hierbei die Einbildungskraft sogleich tätig erzeige, läßt sich erwarten. Jene drei obersten Erfordernisse zur höchsten irdischen Glückseligkeit scheinen so nahe verwandt, daß man ganz natürlich findet, sie auch durch ein einziges Mittel erreichen zu können. Es führt zu sehr angenehmen Betrachtungen, wenn man den *poetischen Teil der Alchimie*, wie wir ihn wohl nennen dürfen, mit freiem Geiste behandelt. Wir finden ein aus allgemeinen Begriffen entspringendes, auf einen gehörigen Naturgrund *aufgebautes Märchen*.
>
> Etwas Materielles muß es sein, aber die erste allgemeine Materie, eine jungfräuliche Erde. Wie diese zu finden, wie sie zu bearbeiten, dieses ist die ewige Ausführung alchimischer Schriften, die mit einem unerträglichen Einerlei, wie ein anhaltendes Glockengeläute, mehr zum *Wahnsinn* als zur Andacht hindrängen. [Goethe: Zur Farbenlehre, S. 605-606. DB 4: Goethe, S. 9427 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 392)] [Grifo meu]

Os epítetos e alcunhas utilizados por Goethe demonstram o distanciamento e o desencantamento científico em relação à alquimia: "G*eheimskrämerei, Monotonie, Dunkelheiten, Aberglauben, unertägliches Einerlei, anhaltendes Glockengeläute, Wahnsinn*". O aspecto produtivo do encontro com a alquimia permanece, aparentemente, somente no uso poético ("*poetischer Teil der Alchimie*") através do incitamento à capacidade imaginativa humana, transformando-a num "*aufgebautes Märchen*".

A relação com a mística ganha outros matizes. Se a alquimia diverge do espírito científico e, por isso, deve ser posta de lado, a mística, baseada no sentimento, resguarda o intelecto da mecanização do pensar lógico-matemático e serve para manter a sensação do natural como vivente:

> Ein geistreicher Mann sagte, die neuere Mystik sei die Dialektik des Herzens und deswegen mitunter so erstaunenswert und verführerisch, weil sie Dinge zur Sprache bringe, zu denen der Mensch auf dem gewöhnlichen Verstands-, Vernunfts- und Religionswege nicht gelangen würde. Wer sich Mut und Kraft glaube, sie zu studieren, ohne sich betäuben zu lassen, der möge sich in diese Höhle des Trophonios versenken, jedoch auf seine eigene Gefahr. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 72. DB 4: Goethe, S. 7838 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 523)][76]

[76] "Um homem de espírito dizia que a mística mais recente era a dialética do coração" e, por isso, às vezes, tão digna de admiração e tão sedutora: pelo motivo de que trazia ao plano da linguagem coisas que os homens não teriam atingido pelos costumados caminhos da razão, do entendimento e da religião. Quem acreditasse ter ânimo e fortaleza para a estudar, sem se deixar entorpecer por ela, poderia mergulhar nesta conversa de Trofônio, porém com risco para si mesmo." (MeR 339: 80-81)

O empenho que Goethe demonstrou para tornar-se cientista já desponta nas participações de discussões sobre ciência, nas demonstrações das novas teorias da ótica, da eletricidade e dos fenômenos magnéticos, assim como na realização das experiências alquímicas. Essa atitude basta para descaracterizá-lo como um místico em busca de uma união sentimental com o todo divinal. O que está presente em Goethe é o empenho iluminista por uma explicação de mundo que entre em sintonia com seu "sentimento de verdade". Suas teorias não se afastam da realidade e, por isso, o empenho científico baseado na observação do real torna-se o único ponto de partida possível para ele. Um místico procura apreender o mundo pelo mergulho unilateral no interior de si mesmo, procura a explicação do além de si nas profundidades de si, mas não procura por explicações ou entendimento, sua busca baseia-se única e exclusivamente no sentimento ou na revelação. O ecletismo de Goethe é o de, sem se considerar um místico, afirmar a necessidade da manutenção de uma parte da mística no processo de conhecimento, unindo as teorias da Renascença que, por sua vez, remontam à Antiguidade, com a ciência empírica.

Ao se estudar o pensamento filosófico de Goethe, o que se destaca nas análises da crítica é a relevância dada à aproximação do pensamento goethiano do pensamento lógico-matemático de Leibniz. Mas tal aproximação não se dá apenas nessa direção. De Leibniz, o que se apresenta de forma vigorosa em Goethe é a inclinação para o aspecto da representação do todo no singular estampado na idéia das mônadas. Através desse conceito, é sublinhado o aspecto de imanência, o que afasta o pensamento baseado na transcendência e a contínua interferência do saber teológico em esferas que a partir de então cabem exclusivamente ao homem. Como se poderia falar de liberdade se o destino humano tivesse de se resignar aos desígnios divinos, onde estaria a interferência do querer humano no seu destino, como seria possível haver formação (*Bildung*)[77], caso o homem permanecesse exclusivamente sob o jugo de algo que o trancendesse? Se, por um lado, Goethe via a necessidade de religação com o divino e sua enteléquia, também sabia da

[77] A seguinte máxima de Goethe condensa a importância do caminho de vida consciente do homem e sua formação como parte integrante do processo de humanização: "*Nicht allein das Angeborene, sondern auch das Erworbene ist der Mensch*." [Goethe Maximen und Reflexionen, S. 194. DB 4: Goethe, S. 7960 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 606)].

insurgência dos tempos modernos pela proposição, no rastro iluminista, de novas metodologias científicas que não mais admitiam qualquer vestígio de nebulosidade na ciência. Goethe propõe então uma ciência que se daria pela apreensão intelectiva dos princípios contidos na natureza, reveladores do discurso divino que se fez matéria no mundo, através do duplo caminho de idéia e experiência.

Como se percebe neste pequeno comentário, a posição de Goethe é de ao mesmo tempo afirmar a existência de um sistema emanativo, como também afirmar a não ingerência após a criação do divino na ordenação da natureza: "*Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen, dergestalt göttlichen Gesetzen, daß die Gottheit selbst daran nichts ändern könnte*". [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 1073. DB 4: Goethe, S. 11007 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 79)]

Nesse sentido, a ciência teria de se associar à mística para poder desvendar os "mistérios" da forma. Com a revelação dos "segredos" do mundo pela ciência, o artista de posse dessa consciência iluminada tanto pela razão quanto pela aparição pode tornar-se um co-participador ao criar novas formas de expressão estética, dessa maneira, a mística também estaria presente na arte pela simbologia contida nela.

> Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durchs Bild zu lösen;
>
> Philosophie deutet auf die Geheimnisse der Vernunft und sucht sie durchs Wort zu lösen (Naturphilosophie, Experimentalphilosophie);
>
> Mystik deutet auf die Geheimnisse der Natur und Vernunft und sucht sie durch Wort und Bild zu lösen. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 220. DB 4: Goethe, S. 7986 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 625)]

A garantia da permanência no terreno da consciência, sem se perder no desvario, é a presença de leis. Tanto a natureza quanto a arte se submetem a uma metodologia, sendo assim, o parentesco entre elas deveria ser garantido para não se perder num terreno diáfano e disforme. A garantia desse procedimento somente será assegurada através do processo de conhecimento também dos limites e transgressões do indivíduo, caracterísitica da fase do *Sturm und Drang*. A novidade que destaca a ciência da Renascença baseada numa mística e a ciência do século XVIII que tentava manter o divino em suas incurssões para o entendimento do mundo é a consciência de que o homem possui uma subjetividade que não pode

mais ser posta de lado, nem mesmo na metodologia científica, conforme foi apresentado no capítulo anterior.

Num processo dialético de autoconhecimento para conhecer o mundo, Goethe necessita compreender como se dá o trânsito entre o macrocosmo e o microcosmo.[78] Essa era uma das temáticas na época da Renascença e aparece nos autores por ele lidos, em especial, Paracelso[79] (1493-1541) e Giordano Bruno[80] (1548-1600).

Esse encontro com o ideário da Renascença é bastante significativo, caso se pense no que esse período significa para o desenvolvimento da história das idéias.

---

[78] Vide anexo figura 2.

[79] Leituras de Goethe como estão registradas nas *Ephemerides* [Januar 1770]: Paracelsus [Hier die 5 Traktate, auf die sich Goethe im folgenden bezieht: 1. Paragrani 1. Tractat Von der Philosophey. 2. Paragrani, ander Tractat Von der Astronomey. 3. Labyrinth. Med. 4. De Pestilitate. 5. Spinnen.] von Schülern [(FL:) 1. Tractat S. 205: "Was ist höhers und löblichers an einem Auditore vnnd Discipulo dann dass er in einer weichen Schalen lige / die da nicht erherte / biss er seiner Disciplin gewachsene Flügel erlangt hab, / und alsdann der Rutten entrinne."], in einer weichen Schale.
Par.[(FL:) Paracelsus im 3. Tractat S. 271.] sagt Gott habe alle Dinge aus nichts erschaffen, in Labyrintho Med. Cap. 5.
Nun wisset auch [(FL:) Paracelsus, De Pestilitate S. 572.] das, dass also luxum corpus nichts anders ist, als allein ein eytele Sperma, die nicht figiret, und recht in seiner Proportion stehet, sondern unvollkommen ist, und ist doch der Corpus, aber luxum, wie ihr in Lepra verstehen möget. De Podagr. lib. II. C. Geomantia.
Darum ich wohl mag reden, dass die Artzt, so die Cadaverum Anatomiam für sich nehmen, nichts als unverständig Leut sind, dann nicht der Cadaver zeigt die Anatomey, dann sie giebt allein die Bein, und des Beins Nachbaaren, noch ist aber die Kranckheit nicht da.

[80] Leituras de Goethe como estão nas *Ephemerides*: "*Je ne suis pas du sentiment de Mr Bayle [(FL:) Pierre Bayle(1647 bis 1706), französischer Historiker und Philosoph; Dictionaire historique et critique (1695/97), soll sich nach WA 27,39 in der Bibliothek des Rat G. befunden haben. Die folgenden Zitate aus Giordano Bruno (1548-1600) finden sich bei Bayle. Die kritischen Bemerkungen in französischer Sprache könnten sehr wohl von Goethe stammen; vgl. dagegen JG2 6,144; Saenger a. O. S. 36ff.] a l'egard de Jor. Brunus, et ie ne trouve ni d'impiete ni d'absurdite dans les passages qu'il cite, quoique d'ailleurs ie ne pretende pas d'excuser cet homme paradoxe.*
L'uno, l'infinito, lo ente e quello che é in tutto, e per tutto anzi é l'istezzo Vbique. E che cossi la infinita dimenzione per non esser magnitudine coincide coll individuo. Come la infinita moltitudine, per non esser numero coincide coll unita. Giord. Brun. [(FL:) Giordano Bruno im Zueignungsbrief der Abhandlung Della causa, principio et uno (1584), die in fünf Dialogen geschrieben ist.] Epist. Ded. del Tratt. de la Causa, Principio, e Vno.
Ce Passage meriteroit une explication et une recherche plus philosophiques que le disc. de Mr. Bayle. Il est plus facile de prononcer un passage obscur, et contraire a nos notions, que de le dechiffrer, et que de suivre les idees d'un grand homme. Il est de meme du passage ou il plaisante sur une idee de Brunus, que ie n'applaudis pas entierement, si peu que les precedentes; mais que je crois du moins profondes et peutetre fecondes pour un observateur judicieux. Notes, je vous prie, dit B.[(FL:) sagt Bayle. Das Zitat aus G. B. ist wörtlich.] une absurdité: Il dit que ce n'est point l'etre qui fait qu'il y a beaucoup de choses, mais que cette multitude consiste, dans ce qui paroit sur la superficie de la substance.
E quello che fa la multitudine nelle cose, non é lo ente, non é la cosa: ma quel che appare, che si rappresenta al senso, et nella superficie della cosa. Dial. V. p. 127.[der letzte der Dialoge aus Della causa .]

Enquanto a marca da Idade Média era a vivência do divino, abstraído das coisas do mundo e da natureza, numa postura puramente transcendental e metafísica, no século XVI há um ida ao natural que passara a ser visto como o resultado da própria criação, para que através desse encontro se possa ter uma vivência particular e imediata do divino[81]. Como presença viva e pulsante da criação, a natureza também ganha significado não só para os cientistas, como também para os artistas que através dela poderiam, como *second makers*, transformar suas próprias criações em atos semi-divinais com a ajuda das ciências, em especial as da matemática.

Helferich resume a relação com a natureza em duas atitudes fundamentais. A natureza é, para uns, somente um objeto uma mera exterioridade a ser estudada, como se apresenta nas pesquisas de Copérnico, Galileu e, mais tarde, Newton, ou então ela é vista como um "tu", em diálogo com o homem, conforme se encontra, por exemplo, nos textos de Paracelso e Giordano Bruno[82].

Paracelso é apresentado como uma mistura instável entre saber racional e práticas mágicas. De pai médico e alquimista, tornou-se também médico e peregrinou por toda a Europa difundindo suas idéias reunidas em cerca de 8000 páginas[83]. O exemplo de seu papel inovador é a tentativa de instituição de uma concepção de medicina, na qual o corpo humano deve ser tratado sob a luz da natureza (*lumen naturae*) que dá acesso a um livro bastante peculiar: "*daß Gott selbst gegeben, geschrieben, diktiert und gesetzt hat*" (Paracelsus, apud Helferich, 1992: 148). Também sob uma nova luz, aparece o homem. A ele é dada uma importância que lhe fora negada durante toda a Idade Média. Justamente por sua formação corpórea e também anímica, o homem é tido na concepção de Paracelso como o máximo, a quintessência, da criação divina:

---

[81] Vide Böhme (2004) e Wetzlaff-Eggebert (1969). "*Das 16. Jahrhundert erscheint von heute aus oft als das goldene Zeitalter einer Naturwissenschaft, die immer auch noch Kunst und Philosophie ist. Daß die Diskurse der Wissenschaft und die der Kunst noch nicht unwiderruflich auseinandergetreten sind, bedeutet zunächst, daß beide noch im Kontakt mit der griechischen Kosmos-Idee und der Schöpfungstheologie stehen. Die Natur als ganze ist ästhetische Ordnung, d.h. wohlgestaltete Vernunft, durchwaltet von einer Lebendigkeit, die mitten im Schoß der Materie die Spuren des Göttlichen trägt. Kein Künstler, kein Wissenschaftler, kein Arzt, dessen Handeln nicht im letzten von solchen Vorstellungen geleitet wird.*" (Böhme: 2004).

[82] Vide Helferich (1992), em especial p.147.

[83] Conforme aponta Böhme (2004, Lebendige Natur): "*Paracelsus, der große Wundarzt und Wanderer [...], entwickelt die erste europäische holistische Medizin, in alchemistischer Form und auf Grundlage des Modells vom kosmischen Leib mit seinen "Sympathien" zu den Stoffen (Erden, Materien) und den Planeten*."

> Nachdem Gott alle Kreaturen, Elemente und Sterne geschaffen hatte, schuf er den *limus terrae*, indem er einerseits aus den vier Elementen das Wesen auszog und andrerseits aus den Gestirnen, deren Wesen Weisheit, Vernunft aus dem Firmament und den Elenten und somit gleichsam das fünfte Wesen, die Quintessenz der ganzen Schöpfung. Das heiβt also, daβ der Mensch das Wesen alles Geschaffenen in Konzentrazion in sich vereinigt. (Paracelsus, apud Wentzlaff-Eggbert 1969: 173)

Através desse pensamento, Paracelso desenvolve o conceito de macrocosmo e microcosmo, o que, segundo Wentzlaff-Eggbert (Id. Ib.), foi desenvolvido a partir da filosofia hermética-neoplatônica de Hermes Trismegistro.

> Eis aqui o que é uma entidade natural.
> Sabemos através da ciência astronômica as influências das estrelas e dos planetas do firmamento e de todos os astros, ou melhor, do gênio do céu (...) Porque da mesma forma como os elementos celestes, o homem também tem uma constelação e um firmamento.
> Essa doutrina pela qual chamam o homem de "microcosmo", tem de exato o nome, mas não a interpretação, que por demasiado carregada de confusão e obscuridade. Assim então será necessário que expliquemos claramente o que é microcosmo.
> Assim como para o céu existe de acordo com suas qualidades, por ele e para ele mesmo, assim também o homem aparece em seu interior constelado de astros. E da mesma forma que o firmamento está no céu em seu próprio poder (*pro se*), livre de toda dependência, o firmamento do homem está nele também livre de toda obediência, poderoso e independente das influências de todas as criaturas.
> Daí concluimos que em verdade existem duas classes de seres: uma, o céu e a terra (macrocosmo) e outra, o homem (microcosmo). (Paracelso 1973, pp 96-97)

A partir da constatação da relação mútua entre os corpos celestes, o que ocasiona na Terra, por exemplo, fenômenos naturais como as marés e as estações do ano, Paracelso caracteriza o Universo como um todo independente, existindo por si. Assim também o homem deve ser visto, como detentor de uma liberdade que garante a sua constituição como um todo por si, ponto de vista fundamental para o exercício de sua medicina como arte de restabelecimento da harmonia, na qual o corpo deve ser "ajudado" a restabelecer sua ordem perfeita.

Cabe frisar aqui o estabelecimento de uma polaridade baseada na existência de dois mundos em comunicação, mas não em subserviência. Os dois mundos, por serem igualmente livres, estabelecem uma inter-relação que deve ser estudada pelo médico e ser utilizada por ele no processo de cura. A base da medicina de Paracelso

era a utilização de determinados remédios de acordo com as relações do corpo humano com os corpos celestes, formando a base de um pensamento analógico (*per analogiam*). Nesse sentido, para além de um simples dualismo, ele estabeleceu, conforme assinala Wentzlaff-Eggbert, uma polaridade baseada na inter-relação do que é vivo e cíclico:

> Das, was seine kosmologische Schau für mystische Gehalte empfänglich macht, ist die Tatsache, daβ bei ihm nirgends ein Dualismus zu Wort kommt, im Sinn eines Gegeneinander und Sich-Ausschlieβens, sondern die Polarität ihre Einheit im Lebensvorgang selbst finden und letzlich alles aus dem Einem, Ursprünglichen, aus Gott seinen Anfang nimmt, in den es wiederum zurückkehrt. Paracelsus sieht nirgends Gegensätze, sondern überall das Ineinanderwirken und Ineinanderkreisen des Lebendigen (...); in der Vielfalt die Einheit, in der Schöpfung Gott. (Wentzlaff-Eggbert 1969:175)

A ciência singular de Paracelso é um caminho para se perceber não só essa polaridade, como também a unidade na variedade, e seu consequente emprego na medicina. Embora preserve na ciência um lugar para a magia e para a revelação, através da valorização da alquimia, Paracelso também marca a importância da experiência como metodologia científica. Esse é um dos pontos que merece ser ressaltado devido a semelhança que terá com a metodologia desenvolvida por Goethe:

> So nun der arzt in der experienz erfaren solt sein, und die medicin ist nichts als ein groβe gewisse erfarenheit , nemlich das alles, so der tut, in der experienz stet. Und das ist experientia, was da gerecht und warhaft erfunden wird. und welcher sein sachen nit mit der experienz gelernet hat und mit der warheit, die in ir ist, derselbig ist ein zweifelhaftiger arzt. und was die experienz, die als ein richter ist, bewert oder nicht bewert, das angenommen oder nit werden. darum so sol dieselbig experienz mit der scientia laufen, dan on scientia ist experientia nichts. (Paracelsus, 1928: 190)

Segundo Böhme (2004), Paracelso foi o primeiro a transformar a concepção teológica de uma *lingua naturae* em uma ciência da natureza profana. O que antes era visto apenas pela ótica das escrituras segundo as interpretações teológicas, poderia ser visto sob a “luz da razão”, não fosse a exclusão da doutrina de Paracelso do meio científico pela sua linguagem, considerada extremamente simbólica e cifrada, e pela sua metodologia na qual misturava ciência e magia.

A partir dos pontos de contato estabelecidos, embora de forma resumida, é que se pode depreender a importância atribuída por Goethe a Paracelso na *Farbenlehre*: "*Man ist gegen den Geist und die Talente dieses außerordentlichen Mannes in der neuern Zeit mehr als in einer früheren gerecht*" [Goethe Zur Farbenlehre, S. 603. DB 4: Goethe, S. 9424 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 390)][84].

A manutenção, por parte de Goethe, da visão do homem como microcosmo permite uma compreeensão do mundo que afasta o dualismo estabelecido por Descartes. A visão deísta cartesiana criou um universo que permanece existindo independente do criador, instituindo a chamada "máquina do mundo", e separando o mundo criado do mundo divino. Ao se ler os seguintes versos do Fausto, nos quais o personagem expressa seus sentimentos em êxtase ao contemplar o signo do macrocosmo, pode-se perceber a presença de uma relação dialógica do mundo que não pode co-existir como uma concepção de mundo compartimentado:

> Wie alles sich zum Ganzen webt,
> Eins in dem andern würckt und lebt!
> Wie Himmelskräffte auf und nieder steigen
> Und sich die goldnen Eimer reichen!
> Mit Seegenduftenden Schwingen
> Vom Himmel durch die Erde dringen,
> Harmonisch all das All durchklingen! (Goethe. Urfaust, vv. 94 -100)

De forma envolvente, o mundo se apresenta como uma teia inter-relacional entre as forças celestes e as terrestres em constante troca. Os verbos usados por Goethe, *weben, wirken, leben, auf- und niedersteigen, sich reichen, schwingen, dringen, durchklingen* (urdir, agir, viver, subir, desçer, estender, oscilar, penetrar e soar), sugerem, pela sua carga semântica, vários movimentos que intensificados pela frequência com que são utilizados, conferem aos versos a vitalidade pulsante da própria natureza.

Essa relação, ao misturar a parte e o todo num incessante movimento, torna clara a imagem de uma polaridade inserida numa unidade. A idéia de polaridade é, em Goethe, inseparável da idéia de unidade. Tanto os elementos fenomenológicos da natureza, quanto os elementos constitutivos do homem podem ser traduzidos

[84] Vide comentário de Böhme (op. Cit.): "*Dahingegen bleibt Paracelsus einflußreich nicht nur für medizinische Alternativ-Konzepte (Homöopathie, anthroposophische Medizin, Psychosomatik), sondern vor allem für die seit der Renaissance bis zur Goethe-Zeit starke Unterströmung der Naturmystik und Naturphysiognomik*."

numa polaridade, como por exemplo: dia e noite, luz e treva, sujeito e objeto, vida e morte, corpo e alma, espírito e matéria etc. São partes integrantes de um todo e, por pertencerem a uma mesma entidade orgânica ou fenomênica, são inseparáveis. A existência de um movimento é o que garante a continuidade do todo enquanto processo fenomenológico: "*Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so Enden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke*" [Goethe: Morphologie, S. 6. DB 4: Goethe, S. 8676 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 55)].

Esse movimento que culmina no soar da música das esferas[85] dirige a atenção para outro filósofo da Renascença que foi de importância para Goethe neste momento de afirmação de sua concepção de natureza. Trata-se de Giordano Bruno e sua idéia de infinitude do universo, baseada no sistema celeste copernicano. Com essa representação de ordem do mundo, Bruno rompera com as doutrinas do sistema ptolomaico defendido pela Igreja em toda a Idade Média. Sua importância no cenário da filosofia européia é assim definida por Dilthey: "*Giordano Bruno ist das erste Glied in der Kette pantheistischer Denker, welche durch Spinoza und Shaftesbury, durch Robinet, Diderot, Deschamps und Buffon, durch Hemsterhuys, Herder, Goethe und Schelling zur Gegenwart geht*." (Dilthey, 1977 II: 297).

Copérnico, ao idealizar seu sistema heliocêntrico, confere liberdade aos corpos celestes, já que eles se movimentam a partir de si mesmos e estão colocados num universo infinito que não possui um ponto central absoluto[86]. O cosmos é apresentado como uma unidade em movimento, numa relação recíproca entre os mundos que o compõem. Sendo assim, também entre os seres da terra

[85] Essa referência remete à concepção da música das esferas de Kepler. "Ele deduziu os intervalos musicais produzidos por cada planeta. Para ele, a melodia produzida por cada planeta não era uma sequência de notas distintas, mas sim um único som eterno, a variar continuamente entre o mais grave e o mais agudo, como o som produzido por um violinista deslocando continuamente o seu dedo, sem o levantar, sobre a corda do seu violino." (Simões, <http://www.portaldoastronomo.org/tema_19_4.php>>). Vide anexo figura 3.

[86] Ao estabelecer seu sistema planetário tomando o sol como o astro principal, Copérnico abriu as portas para aqueles estudiosos da tradição hermética que gostariam de ver o sol tomando o lugar principal na ordem dos planetas e no culto religioso, como o fora no Antigo Egito. Essa perspectiva será encontrada também em Giordano Bruno pela sua ligação com a tradição hermética. Vide extenso estudo de Frances Yates, Giordano Bruno and the hermetic tradition. London : Routledge and K. Paul ; Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1978.

deveria haver um parentesco devido à origem metafísica de todos eles, pensamento embasador da idéia da unidade na variedade. Não há lugar para uma visão dualista que separe espírito da matéria, nem a alma do corpo. Segundo Helferich (1992), a característica do panteísmo de Bruno é o movimento dinâmico, peculiar à natureza que assim caracterizada assemelha-se ao Criador. Vista como algo em processo, *natura naturans*, ela está sempre elaborando novas formas reveladoras de um princípio metafísico, chamado por ele de matéria, que a determina:

> Deshalb muβ die Materie, die immer dieselbe und fruchtbar bleibt, das bedeutsame Vorrecht haben, als einziges substantielles Prinzip und als das, was ist und immer bleibt, anerkannt zu werden, während die Formen zusammen nur als verschiedene Bestimmungen der Materie anzuerkennen sind, welche gehen und kommen, aufhören und sich erneuern und deshalb nicht alle das Ansehen eines Prinzips haben können. (Bruno, apud Helferich, 1992: 151)

Ao homem, a quem foi dada uma capacidade espiritual que torna possível a apreensão e conhecimento das coisas, é revelado um mundo constituído num todo em constante movimento. Não haveria limites entre sujeito e objeto, nem entre homem e mundo.

> Was wär ein Gott, der nur von außen stieße,
> Im Kreis das All am Finger laufen ließe!
> Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
> Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen,
> So daß, was in Ihm lebt und webt und ist,
> Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermißt
> [Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 583. DB 4: Goethe, S. 912 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 425-426)]

As idéias expressas nas últimas poesias de Goethe revelam poeticamente um conteúdo semelhante ao de algumas leituras de sua juventude, instituindo um movimento cíclico de renovação e de apresentação do mesmo pensamento com outra forma, semelhante ao processo cíclico da natureza. Portanto, a visão de mundo de Goethe pode ser vista como um desenvolvimento encadeado de algumas idéias. Essa imagem de algo em cadeia é o que lhe chama a atenção na seguinte leitura de juventude: "*Mir wollte besonders die '*Aurea Catena Homeri*' gefallen, wodurch die Natur, wenn auch vielleicht auf phantastische Weise, in einer schönen Verknüpfung dargestellt wird*" (Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 546. DB 4: Goethe, S. 10480 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 342).

Esse livro, um dos escritos de conteúdo hermetista mais conhecido no século XVIII[87], tinha como mote: "*Wenn ihr nicht verstehet, was irdisch ist: / Wie wollet ihr denn verstehen, was himmlisch ist*?" (Apud Zimmermann, 1969: 303), numa clara alusão à teoria de correspondência entre o mundo divino e terreno, base do pensamento emanativo. Embora apresente uma explicação da natureza com base na alquimia, distinguindo as forças na natureza como espirituais, mantinha espaço também para a observação e experimentação[88]. Apresentava como fontes de explicação da natureza a razão, a experiência, os escritos sagrados e a tradição hermética, interpretados sob a luz do axioma da existência de unidade entre todas as coisas que, por sua vez, teriam sua origem no espírito (*fiat* divino, *anima mundi*, *spiritus mundi*). A primeira parte do livro trata da origem das coisas do mundo e a segunda parte de sua destruição e desestruturação, o que denota a concepção de polaridade cíclica como aparece na imagem simbólica do livro, no qual duas serpentes formam um círculo ao se morderem pela cauda. Esse círculo envolve um hexagrama que apresenta os símbolos dos planetas em oposição. Seguindo a tradição mística de imagem meditativa, como no "*Mutus Liber*" dos alquimistas, cujas imagens revelariam o proceso de transmutação do ouro, esse símbolo segundo interpretação de Hanke (1997), refere-se ao mistério do número dois, refletido no processo '*solve et coagula'*, isto é, uma apresentação de como o volátil se fixa no material e como a matéria se volatiza, simbolo também do processo de encarnação e desencarnação, de nascimento e morte[89].

Mais uma vez volta-se à questão da circulação e se pode fazer uma ligação entre a matéria do corpo humano, renovado pelo processo da circulação sanguínea através dos movimentos do coração de sístole e diástole e a interpretação hermética que estabelece como polaridade básica os processos de expansão e contração.

---

[87] Foi escrito por Anton Joseph Kirchweger (? -1728) e editado anonimamente em 1723.
[88] Vide notas à edição da HA 9.
[89] Hanke (1997): *"Ein Meditationssymbol für die Erkenntnis der Transmutation ruht in dem Titelbild der Aurea Catena Homeri, den beiden Drachen, deren Kreis das Hexagramm umfaßt. Auch Bernus hält es für den Schlüssel des alchymistischen Prozesses. Es enthält unter anderem die Geheimnisse der Zahl ZWEI, des Solve et Coagula, das heißt wie das Flüchtige fix (Leibbildung) und das Fixe flüchtig (Vergeistigung) zu machen ist, das Geheimnis der Substanzwerdung (Inkarnation) und Substanzauflösung (Exkarnation), der Geburt und des Todes, also des zentralen Vorganges jeglichen schöpferischen Aktes des Weltenlogos, der Göttin Natura und auch des Menschen*." Vide anexo figuras 4 e 5.

Nessa interpretação, a origem da matéria está na expansão de Deus que se concentrou na matéria.

O mito de Lúcifer, como apresentado no final do livro 8 de *Dichtung und Wahrheit* demonstra a incoporação por Goethe de várias dessas idéias da tradição hermética e desses pensadores mencionados anteriormente. A exposição do mito da criação, além de apresentar sua religião peculiar, deixa entrever o fundamento de uma das suas principais leis da natureza: a polaridade.

Um dos pontos de partida para o desenvolvimento do mito era a certeza da união inseparável entre homem e seu criador. Essa idéia era o conteúdo um capítulo do livro de Johann Albert Fabricius[90], "*Bibliographia Antiquaria*", lido por Goethe, conforme consta nas suas anotações em fevereiro de 1770. Desse livro, ele copia uma citação em latim denominada pela crítica de "*Ephemeriden-Credo*":

> Über die Natur getrennt von Gott abzuhandeln ist ebenso schwierig und gefährlich, wie wenn wir über Körper und Seele unabhängig voneinander nachdenken; die Seele erkennen wir nur über die Vermittlung des Körpers, und Gott erkennen wir nur, wenn wir die Natur durchschaut haben. Daher erscheint es mir absurd, diejenigen der Absurdität zu bezichtigen, die in genuin philosophischer Schlußfolgerung Gott mit der Welt verknüpft haben. Alles, was ist, muß sich notwendig auf das Wesen Gottes beziehen, da einzig Gott sich selbst erhält und alles umfaßt. Und auch die Heilige Schrift widerspricht unserer Auffassung nicht, wobei wir geduldig ertragen, daß ihre Aussagen von jedem für seine eigenen Glaubenssätze gewendet werden. Das ganze Altertum war dieser Auffassung, welcher Übereinstimmung ich große Wichtigkeit beimesse. Das Urteil so vieler Menschen dient mir nämlich zum Zeugnis, daß das Emanativsystem mit der gesunden Vernunft am meisten übereinstimmt; ich möchte wahrlich keiner Sekte beitreten, und ich bedauere sehr, daß der Spinozismus[91], da die schlimmsten Irrtümer aus ebendieser Quelle fließen, zum ungleichen Bruder dieser reinsten Lehre geworden ist. (Goethe, DJG 1: 632)[92]

---

[90] Johann Alber Fabricius (1668-1736) foi filólogo e bibliófilo, estudioso de teologia e medicina, além de professor de retórica e ética em Kiel. Editou várias obras sendo as mais importantes a "*Bibliographia antiquaria*" (Hamburgi et Lips. 1725.), livro que fazia parte da biblioteca do pai de Goethe e que um apanhado de autores de língua hebraica, greca, e latina que descreveram antiguidades., a "*Bibliotheca Latina*" e a "*Bibliotheca Graeca*", seleção de autores latinos e gregos em vários volumes,

[91] A relação de Goethe com as idéias de Spinoza será tratada no capítulo seguinte, já que na década de 80, quando Goethe se encontra em Weimar, é que se deu um intensa ocupação com os escritos de Spinoza.

[92] A partir da referência dada por Goethe, Zimmermann (1969, I: 201) encontra a referência exata, trata-se do capítulo VIII sobre "*Scriptores de Diis, Geniis, Sanctis* etc.", na página 234 do referido livro. Nas páginas seguintes são descritos vários aspectos da religião judaica, com menção à cabala. Com isso Zimmermann analisa a leitura de Goethe como uma necessidade de encontrar fundamento para

Nesta passagem é ressaltada uma dupla inseparabilidade: a de Deus da natureza e a da alma do corpo. Essa ligação forma a base para o conhecimento do metafísico, estabelecendo como necessário a existência do material para o conhecimento do não-material. Este pensamento institui como pressuposição para o conhecimento do divino a compreensão do que lhe materializa, portanto daquilo que o torna acessível à razão: a natureza. Esse mesmo caminho deve ser seguido para o entendimento do homem. Para poder apreender o humano precisa-se ter a consciência de sua corporeidade. Dessa forma, a importância atribuída pelos jovens do *Sturm und Drang* ao subjetivo, não só em termos de expressão livre dos sentimentos como também pela liberação dos impulsos sexuais[93], segue a mesma linha de conduta daquele que quer chegar ao conhecimento do que é mais elevado passando pelo material. A valorização do corpo humano com seus desejos e necessidades ocupa um patamar tão elevado quanto a mais pura procura pela espiritualidade. Neste sentido podemos entender a máxima de Goethe, encontrada no relato dessa fase: "*Der Geist des Widerspruchs und die Lust zum Paradoxen steckt in uns allen*" (DuW).

A base de sustenção do pensamento expresso no "Credo", como revelada no corpo do texto, está radicada no textos bíblicos, assim como nos escritos da Antiguidade. Essas são as mesmas fontes do sistema emanativo[94], que por sua vez,

---

a sua "*Privatreligion*" e encontra a menção de várias acepções da tradição hermética como a dupla sexualidade de Deus ("*Dii et Deae, boni et mali. Solitarii et cum aliis culti Dii*", título do parágrafo 6 do capítulo citado por Goethe). A menção à tradição hermética é encontrada de forma mais clara em passagens como "*Sexus in Divinis*", "*Deus cum Re. Natura confusus*", *"Duo contraria principia*", o que indica a referência ao conceito de polaridade.

[93] Este seria um tema merecedor de uma exposição mais ampla, mas que foge a temáica do presente trabalho. Como exemplo pode-se citar a peça Stella de Goethe e também as temáticas sobre as mães infanticidas em Klinger e Goethe.

[94] Em sua História da Filosofia, no verbete relativo à Cabala e Gnose, Hegel define a origem do pensamento emanativo: "*Die kabbalistische Philosophie, gnostische Theologie beschäftigen sich alle mit diesen Vorstellungen, die auch Philon hatte. Das Erste ist das Seiende, Abstrakte, Unerkannte Namenlose. Das Zweite ist Enthüllung, das Konkrete; es geht nach der Emanation fort. Zum Teil ist die Rückkehr zur Einheit auch angenommen, vorzüglich bei christlichen Philosophen; und diese Rückkehr wird als das Dritte angenommen, dieses Dritte kommt dem logos zu. So war bei Philon die Weisheit, der Lehrer, Hohepriester das, was das Dritte zum Ersten zurückführt; so in der horasis Gottes*". [Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, S. 1427. DB 3: Geschichte der Philosophie, S. 1431 (vgl. Hegel-W Bd. 19, S. 425)] (Grifo meu). No seguinte verbete retirado do dicionário filosófico de Kirchner e Michaelis, fica clara a associação entre o pensamento emanativo e a instituição de uma hierarquia no processo de criação, conforme doi exposto por Goethe em seu mito: " *Emanation (lat. emanatio), eigentlich Ausfluß, ist die Lehre des Zoroaster, der Neuplatoniker*

é o alicerce do pensamento panteísta[95] desenvolvido nos séculos 17 e 18, no qual a enteléquia criadora do mundo poderia ser revelada pela razão saudável do homem aplicada aos estudos dos fenômenos da natureza.

Numa apropriação e interpretação livre das tradições herméticas e das idéias do neoplatonismo, Goethe elabora o seu mito, considerado neste trabalho como a expressão máxima da elaboração imagética do pensamento polarizante do *Sturm und Drang*, enquanto fundamento de uma visão de mundo, tanto filosófica quanto religiosa, condensado no processo que Goethe chama de "*verselbsten*" e "*entselbstigen*".

Pouco antes, Goethe informa ao leitor as fontes que deram origem a seu mito: "*Der neue Platonismus lag zum Grunde; das Hermetische, Mystische, Kabbalistische gab auch seinen Beitrag her, und so erbaute ich mir eine Welt, die seltsamgenug aussah*" [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 559. DB 4: Goethe, S. 10493 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 350)].

Após a construção de um altar anos antes quando ainda era uma pequena criança, Goethe elabora nesse momento o texto a ser seguido no seu culto religioso particular. Segundo Zimmermann (1969 I: 190), este mito significa a condensação da religiosidade de Goethe neste período: "*ein getreues Abbild der religiösen Privatphilosophie von Goethes Sturm-und-Drang-Periode*"[96].

---

und der Gnostiker, nach der die Welt durch Überfließen der göttlichen Fülle (plêrôma) mit innerer Notwendigkeit entstanden ist. Das von dem ursprünglich Vollkommenen Emanierte entfernt sich gradweise immer mehr davon und wird so immer schlechter; so erklärt sich nach Ansicht jener Denker auch schließlich das Hervorgehn des Bösen aus Gott." [Kirchner/Michaelis: Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe, S. 331. DB 3: Geschichte der Philosophie, S. 11263 (vgl. Kirchner/Michaelis, S. 171)].

[95] O conceito "panteísmo' foi formulado no século XVIII por John Toland (1670-1722), mas seu conteúdo remonta a discussões filosóficas da Antiguidade. Como este conceito é tido como sinônimo de Spinozismo e a polêmica panteísta se intensificou na década de 80 através do diálogo estabelecido entre Lessing e Jacobi será apresentado no capítulo seguinte nas considerações sobre o artigo de Goethe sobre Spinoza.

[96] Para Zimmermann, as semelhanças com a filosofia goethiana de seu último período de vida com o que está exposto no mito não se dá porque seu livro de memórias, no qual está o mito, foi escrito nessa fase, mas porque no mito estão pensamentos que sempre o acompanharam, pensamentos oriundos da apropriação, no período entre 1768-1770 do conteúdo da *philosophia perennis*, na qual estava inserida o ecletismo de então e abrangia os ensinamentos da tradição hermética. Nos *Paralipomenon* do mito de Luzifer encontra-se a menção de Goethe de que após o período do Sturm und Drang ele teria tido contato com outras idéias semelhantes a que teve acesso naquela época: "*durch mancherley andere ähnliche Vorstellungsarten hindurchgegangen*" (Goethe, apud Zimmermann 1969 I: 190). Spranger (1949: 18) também aponta a relação do mito com a visão goethiana posterior: "*Der Jugendmythos enthält wie im Keim Goethes ganze künftige Weltanschauung*".

O ponto de partida do mito de Luzifer é a existência de algo que se produz desde a eternidade, ao qual Goethe soma outra característica: a produção (*Production*) só se realiza com a variedade (*Mannigfaltigkeit*) e não com a eterna reprodução do mesmo. Isso quer dizer que a criação de si mesmo origina a criação de um outro, um segundo (*Zweites*), nomeado de filho (*Sohn*). Ambos devem continuar a produzir e isso vem a ser feito pela criação de um terceiro (*ein Drittes*) que é tão continuadamente vivente e eterno como o todo o é. Contudo, a partir desses três seres Goethe não estabelece uma hierarquia baseada numa tríade. Ele traça um círculo fechado (*Kreis der Gottheit*) de seres ou forças divinas que, paradoxalmente, são idênticos em essência, mas diferentes entre si[97].

Pela continuidade de um instinto de produção (*Productionstrieb*) deu-se origem a um quarto (*Viertes*), elemento que já não faz mais parte da tríade anterior e que possui uma estrutura essencialmente contraditória: "*indem es, wie sie, unbedingt und doch zugleich in ihnen enthalten und durch sie begrenzt sein sollte*"[98]. Essa é a origem de Luzifer, ao qual foi repassada a força criadora (*Schöpfungskraft*) e a partir do qual todos os outros seres deveriam surgir. Dessa forma surgiram os anjos, num modelo semelhante ao que originou seu criador: "*unbedingt, aber in ihm enthalten und durch ihn begrenzt*"[99]. Ao imaginar a criação dessa forma, Goethe repete o modelo emanativo de Welling, como representado no *Opus Mago cabbalisticum*, através da imagem de dois círculos em ligação direta e que englobam cada um vários outros círculos.[100]

Seguindo a descrição do mito de Goethe, Luzifer, enebriado pela glória, esqueceu-se de sua origem e quis, ele mesmo, tornar-se a origem. Essa concentração em si contraria o princípio da criação e seria a causa do desvirtuamento do divino, a queda dos anjos. Uma parte deles concentrou-se com Luzifer e a outra contra sua procedência. A origem da forma (Gestalt) da matéria

[97] Nessa linha generativa pode-se entender a seguinte máxima que procura explicitar o fenômenos da natureza e escrita décadas mais tarde: "*Daß dasjenige, was wir hier als Zahl, als Eins und Zwei aussprechen, ein höheres Geschäft sei, versteht sich von selbst; so wie die Erscheinung eines Dritten, Vierten sich ferner Entwickelnden immer in einem höhern Sinne zu nehmen, besonders aber allen diesen Ausdrücken eine echte Anschauung unterzulegen ist*". [Goethe: Zur Farbenlehre, S. 313. DB 4: Goethe, S. 9134 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 199)]. A visão de mundo do Goethe sexagenário asemelha-se em muito à de sua juventude.

[98] Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 560. DB 4: Goethe, S. 10494 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 351).

[99] [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 560. DB 4: Goethe, S. 10494 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 351)].

[100] Vide anexo figura 6.

percebida como pesado, sólido e escuro ameaçava eternizar-se, não fosse a intervenção dos Elohim (a tríade formada pelos três seres originários). Por ser unilateral falatava a melhor parte a essa concentração em Luzifer, nomeada por Goethe, de "*ganzes Unheil*", a expansão que traz consigo a luz:

> Da nun das ganze Unheil, wenn wir es so nennen dürfen, bloß durch die einseitige Richtung Luzifers entstand; so fehlte freilich dieser Schöpfung die bessere Hälfte: denn alles, was durch Konzentration gewonnen wird, besaß sie, aber es fehlte ihr alles, was durch Expansion allein bewirkt werden kann; und so hätte die sämtliche Schöpfung durch immerwährende Konzentration sich selbst aufreiben, sich mit ihrem Vater Luzifer vernichten und alle ihre Ansprüche an eine gleiche Ewigkeit mit der Gottheit verlieren können. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 561. DB 4: Goethe, S. 10495 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 352)]

Até este ponto, conforme é apontado por Trunz (HA 9: 726) no comentário do mito, há semelhança com a tradição hermética como descrita no livro de Welling. A origem tanto do espírito quanto da matéria dá-se pela alternância entre concentração e expansão. Mas a partir daí o mito ganha traços pessoais, ao ser inserido na própria gênese do ser humano o mesmo princípio criador de Luzifer, o qual se se perpetuaria por todo a existência do gênero humano.

Com a intervenção dos Elohim é continuada a cadeia da vida (*Puls des Lebens*) e surge a criação (*Schöpfung*), dando origem a um ser que restabelece a ligação original com a divindade (*ursprüngliche Verbindung mit der Gottheit*). Esse ser, embora semelhante à divindade, possui em si algo de luciférico, ou seja, possui a natureza contraditória de ser, ao mesmo tempo, absoluto e ilimitado (*unbedingt und beschränkt*). O homem está condicionado a ser "*das Vollkommenste und Unvollkommenste, das glücklichste und unglücklichste Geschöpf*". O humano passaria a exercer o mesmo papel de Luzifer, oscilando entre a gratidão e a ingratidão, num processo contínuo de desprendimento e reunião com o divino original.

Essa é uma condição que Goethe estabelece como imanente ao ser humano: o movimento de voltar para si mesmo e necessariamente ter de fazer o caminho inverso e ir ao encontro do que está fora de si:

> [...] genug, wenn nur anerkannt wird, daß wir uns in einem Zustande beenden, der, wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbsten genötiget sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 563. DB 4: Goethe, S. 10497 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 353)]

O movimento pendular e rítmico entre o estar-em-si, voltado para o próprio eu, e o estar-fora-de-si, que vai ao encontro do mundo, é a marca da "*geeinte Zwienatur*" humana. Nesse sentido, como foi apresentado anteriormente, é absolutamente legítima a vivência da individualidade, como consequência do movimento de contração, tanto quanto o da vivência do mundo, como resultado da expansão. Mas tanto viver o mundo, quanto viver a si mesmo, convertem-se no encontro das mesmas leis, segundo as quais ambos os movimentos foram criados. Por isso, o desenvolvimento da razão na busca dessas leis do mundo deve ser compreendido como parte desse mesmo caminho de descoberta de si mesmo, ou seja, o desenvolvimento do que se poderia chamar de uma autoconsciência. Nesse sentido pode-se interpretar as seguintes passagens da *Farbenlehre*:

> Treue Beobachter der Natur, wenn sie auch sonst noch so verschieden denken, werden doch darin miteinander übereinkommen, daß alles, was erscheinen, was uns als ein Phänomen begegnen solle, müsse entweder eine ursprüngliche Entzweiung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweiung gelangen könne, andeuten und sich auf eine solche Weise darstellen. Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind. [Goethe: Zur Farbenlehre, S. 313. DB 4: Goethe, S. 9134 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 199)]

Desse modo, fica estabelecida a importância da vivência do sujeito, do desenvolvimento da autoconsciência, isto é da fase do *Sturm und Drang*, na instituição e fundamentação não só da metodologia, como da filosofia científica de Goethe. Seguindo os elementos interpretativos encontrados no próprio Goethe, pode-se determinar o significado desse período como uma fase de concentração, na qual o homem deseja se apartar de sua origem e negá-la. O resultado é uma

afirmação irrestrita do indivíduo e do seu poder criador, transformando-se em uma fase prometéica por excelência. A contraparte, o movimento de expansão, é o recuo desse estar em si e ir ao encontro do mundo. Goethe, ao partir para Weimar, inicia uma outra fase de sua vida. Nesse caminho, ele encontra a natureza que, através de sua materialidade, lhe revela sua contraparte ideal, divinal, denominada por ele de *Urphänomen* (fenômeno primordial).

2.2 Da polaridade à intensificação. Goethe e a metamorfose das plantas

Ja! das Auge trügt mich nicht![101]

Die Sinne trügen nicht, das Urteil trügt.[102]

2.2.1 Ainda no seio da natureza: o sentimento da vida pulsante

Como visto no capítulo anterior, no período do *Sturm und Drang* deu-se o desenvolvimento do que é caracterizado neste trabalho como pensamento polarizante de Goethe, cujo objetivo era a interação do sujeito com a natureza sob a égide de um eu em processo de autodescoberta e de autoconstrução. Com a ida para Weimar e a posição como funcionário de uma corte, as atividades de Goethe passam a abranger variadas facetas: a partir de 18/02/1777 assume a direção do órgão responsável pela reativação das minas de Ilmenau, a *Bergwerkskommission* (a partir de 1783 trabalha junto com Christian Gottlob Voigt e permanece na comissão até 1813, data do encerramento das atividades); em 19/02/1779 passa a integrar a comissão de guerra (*Kriegskommission*), a qual passa a dirigir sozinho a partir de 1781; em 19/02/1779 torna-se membro da comissão de construção de estradas (*Wegebaukommission*), tornando-se diretor até 1888 da seção de calçamento de Weimar (*Weimarer Stadtpflaster*); a partir de 6/06/1784 participa da comissão de finanças, responsável pelo recolhimento de impostos em Ilmenau e a partir de 1785 supervisiona a escola livre de desenho de Weimar (*Freie Zeichenschule*).

Embora a relação com a natureza ainda esteja determinada por sentimento de devoção, através da afirmação da individualidade pode-se a partir desse momento estabelecer um diálogo com o que se encontra exterior ao eu. Com a confiança em si mesmo, adquirida pelo processo de autoconsciência, o indivíduo pode-se abrir para o mundo e conhecê-lo. Pela consciência de sua subjetividade, Goethe pôde dedicar-se ao mundo objetivo. A relação pendular entre mundo interior

[101] [Goethe Faust. Eine Tragödie, S. 486. DB 4: Goethe, S. 5013 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 304)]
[102] [Goethe Maximen und Reflexionen, S. 257. DB 4: Goethe, S. 8023 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 650)]

e mundo exterior tende durante a década de Weimar para o lado do homem voltado para a intervenção no mundo.

A intensidade apaixonada dos anos do *Sturm und Drang* foi seguida por uma década dedicada ao exercício da vida ativa ("*tätiges Leben*"[103]) e ao cumprimento de "*Pflicht des Tages*"[104] em Weimar. A poesia *Wandres Nachtlied* pode servir como exemplo para substanciar a nova cosmovisão, marcada pela mudança de cidade e pelo início das atividades de Goethe naquele ducado[105]:

> Der du von dem Himmel bist,
> Alles Leid und Schmerzen stillest,
> Den, der doppelt elend ist,
> Doppelt mit Erquickung füllest,
> Ach, ich bin des Treibens müde!
> Was soll all der Schmerz und Lust?
> Süßer Friede,
> Komm, ach komm in meine Brust!
> [Goethe Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 83. DB 4: Goethe, S. 412 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 68)]

Escrita no ano de 1776, essa poesia se presta facilmente ao esboço de um perfil de Goethe naquela época. É a canção de um peregrino[106] ansioso por uma mudança interior. É um apelo do eu dirigido a algo que lhe é exterior, de origem celestial, mas próximo, denotado pelo uso da segunda pessoa do singular. Esse outro, personalizado pela forma de tratamento dialógica, deve assumir uma função terapêutica no íntimo desse eu, cansado de estar sempre em movimento, e é revelado somente no penúltimo verso do poema: "*süßer Friede*". Embora a referência esteja no âmbito do psicológico, já que se trata de uma mudança no

[103] Expressão usada por Goethe em sua "*Geschichte meiner botanischen Studien*", em algumas cartas e nas anotações de seu diário: "*Und gewinne täglich mehr in Blick und Geschick zum thätigen Leben*." [Goethe: 1780, S. 15. DB 10: S. 23586 (vgl. Goethe-WA, III.Abt., Bd. 1, S. 116)].

[104] Expresssão encontrada no *Wilhelm Meister Wanderjahre*.

[105] Segundo Boyle (2004, I: 292), os anos entre a chegada de Goethe a Weimar, novembro de 1775, e sua ida para a Itália em setembro de 1786, são aqueles sobre os quais ele se esquivava em relatar e dos quais se tem menos notícia: Goethe queimou em 1797 todas as suas cartas e as anotações em seus diários são esparsas.

[106] Goethe já era conhecido por suas freqüentes e longas caminhadas em sua juventude, tanto que atendia pelo apelido de "*Wanderer*". Além da importância do contato com o natural, o caminhar tornou-se um processo de ordenamento das idéias, como exposto numa anotação em seu diário de 1780: "*Was ich guts finde in Uberlegungen, Gedancken ja so gar Ausdruck kommt mir meist im Gehn. Sizzend bin ich zu nichts aufgelegt*. [Goethe: 1780, S. 10. DB 10: S. 23581 (vgl. Goethe-WA, III.Abt., Bd. 1, S. 111)].

interior do eu, em seu peito (*Brust*), pode-se expandir esse significado também para o intelectual, já que no interior há tanto espaço para o sentimento como para o pensar.

A transposição de perspectiva do eu que sai do âmbito do sentir para o do pensar, marca a passagem dos tempos de juventude par o início da vida madura. Essa mudança pode ser apresentada a partir de algumas considerações relativas a essa mesma poesia.

Aquele que está a caminho, está em contato com a natureza que, conforme o exposto no último capítulo, é a expressão harmônica de um ser divino. Portanto, é à própria natureza que esta canção se dirige[107]. O sentimento tumultuado no interior do ser precisa da calma da natureza, de sua harmonia. Mas para que o próprio sentimento da natureza, tida como um eterno expandir e contrair, não faça o efeito contrário, é necessário que o sentimento em relação à natureza se transforme em atitude científica, pois somente a partir do uso da razão se pode chegar à concepção de harmonia[108]. O movimento incessante da natureza só poderá transformar-se em calma, quando a natureza falar não somente ao coração, mas também à razão. Não basta mais a Goethe sentir a natureza, precisa apreendê-la através de suas leis. Nesse sentido há uma real esperança desse "tu" agir de modo eficaz na era moderna da *Aufklärung*.

Em maio desse mesmo ano de 1776, Goethe vai pela primeira vez a Ilmenau, pequena cidade que fazia parte do ducado de Weimar. Era o início de uma série de visitas, pois havia sido encarregado pelo Grão-duque de Weimar, Karl August, de dirigir os trabalhos de reativação das minas de prata e cobre. Essa atividade motivou-o a estudar intensamente mineralogia, geologia, além de botânica e

---

107

108 É quase um tratamento homeopático: o eu está cansado do "*treiben*", então precisa de algo que similar ao seu mal, o movimento da natureza, para que se restabeleça a saúde, quando o corpo está em harmonia. Afinal homem e natureza possuem a mesma proveniência. A questão da harmonia é um assunto recorrente nesses anos em Weimar: "*Ich muss den Cirkel der sich in mir umdreht, von guten und bößen Tagen näher bemercken, Leidenschafften, Anhänglichkeit Trieb dies oder iens zu thun. Erfindung, Ausführung Ordnung alles wechselt, und hält einen regelmäsigen Kreis. Heiterkeit, Trübe, Stärcke, Elastizität, Schwäche, Gelassenheit, Begier eben so. Da ich sehr diät lebe wird der Gang nicht gestört und ich muss noch heraus kriegen in welcher Zeit und Ordnung ich mich um mich selbst bewege*." [Goethe: 1780, S. 11. DB 10: S. 23582 (vgl. Goethe-WA, III.Abt., Bd. 1, S. 112)]

química. Em 16 de março de 1824, numa conversa com Friedrich von Müller e Friedrich Soret [109], Goethe assinala o início desses estudos:

> Ich kam höchst unwissend in allen Naturstudien nach Weimar, und erst das Bedürfniß, dem Herzog bei seinen mancherlei Unternehmungen, Bauten, Anlagen, praktische Rathschläge geben zu können, trieb mich zum Studium der Natur. (...) Ilmenau hat mir viele Zeit, Mühe und Geld gekostet, dafür habe ich aber auch etwas dabei gelernt und mir eine Anschauung der Natur erworben, die ich um keinen Preis umtauschen möchte. [Goethe: 1824, S. 64. DB 10: S. 30140 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 5, S. 50-51)]

O que antes era apenas um sentimento, uma relação envolvente, começa a ganhar uma outra perspectiva, coincidente com o início de suas pesquisas. Nessa conversa, Goethe aponta para uma nova visão da natureza que ele começara a adquirir. O que antes se restringia a um sentimento interior em ralação à natureza, marcado pela devoção, ganha a partir de suas investigações e observações contornos mais precisos e objetivos.

Nos versos iniciais da primeira versão da poesia *Auf dem See*, escrita durante a viagem à Suíça em 1775 meses antes de sua partida para Weimar, transparece o desejo de se firmar uma ligação com a natureza que vai além do puro sentimento devocional.

> Ich saug an meiner Nabelschnur
> Nun Nahrung aus der Welt.
> Und herrlich rings ist die Natur,
> Die mich am Busen hält![110]

É interessante observar que existem três instâncias colocadas em relação neste trecho do poema: eu – mundo – natureza. Há uma ligação com o mundo semelhante à do embrião no útero materno e também uma relação maternal de aconchego com a natureza. Essa relação já contém uma distinção que se delinearia

[109] Friedrich Theodor Adam Heinrich von Müler (1779-1849), jurista, membro do conselho de Weimar e testamentário de Goethe; Frédéric Jean Soret (1795-1865), teólogo de Genebra, botânico e literato.

[110] Os versos como constam na segunda versão: "*Und frische Nahrung, neues Blut / Saug ich aus freier Welt; / Wie ist Natur so hold und gut, / Die mich am Busen hält*!" . [Goethe Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 65. DB 4: Goethe, S. 394 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 55)]

anos depois: a natureza a tudo abarca. É o lugar da vivência e também do conhecimento do divino.

A menção de "sugar o alimento do mundo" ("*Ich saug an meiner Nabelschnur /Nun Nahrung aus der Welt"*) pode ser interpretada como uma grande metáfora que resume a relação espiritual deste eu com o mundo, do qual ele se alimenta ao depreender seus significados. A característica que o torna um ser humano é o uso da razão como a mais espiritual das capacidades humanas no processo de conhecimento. Do mundo se retira a essência espiritual-racional humana. Mas a natureza, que também é mundo, abriga Deus e isso conforta o eu pela vivência da harmonia contida nele: aí estaria o aconchego.

Um pequeno artigo publicado anonimamente em 1784 no *Tierfurter Journal* foi considerado pelo próprio Goethe como uma boa exposição de sua visão da natureza nesta época. Mas o que se percebe é ainda uma clara alusão a seus pensamentos e sentimentos relativos à natureza, característicos dos tempos anteriores a Weimar.

Esse pequeno texto, considerado por muitos anos como sendo de Goethe, foi, na verdade, redigido pelo jovem teólogo suíço Georg Christoph Tobler (1757-1812) que o havia conhecido em 1779 em Genebra, por ocasião de uma visita de Goethe a Lavater. Entre maio e setembro de 1781, durante uma estada em Weimar, Tobler visita Goethe com freqüência. No inverno de 1782, Tobler publica anonimamente esse texto, tido como fruto dessas conversas com Goethe sobre ciência da natureza[111].

Sobre a autoria deste artigo houve muita especulação. Numa carta a Knebel, logo após a publicação do artigo, ele nega a autoria:

> Herr Canzler von Müller brachte einen merkwürdigen naturphilosophischen Aufsatz aus der brieflichen Erlassenschaft der Frau Herzogin Amalie. Frage: ob er von mir verfaßt sey?" [Goethe:

[111] Conforme relata Dilthey (1961), foi durante o trabalho de edição das obras sobre ciência da natureza de Goethe que Rudolf Steiner adjudicou a autoria a Tobler. Neste mesmo artigo, Dilthey aponta a semelhança de algumas idéias contidas no texto com idéias de Shaftesbury em sua poesia "*Rhapsodie*": "*Die ursprüngliche allverbreitende, alles belebende Seele des Universums, das unermeßliche Wesen, das durch ungeheure Räume eine unendliche Menge von Körpern angestreut hat, wirkt in ihnen als eine künstlerische bildende Kraft. Hierdurch ist die Personifikation der Natur bedingt. Er redet sie an*." Assim como também faz um paralelo entre as idéias do proprio Goethe e de Herder. A indicação de uma leitura direta de Shaftesbury por Goethe só é encontrada nas anotações de seu diário em 1813, embora as idéias do filósofo inglês tenham exercido uma grande influência no desenvolvimento das concepções sobre arte do jovem Herder.

> 1828, S. 67. DB 10: S. 27058 (vgl. Goethe-WA, III.Abt., Bd. 11, S. 222)]
>
> Der Aufsatz im Tiefurther Journale deßen du erwehnest ist nicht von mir, und ich habe bißher ein Geheimniß draus gemacht von wem er sey. Ich kann nicht läugnen daß der Verfasser mit mir umgegangen und mit mir über diese Gegenstände oft gesprochen habe. Es hat mir selbst viel Vergnügen gemacht und hat eine gewiße Leichtigkeit und Weichheit, die ich ihm vielleicht nicht hätte geben können. [Goethe: 1783, S. 38. DB 10: S. 2745 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 6, S. 134)]

Goethe admite ter conversado, com muito prazer, com o autor do texto sobre o assunto e aponta como elemento distintivo entre os dois a leveza de estilo do seu interlocutor. Anos mais tarde, irá apontar também para a convergência entre suas próprias idéias expostas neste artigo.

> Jener Aufsatz ist mit vor kurzem aus der brieflichen Verlassenschaft der ewig verehrten Herzogin Anna Amalia mitgeteilt worden; er ist von einer wohlbekannten Hand geschrieben, deren ich mich in den Achtziger Jahren in meinen Geschäften zu bedienen pflegte.
> Daß ich diese Betrachtungen verfaßt, kann ich mich faktisch zwar nicht erinnern, allein sie stimmen mit den Vorstellungen wohl überein, zu denen sich mein Geist damals ausgebildet hatte. [Goethe. Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz 'Die Natur'.(1963:221)]

Através desse artigo de 1828, escrito com o intuito de apresentar uma contraposição ou atualização do texto de 1782, Goethe afirma a proximidade das idéias contidas no texto de Tobler com as suas próprias idéias na época em que foi publicado. Dessa maneira, ele legitima a utilização desse texto quando se estuda seu conceito de natureza.

Korff (1951: 199), em concordância com Rudolf Steiner, adjudica importância ao texto "*Die Natur*" por conter a idéia de natureza do jovem Goethe como significativa para o próprio desenvolvimento das idéias sobre a natureza na filosofia alemã.[112]

[112] Esse mesmo ponto de vista é encontrado na exposição de Windelband em seu livro sobre a história da filosofia: "*Freilich deutete der Dichter, wie man es am besten in den herrlichen Aphorismen »Die Natur« ausgesprochen findet, sich diese Ansicht in seiner Weise um: an die Stelle der »mathematischen Folge« und ihrer mechanischen Notwendigkeit setzte er die Anschauung einer Lebenseinheit der Natur, worin ohne begriffliche Formulierung die Weltansicht der Renaissance sich erneuerte. Dieser poetische Spinozismus ist ein wesentliches Glied in der Entwicklungskette der idealistischen Systeme geworden*." [Windelband: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, S. 1270. DB 3: Geschichte der Philosophie, S. 6631 (vgl. Windelband-Gesch., S. 502)].

> Dieses Dokumen, der im Jahre 1782 geschriebene Aufsatz “Die Natur”, ist der Beginn der naturphilosophischen Entwicklung des deutschen Geistes, und es ist nicht zuviel gesagt, wenn man mit Rudolf Steiner behauptet, daβ Goethes ganze naturphilosophische Weltanschauung in diesem Aufsatze vollständig bereits vorgebildet sei.

Do mesmo modo como visto por Korff, ou seja, sob o aspecto de preparação para um estágio posterior, inserido num processo de amadurecimento de idéias, é que será interpretado, a seguir, este texto neste presente trabalho. Nele se encontra o resumo das idéias de Goethe numa época de transição que alcança o seu término com a viagem à Itália com a formulação das leis sobre a metamorfose das plantas.

Como se poderá constatar, no texto de Tobler-Goethe, a vitalidade da natureza é expressa de forma tal que arrebata e enreda o sujeito numa teia de eterna produtividade, mas sem que se atenha detidamente ao aspecto do fenomênico no desenvolvimento das formas, o que só seria realizado com os trabalhos posteriores de Goethe. Ainda como típico exemplo de expressão das impressões meramente subjetivas, esse texto atém-se à expressão do sentimento humano diante da potência criadora da natureza:

> Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen - unvermögend aus ihr herauszutreten, und unvermögend tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen.
>
> Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist war noch nie, was war kommt nicht wieder - Alles ist neu und doch immer das Alte. [Goethe: Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz »Die Natur«, S. 2. DB 4: Goethe, S. 8621 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 45)]

O texto considerado como um hino em louvor à natureza, é iniciado com um chamado invocando a própria natureza, o que torna presente a própria imagem da natureza para o leitor. O prefixo ‘*um-’*, indicador na língua alemã de que algo se acha circundado, envolvido (*umgeben*, *umschlungen*) apresenta o cenário no qual o eu do texto se encontra. Aquele que evocou a natureza vê-se abarcado por ela e sente-se extasiado em seu seio acolhedor. Logo a seguir, uma série de vocábulos (*unvermögend, ungebeten, ungewarnt*) iniciados pelo prefixo de negação ‘*un-’*

demonstra a incapacidade humana de se subtrair ao envolvimento com a natureza: a admiração faz par com o assombro. O homem em estado de encantamento pelo enredamento é também um ser envolvido no movimento incessante da natureza, cuja finalidade é sua eterna criação. A força que é eterna e constante gera novas formas. A natureza tem como finalidade o exercício renovado e constante do ato de criar formas. O princípio morfológico aparece aqui como um permanente processo de mudança, regido sempre pelas mesmas leis, mas renovado pela criação de novas formas. Desse modo, a natureza torna-se mãe de todas as coisas. É o próprio divino. Mas embora o homem esteja mergulhado na natureza, o segredo dessas leis não lhe é revelado: "*Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremde. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie*."

O homem acha-se envolvido pela natureza, mas ao mesmo tempo também se vê separado dela pela sua autoconsciência. Ele está diante de uma presença admirável, mas inescrutável. A fugacidade da natureza, por se encontrar em constante devir, é comparável somente à potência humana. Não se trata de uma inter-relação homem - natureza, mas de um espetáculo que se descortina diante dos olhos humanos e que não diz ainda nada à razão:

> Sie spielt ein Schauspiel: ob sie es selbst sieht, wissen wir nicht, und doch spielt sies für uns, die wir in der Ecke stehen.
>
> Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar.
>
> Gedacht hat sie und sinnt beständig, aber nicht als ein Mensch, sondern als Natur. Sie hat sieh einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann. [Goethe: Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz »Die Natur«, S. 3. DB 4: Goethe, S. 8622 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 45-46)]

Como aponta o velho Goethe de 1828, ao comentar o texto de 1784, a existência de um limite remete à idéia da impossibilidade da ingerência humana, caracterizando, mais uma vez, essa inteligência criadora, ou seja, a enteléquia, como pertencente à esfera do divinal. Mas comparar a natureza ao divino é apenas

um primeiro passo, ainda faltava o entendimento das leis da natureza, o que é apresentado somente nos textos posteriores de Goethe como resultado de suas observações:

> Ich möchte die Stufe damaliger Einsicht einen Komparativ nennen, der seine Richtung gegen einen noch nicht erreichten Superlativ zu äußern gedrängt ist. Man sieht die Neigung zu einer Art von Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht ist, und mag als Spiel, dem es bitterer Ernst ist, gar wohl gelten. [Goethe: Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz »Die Natur«, S. 8. DB 4: Goethe, S. 8627 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 48)]

O leitor do hino permanece num estágio restrito à sensação da polaridade e da vitalidade da natureza, sem, entretanto poder refletir sobre ela. A própria estrutura do texto enreda o leitor numa sucessão de pares de opostos que inesgotavelmente repetem a dança da natureza. Todos são convidados a participar desta dança voluptuosa que com seus rodopios enuvia a razão. Ao final só se dá conta dessa potência que é tudo, mas que não lhes deixou nada, a não ser a sensação de estar lidando sempre com o mesmo, mas de forma diferente. É o próprio júbilo presente nos hinos órficos que Tobler havia traduzido pouco tempo antes. Além disso, um discurso sobre a inescrutabilidade da natureza, tomada como sinônimo do divino, é inerente ao pensamento teológico baseado na crença típico de um pastor, como Tobler o era.

Como se percebe numa leitura mais objetiva, como Dilthey (1961) apresenta, a descrição da natureza em todo o texto de Tobler/Goethe dá-se por antinomias: a natureza é o natural e também o que mais se afasta disso ("*Auch das Unnatürlichste ist Natur*"). Como se pode perceber, é sempre um novo ("*Alles ist neu*"), porém o mesmo ("[...] *immer das Alte*"), no qual a amabilidade da natureza ("*ihre Krone ist die Liebe*") está em paralelo com o terrificante e tirânico ("*Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. Wer ihr zutraulich folgt, den druckt sie wie ein Kind an ihr Herz"*).

É indivíduo e totalidade ao mesmo tempo, é unidade na variedade: "*Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Wesen, jede ihrer Erscheinungen den isoliertesten*

Begriff und doch macht alles eins aus". É sinônimo de vida e morte: "*Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff viel Leben zu haben*". Está em todos, mas lhes é estranha: "*Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremd*". É atemporal e eterna, reunindo em si o passado, o presente e o futuro: "*Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit*".

O excesso de situações paradoxais acaba levando o homem a uma rua sem saída: "*Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt, man wirkt mit ihr, auch wenn man gegen sie wirken mit*". Fecha-se num círculo de criação e recriação: "*Sie baut immer und zerstört immer und ihre Werkstätte ist unzugänglich*". Contudo, o homem sente-se excluído desse processo cíclico. Nesse texto o enfoque está na força criativa da natureza e não na do homem. Por isso sente-se isolado e envolvido ao mesmo tempo. Mas apesar de perceber-se impotente diante da natureza, o homem deseja permanecer embevecido na sensação desse *continuum*, na participação passiva na criação, conforme está claramente exposto nas linhas finais do artigo:

> Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten. Sie wird ihr Werk nicht hassen. Ich sprach nicht von ihr. Nein, was wahr ist und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst. [Goethe: Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz »Die Natur«, S. 7. DB 4: Goethe, S. 8626 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 47)]

A atitude desse eu, totalmente entregue à natureza e que abdica de sua ingerência sobre si mesmo enquanto sujeito cognoscente, reflete o ponto de vista daquele que se abstém de utilizar sua capacidade racional para entender a razão da natureza. Numa posição contrária à atitude iluminista, elege-se o sentimento como norte: "*Ihre Krone ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe*."

Segundo Korff (1954,I: 119), a natureza vista sob este ponto de vista, é contemplada como expressão do espírito divino corporificado nela. Não é o próprio Deus que se apresenta, mas algo similar a ele. A natureza é um meio pelo qual pode-se chegar imediatamente à compreensão da própria criação divina. Desse modo, a natureza alcança um valor próprio e difere da idéia de Platão de ser um produto inferior ao divino,

O reconhecimento da possibilidade de se entender o divino através das formas da natureza transforma-a no meio mais nobre de se religar com esse espírito. Por analogia, um processo semelhante acontece com o homem. Como foi discutido anteriormente, Goethe desenvolveu uma consciência de que era parte do todo, um microcosmo inserido num macrocosmo. Sendo assim, atuar no mundo de forma criativa também é efetuar uma inscrição no livro do mundo. Através dos fenômenos e dormas da natureza, assim como pelas obras de arte e pelo agir do homem mundo pode-se entender a própria lei geral da criação. Contanto que não se perca o elo com o natural.

O homem, revelado como um Prometeu, alçou à condição divina e desenvolveu um sentimento pela infinitude da vida que deve ser expresso de modo a garantir a sintonia com o mundo natural. O homem precisa criar e agir no mundo para ser natureza. O mundo da natureza é revelado de modo sensível ao homem pelas suas formas e fenômenos, mas a revelação à razão é vedada pela entrega exclusiva à vivência. Nesse sentido, o texto de Tobler ao se fixar na vivência e não no conhecimento fica ainda circunscrito ao período do jovem Goethe do *Sturm und Drang*.

Uma das características que liga esse texto ao jovem Goethe é a exacerbação da polaridade, pois como foi demonstrado foi nessa época que a separação entre eu e mundo precisava ser instituída e intensamente vivenciada para que se desenvolvesse a autoconsciência.

Ao ressaltar a vitalidade como a característica suprema da natureza, o texto em questão lembra os tempos do jovem Goethe, conforme se deixa perceber pela comparação com o seguinte trecho de uma carta de 1770, o qual se refere ao conceito de beleza:

> [...] Und, wenn ich Ihnen rathen darf, so werden Sie mehr Vortheil finden, zu suchen wo Schönheit seyn möchte als ängstlich zu fragen was sie ist.
>
> Mendelssohn und andre, deren Schüler unser Hr. Recktor ist, haben versucht die Schönheit wie einen Schmetterling zu fangen, und mit Stecknadeln, für den neugierigen Betrachter festzustecken; es ist ihnen gelungen; doch es ist nicht anders damit, als mit dem Schmetterlingsfang; das arme Thier zittert im Netze, streifft sich die schönsten Farben ab; und wenn man es ja unversehrt erwischt, so stickt es doch endlich steif und leblos da; der Leichnam ist nicht das

> ganze Thier, es gehört noch etwas dazu, noch ein Hauptstück, und bei der Gelegenheit, wie bey ieder andern, ein sehr hauptsächliches Hauptstück: das Leben, der Geist der alles schön macht. [Goethe: 1770, S. 17. DB 10: S. 331 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 1, S. 238-239)]

Como visto no capítulo anterior, a polaridade é sinônima de movimento, o que por sua vez, garante a continuidade da vida, elemento assegurador da beleza e espiritualidade da natureza. Por outro lado, como aponta Braungart (1988: 26), o *pathos* expresso neste texto relega à natureza todos os atributos divinos, ocasionando uma atitude a-crítica e estéril: "*Wenn aber alles Natur ist, läβt sich über sie nicht mehr kritisch, also unterscheidend reden, sondern nur tautologisch*". A improdutibilidade do homem diante da potência da natureza, como expressa no texto de Tobler, é reforçada pela exposição de uma natureza auto-reflexiva ("*selbstreflexiv*"), como encontrada nos versos finais da poesia citada anteriormente, "*Ich saug an meiner Nabelschnur*" [113]:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Liebe Nebel trinken
Rings die türmende Ferne,
Morgenwind umflügelt,
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

A inacessibilidade da razão a este círculo potente só é superada pela pesquisa na natureza e pelo encontro de uma teoria filosófica que, embora admita a inteligência divina no processo de criação do mundo, proporciona à razão a possibilidade de penetrar no insondável. O encontro com Espinosa forneceu a Goethe a oportunidade de sair de um panteísmo disforme e ingressar na pesquisa pelas leis dos princípios morfológicos da natureza. Ele passaria a encontrar nos fenômenos singulares, pela observação e experiência, o todo pressentido pela imersão extasiada.

[113] Esta poesia, escrita em 1775 durante viagem à Suíça, é a primeira versão de *Auf dem See*. Esses últimos versos permaneceram inalterados nesta versão final.

2.2.2 Do sentimental ao material. Encontro com Espinosa.

Goethe, ao caracterizar sua poesia *Prometheus* como "*zündkraut einer Explosion*" em *Dichtung und Wahrheit*, referia-se á cerrada discussão que se seguiu após a publicação em 1785 do livro "*Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelsohn*"[114] de Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819). É considerado como o texto mais significativo da disputa panteísta (*Pantheismusstreit*) entre Jacobi e Moses Mendelsohn (1729-1786). Nele há o relato da conversa de Jacobi com Lessing, iniciada pelo comentário de Lessing sobre aquela poesia de Goethe. No decorrer do diálogo, Lessing entitula-se um espinosista, termo cunhado pouco antes por John Tolland (1670-1722) em seu livro "*Pantheisticon*" (1705), o que significava ser partidário da concepção monista de não separação das esferas divina e humana, resuminada na expressão *" hen kai pan*" (tudo e todo):

> Leßing. (Nachdem er das Gedicht gelesen, und indem er mir's zurückgab) Ich habe kein Aergerniß genommen; ich habe das schon lange aus der ersten Hand.
>
> Ich (Jacobi). Sie kennen das Gedicht?
>
> Leßing. Das Gedicht hab' ich nie gelesen; aber ich find' es gut.
>
> Ich. In seiner Art, ich auch; sonst hätte ich es Ihnen nicht gezeigt.
>
> Leßing. Ich meyn' es anders ... Der Gesichtspunkt, aus welchem das Gedicht genommen ist, das ist mein eigener Gesichtspunkt ... Die orthodoxen Begriffe von der Gottheit sind nicht mehr für mich; ich kann sie nicht genießen. En kai pan [Eins und Alles] Ich weiß nichts anders. Dahin geht auch dies Gedicht; und ich muß bekennen, es gefällt mir sehr.
>
> Ich. Da wären Sie ja mit dem Spinoza ziemlich einverstanden.
>
> Leßing. Wenn ich mich nach jemanden nennen soll, so weiß ich keinen andern. [...]
> (Apud in: Der Junge Goethe, p.521)

[114] O próprio Lessing havia participado do debate publicando anonimamente em 1774 e 1777/78 passagens do livro de Samuel Reimarus *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes* com o nome *Texte eines Ungenannten*.

Ao se caracterizar como adepto das idéias de Espinosa e comungar da mesma liberalidade do homem no trato com Deus, como em *Prometheus*, Lessing rompe com a tradição teológica dualista que instarou Deus num patamar puramente transcendental e inatíngivel para o homem. Anos antes, Lessing em seu artigo "*Durch Spinoza ist Leibniz nur auf die Spur der vorherbestimmten Harmonie gekommen*" dirigido a Moses Mendelssohn, já havia assinalado a importância de Espinosa para a estruturação do pensamento de Leibniz, o maior filósofo racionalista alemão: "*Ich fange bei dem ersten Gespräche an. Darin bin ich noch Ihrer Meinung, daß es Spinoza ist, welcher Leibnizen auf die vorherbestimmte Harmonie gebracht hat*." (DB 1).

Delinear com a devida amplitude a importância da discussão sobre a influência dos estudos espinosistas para o desenvolvimento da *Aufklärung* alemã é uma tarefa merecedora de um destaque que transcende os limites do presente trabalho, contudo cabe salientar que esse debate cumpriu um papel decisivo ao questionar os limites da razão humana, contribuindo para a reformulação da idéia do homem sobre si mesmo: "*Die Spinoza-Rezeption in Deutschland spiegelt die Auseinandersetzung um die Entwicklung eines neuen Menschenbildes*" (De Boor; Newald, IV, 1990: 68).

Essa nova imagem forma-se a partir do questionamento dos limites do homem e da sua relação com a natureza, considerada pela interpretação de Espinosa como o lugar do infinito. Como também havia, nesta época, a tendência pela reintegração do homem em sua origem, a propalada volta ao natural, essa infinitude do natural é colocada, por extensão, no íntimo do próprio ser humano. O homem natural, tomado como arquétipo do homem ligado às suas origens, passa a ser também um ser infinito, um homem-Deus, cujos limites se irrompem, tanto intelectualmente, pelo uso livre e ilimitado da razão, como pela possibilidade de intervenção, pela sua ação, no meio em que vive (natural ou social)[115].

[115] O desdobramento desse pensamento leva diretamente às idéias de Rousseau. Nessa mesma época Goethe ganhara de presente a edição completa das suas obras completas e entusiasmara-se com sua leitura: "*Mama (Frau von Buchwald) hat mir die neue schöne Genfer Edition von Rousseau geschenckt, die Confessions sind dabey. Nur ein paar Blätter die ich drinne gesehen habe, sind wie leuchtende Sterne, dencke dir so einige Bände! Welch ein Himmel voll! Welch ein Geschenck für die Menschheit ist ein edler Mensch*", [Goethe: 1782, S. 134. DB 10]. Como relatado pelo próprio Goethe,

Ao analisar o desenvolvimento da influência da ciência matemático-materialista em meados do século XVIII, Zimmermann (1974) ressalta o fato de que para o seu pleno desenvolvimento e para a amenização das angústias de seus propagadores, crentes na existência de uma entidade divina criadora, formulou-se a seguinte máxima que lhes deixava aberto o caminho para estudar a natureza sob o ponto de vista de causas puramente físicas, traduzidas por uma linguagem matemática: Deus colocara-se como a primeira causa, mas se afastara do mundo e deixando-o a correr por si mesmo. Deus ao fazer o mundo criou-o de forma tão perfeita que o deixou seguir livremente a partir dos princípios que condicionara em sua criação. Deus então afastara-se do mundo que é em sua essência matéria e por isso pode ser entendido com o auxílio de uma ciência ligada à extensão, ou seja, a matemática.

O ressurgimento do interesse pela filosofia de Spinoza, surge como a solução que recolocava Deus no âmbito da natureza. Com a concepção de Deus imanente, Spinoza oferece aos religiosos, principalmente aos adeptos do pietismo, uma contrapartida para os caminhos que estavam tomando a ciência natural de então, que levavam a uma concepção ateísta da natureza[116].

No século XVIII, as edições de obras de Espinosa eram raras na Alemanha, pois ainda estava presente a alcunha de filósofo maldito e herege, proibido pela

---

os estudos de botânica de Rousseau, embora tenham contribuido para o desenvolvimento do seu sentimento de totalidade na natureza, desempenharam um papel restrito no desenvolvimento científico de Goethe pelo seu não desdobramento: "*Wer wollte nicht dem im höchsten Sinne verehrten Johann Jacob Rousseau auf seinen einsamen Wanderungen folgen, wo er, mit dem Menschengeschlecht verfeindet, seine Aufmerksamkeit der Pflanzen- und Blumenwelt zuwendet, und in echter gradsinniger Geisteskraft sich mit den still reizenden Naturkindern vertraut macht. [...] Aus seinen frühern Jahren ist mir nicht bekannt, daß er zu Blumen und Pflanzen andere Anmutungen gehabt als solche, welche eigentlich nur auf Gesinnung, Neigung, zärtliche Erinnerungen hindeuteten; seinen entschiedenen Äußerungen aber zufolge mag er erst nach einem stürmischen Autor-Leben, auf der St.-Peters-Insel, im Bieler See, auf dies Naturreich in seiner Fülle aufmerksam geworden sein. In England nachher, bemerkt man, hat er sich schon freier und weiter umgesehn; sein Verhältnis zu Pflanzenfreunden und - kennern, besonders zu der Herzogin von Portland, mag einen Scharfblick mehr in die Breite gewiesen haben, und ein Geist wie der seinige, der den Nationen Gesetz und Ordnung vorzuschreiben sich berufen fühlt, mußte doch zur Vermutung gelangen, daß in dem unermeßlichen Pflanzenreiche keine so große Mannigfaltigkeit von Formen erscheinen könnte, ohne daß ein Grundgesetz, es sei auch noch so verborgen, sie wieder sämtlich zur Einheit zurückbrächte. Er versenkt sich in dieses Reich, nimmt es ernstlich in sich auf, fühlt, daß ein gewisser methodischer Gang durch das Ganze möglich sei, getraut sich aber nicht damit hervorzutreten.*" [Goethe: Morphologie, S. 120. DB 4].

[116] Também em *Gott* (1787) de Johann Gottfried Herder, as idéias deste filósofo aparecem como resposta à doutrina dualista cartesiana, contribuição importante para a chamada "renascença de Espinosa" (Baasner; Reichard,1999).

igreja. Somente em 1744 foi traduzida a *Ética* por Johannes Lorenz Schmidt. Wolff em seu livro *Theologia naturalis,* de 1737, referia-se ao filósofo como "*ein toter Hund*", acusando-o de "*Verwirrung der Gefühle*" e "*Mißbraucht des Kennzeichens der Wahrheit*"[117]. A posição de Lessing aponta para uma nova interpretação de Espinosa na Alemanha, em especial no tocante a relação entre corpo e alma:

> Die Seele, sagt Spinoza an einem andern Orte (T. II. §. 163), ist mit dem Leibe auf eben die Art vereiniget, als der Begriff der Seele von sich selbst mit der Seele vereiniget ist. Nun gehöret der Begriff, den die Seele von sich selbst hat, mit zu dem Wesen der Seele, und keines läßt sich ohne das andere gedenken. Also auch der Leib läßt sich nicht ohne die Seele gedenken, und nur dadurch, daß sich keines ohne das andere gedenken läßt, dadurch, daß beide eben dasselbe einzelne Ding sind, sind sie nach Spinozas Meinung mit einander vereiniget. (Lessing, DB 1)

Essa união indissociável entre corpo e alma havia tornado-se um dos motivos caros à juventude do *Sturm und Drang* que via como legítimas as expressões dos desejos tanto da alma como do corpo. Além disso, a perspectiva de aproximação com o divino torna Deus mais próximo do físico, o que contribuía para que as idéias de Espinosa fossem interpretadas como sinônimo do ateísmo[118]. Essa materialidade divina encontrada em Espinosa contribuiu para dar uma nova feição à metafísica especulativa da *Aufklärung* alemã.

> Das von Friedrich Jacobi überlieferte Gespräch, signalisiert eine philosophische Wende der Zeit. Paralell mit Kants *Kritiken*, die die Erkenntnistheorie auf eine neue Grundlage stellen, trägt die Neueinschätzung Spinozas dazu bei, das metaphysische Modell der Frühaufklärung, das in der Popularphilosophie zwar noch die Grundlage gewesen, aber nicht mehr weiterentwickelt worden war, durch das pantheistische Zusammendenken von Gott und Natur zu

[117] Vide De Boor; Newald V, 1990:68)

[118] Em seu livro sobre a história da filosofia alemã, escrito dois anos após a morte de Goethe, Heine (1991: 108) considerou-o como um panteísta por sua estreita relação com o ideário de Espinosa. Logo após mencionar o apelido de Goethe na época, "O Grande Pagão" (der Groβe Heide), Heine o substituiu por outro: "Espinosa da poesia" (Spinoza der Poesie) . Ao caracterizar os poemas de Goethe como impregnados do ideário espinosiano, Heine referia-se às poesias de juventude de Goethe: "Todos os poemas de Goethe serão imbuídos do mesmo espírito que exala dos escritos de Espinosa" (Heine, 1991: 109). Essa análise de Heine sintetiza o encontro de Goethe com Espinosa, como espelho do que aconteceu no próprio desenvolvimento das idéias na Alemanha: "Isso, no entanto, não vale apenas para Goethe: muitos de seus amigos, que depois se tornaram mais ou menos conhecidos como poetas, revenciaram precocemente o panteísmo, que na arte alemã floresceu praticamente antes mesmo de alcançar entre nós a hegemonia como teoria filosófica" (Id. Ib.).

> ersetzen. Anziehend war dieses "*deus sive natura*" vor allem für die Poeten — von den Stürmern und Drängern eher ahnend ergriffen, von Lessing provokativ 'gerettet' und von Herder und Goethe in ihr eigenes Naturverständnis eingeordnet —, ehe sich die Philosophie Hegels oder Schellings dem spinozistischen Ansatz von ihrem jeweiligen Blickwinkel her annähern. Gedanklich war damit allerdings der Rahmen der Aufklärungsphilosophie gesprengt. Dem 'Selbstgestz der Vernunft' tritt wieder eine 'Idee des Universums' an die Seite, in der die aufklärischen Errungenschaften 'aufgehobehen' und umgeformt werden. (De Boor; Newald, V, 1990: 75-76)

O reencontro de Goethe com as idéias de Espinosa no período de Weimar coincidiu com a mudança de perspectiva em relação à natureza. O interesse de Goethe pela observação da natureza alia-se a uma visão de mundo que detecta a presença do divino em cada parte dela. O estudo das formas singulares pode assim levar à compreensão de um princípio geral.

Anos antes, Goethe já havia salientado a importância da vitalidade da natureza em contraposição a uma concepção imanente, mas ateísta da natureza, própria do materialismo racional, como, por exemplo, se encontrava em Holbach[119]:

> Eine Materie sollte sein von Ewigkeit, und von Ewigkeit her bewegt, und sollte nun mit dieser Bewegung rechts und links und nach allen Seiten, ohne weiteres, die unendlichen Phänomene des Daseins hervorbringen. Dies alles wären wir sogar zufrieden gewesen, wenn der Verfasser wirklich aus seiner bewegten Materie die Welt vor unseren Augen aufgebaut hätte. Aber er mochte von der Natur so wenig wissen als wir: denn indem er einige allgemeine Begriffe hingepfahlt, verläßt er sie sogleich, um dasjenige, was höher als die Natur, oder als höhere Natur in der Natur erscheint, zur materiellen, schweren, zwar bewegten aber doch richtungs- und gestaltlosen Natur zu verwandeln, und glaubt dadurch recht viel gewonnen zu haben.
> [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 783. DB 4: Goethe, S. 10717 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 491)]

Insatisfeito com as explicações especulativas, Goethe volta-se para o lado ativo do processo de conhecimento:

> Wenn uns jedoch dieses Buch einigen Schaden gebracht hat, so war es der, daß wir aller Philosophie, besonders aber der Metaphysik, recht herzlich gram wurden und blieben, dagegen aber aufs

[119] Paul-Henri Thiery d'Holbach (1723-1789) escreveu "*Systéme de la Nature*", editado em 1770. Colaborador da *Encyclopédie*, era famoso por seu materialismo a partir do qual analisava os acontecimentos da natureza pela interação entre causa e efeito.

> lebendige Wissen, Erfahren, Tun und Dichten uns nur desto lebhafter und leidenschaftlicher hinwarfen.
> [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 784. DB 4: Goethe, S. 10718 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 491-492)]

Entretanto, esse efeito produtivo de se voltar para o conhecimento e ação, desejado nos tempos de juventude em Frankfurt, só se concretizaria anos depois, em Weimar, através das pesquisas e experimentos sobre a natureza e do reencontro com o "filósofo herege". A importância desse filósofo é determinada pelo próprio Goethe em vários trechos de sua obra:

> Dieser Geist, der so entschieden auf mich wirkte, und der auf meine ganze Denkweise so großen Einfluß haben sollte, war Spinoza [...]. Eine solche reine Geistesverwandtschaft war mir neu, und erregte ein leidenschaftliches Verlangen fernerer Mitteilung. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 1003. DB 4: Goethe, S. 10937 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 35)]

> Insofern mir aber die Hauptpunkte jenes Verhältnisses zu Spinoza unvergeßlich geblieben sind, indem sie eine große Wirkung auf die Folge meines Lebens ausübten [...]. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 1073. DB 4: Goethe, S. 11007 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 79)]

> Spinoza hat zuerst großen und immer bleibenden Einfluß auf ihn geübt. [Goethe: 1815, S. 116. DB 10: S. 29379 (vgl. Goethe-Gespr. Mit Boisserée. Bd. 3, S. 250)]

Além de ser tida como fundamental e formadora, exerceu sobre ele um efeito terapêutico:

> Wenigstens machte ich diesmal die Erfahrung, daß alles übereinstimmte, um einen äußeren und inneren Frieden hervorzubringen. Jener ward mir zuteil, indem ich den Ausgang dessen gelassen abwartete, was man für mich im Sinne hegte und vornahm; zu diesem aber sollte ich durch erneute Studien gelangen.
> Ich hatte lange nicht an Spinoza gedacht, und nun ward ich durch Widerrede zu ihm getrieben.
> [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 1068. DB 4: Goethe, S. 11002 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 76)]

> Ich erinnerte mich noch gar wohl, welche Beruhigung und Klarheit über mich gekommen, als ich einst die nachgelassenen Goethe jenes merkwürdigen Mannes durchblättert. [...]
> Mein Zutrauen auf Spinoza ruhte auf der friedlichen Wirkung, die er in mir hervorbrachte [...].

> [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 1072. DB 4: Goethe, S. 11006 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 76-78)]
>
> [...] wenn ich hinein sehe glaub ich ihn zu verstehen, das heiβt: er ist mir nie mit sich selbst in Widerspruch und ich kann für meine Sinnes und Handelns Weise sehr heilsame Einflüsse daher nehmen. [Goethe: 1785, S. 123. DB 10: S. 3385 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 63)].

O estudo de Espinosa[120], levado a termo por Goethe entre os anos 1784/85, e a discussão das idéias suscitadas por essa atividade com Charlotte von Stein e Herder[121], propiciaram a ele uma percepção do divino na natureza que consolidaria a direção já apontada por seus próprios pensamentos. A presença de Deus no âmbito natural não era vista por Goethe no sentido de uma escala do superior para o inferior, num sentido descendente que afastava o homem de Deus e o colocava submetido à sua superioridade metafísica. Deus há muito já havia sido retirado de sua postura teológica tradicional de imobilidade e passividade diante dos desígnios do homem na terra, distante dela nas alturas do transcendental, só que agora esse Deus passava a estar vividamente presente no desdobramento das formas e processos da natureza, em suas leis[122]. Este ponto de vista está claramente presente em Espinosa, o que consolidou idéias já presentes em Goethe.

---

[120] Os estudos de Espinosa se fazem em três fases distintas na vida de Goethe. Primeiramente é instigado pelas conversas com Jacobi em 1773 à leitura do filósofo. Anos mais tarde, por ocasião do chamado "*Panteismusstreit*" dedica-se mais itensivamente ao estudo das idéias do pensador no ano de 1784/85, cujo ápice se dá entre os dias 18 e 29 de setembro de 1784 na chamada "*Spinoza-Konferenzen*" entre Goethe, Herder e Jacobi. Em novembro de 1784 lê a *Ética* junto com Frau von Stein: " *Ich lese mit der Frau v. Stein die Ethick des Spinoza. Ich fühle mich ihm sehr nahe obgleich sein Geist viel tiefer und reiner ist als der meinige*" [Goethe: 1784, S. 259. DB 10: S. 3202 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 6, S. 387)]. No natal deste ano ganha de presente de Herder uma edição da *Ética* em latim e escreve no ano seguinte seu texto *Studien nach Spinoza*, publicado somente em 1891 no Goethe-Jahrbuch. Por fim no ano de 1816, dá-se a terceira fase do encontro com Espinosa, na mesma ocasião em que elabora *Dichtung und Wahrheit*, por isso encontram-se explicítados nessa obra como relacionados à fase do Sturm und Drang aspectos que somente nos anos posteriores serão de importância para Goethe. Esses estudos, conforme explicita o próprio Goethe numa carta a Jacobi, nunca foram muito sistemáticos, nem extensos: "*Ich kann nicht sagen daß ich iemals die Schriffften dieses trefflichen Mannes in einer Folge gelesen habe* [...]." [Goethe: 1785, S. 123. DB 10: S. 3385 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 63)]. Apesar disso, Dilthey apresenta a análise do texto de Goethe sobre o estudo de Espinosa como um sucinto resumo da *Ética*, um recorte quase que literal feito por Goethe da obra do filósofo maldito.

[121] Em 22 de novmebro de 1783, antes da publicação de seu livro, Jacobi já havia informado a Herder sobre sua conversa com Lessing, iniciando uma correspondência sobre temas ligados diretamente ao filósofo. As discussões de Goethe com Herder que na época escrevia os primeiros livros de suas *Ideen* também pertencem ao círculo de debates sobre o filósofo.

[122] Cf. Wyder, 1998.

> Com efeito, mostramos, no apêndice da Parte I, que a natureza não age em vista de um fim. É que, naquele Ente eterno e infinito a que chamamos Deus ou Natureza age em virtude da mesma necessidade pela qual existe. Mostramos, de fato, que ele age em virtude da mesma necessidade de natureza, pela qual existe. Por conseguinte, a razão, ou seja, a causa, por que Deus — ou a Natureza — age e por que existe, é uma e a mesma. E assim, como ele não existe em vista de nenhum fim, assim também não age em vista de nenhum fim; mas da mesma maneira que não tem nenhum princípio ou fim para existir, assim também os não tem para agir. (Espinosa, 1983: 226)

Espinosa ao estabelecer a sinonímia entre Deus e natureza, rompia com a visão dualista cartesiana de separação entre espírito e matéria e criava uma visão de Deus enquanto potência criadora presente na natureza. A infinitude de Deus requer que seja um ser sem fronteiras, que tudo abarque. Desse modo, não pode haver nada que não seja Deus. Como está dito em Magee (2001: 92-93), parafraseando Espinosa:

> Não é possível, por exemplo, acontecer de Deus ser uma entidade e o mundo, outra bem diferente, pois isso seria impor limites ao ser de Deus. Assim, Deus deve ser coextensivo com tudo o que há. [...] Isso significa que, quer descrevamos o cosmo em termos de nossas concepções religiosas, quer em termos de planetas e outros objetos materiais, estamos descrevendo a mesma coisa.

Se Deus coexiste em todos os fenômenos, religião e ciência possuem a mesma intenção, o que resulta na concepção de que a ciência seria um caminho possível de encontro com Deus, forma alternativa à pura crença religiosa.

> Um conjunto de categorias é abstrato ou mental, o outro é material, mas são dois modos de descrever a mesma realidade. A mesma entidade existente é vista sob dois aspectos diferentes. Assim, Deus não está fora do mundo, tampouco está no mundo: ele é o mundo. O universo físico é o seu corpo, podemos dizer, embora isso seja só um modo de considerá-lo: uma apreensão espiritual de Deus seria simplesmente um modo diferente de conhecer o mesmo ser. Nós mesmos, embora sejamos criaturas finitas e não infinitas, temos o mesmo caráter dual em um ser: somos nossos corpos físicos, mas também somos nossas almas. E não se trata de duas pessoas diferentes, mas de uma e mesma pessoa: segundo uma antiga doutrina judaica, é como se o corpo fosse a alma em sua forma exterior (Magee, 2001: 93)

Esse é o mesmo ponto de vista salientado por Lessing e tão caro aos jovens *Stürmer und Dränger*. A diferença de perspectiva agora é que essa materialidade não é mais transposta para o corpo do homem ou para sua alma, mas sim usada para justificar uma ciência que se quer teologia, ou seja, Deus deve ser buscado no entendimento das idéias que se revelam pela experiência.

O trecho citado anteriormente pode ser utilizado também como um resumo de várias concepções similares encontradas em Goethe, expostas em cartas, conversas, em seu livro de memórias e no artigo "*Studie nach Spinoza*", ditado a Charlotte von Stein em 1785[123].

Se no texto de Tobler encontra-se a entrega e, por conseguinte, a submissão da razão à crença, no encontro com Espinosa reforça-se a tendência de Goethe, de procurar a união entre aquilo que se vê e aquilo que se pensa, sinônimo do que se pressente:

> Wenn du sagst man könne an Gott nur glauben so sage ich dir, ich halte viel aufs schauen, und wenn Spinoza von der *Scientia intuitiva* spricht, und sagt: Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen die ich reichen und von deren essentia formali ich mir eine adäquate Idee zu bilden hoffen kann, ohne mich im mindsten zu bekümmern, wie weit ich kommen werde und was mir zugeschnitten ist. [Goethe: 1786, S. 111. DB 10: S. 3650 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 214)] [124]

Procurar pela essência das coisas em fenômenos singulares é a melhor forma de ver o todo. Desse modo as singularidades são integradas ao todo que, por sua vez, é sinônimo do infinito-divinal. A totalidade deixa de ser cada vez mais um sentimento ou uma idéia transcendental-mística e ganha "corporeidade" fenomênica através das pesquisas de Goethe. Nesse sentido, as idéias de Espinosa lhe foram bastante preciosas.

---

[123] "*Ich lese mit der Frau v. Stein die Ethick des Spinoza. Ich fühle mich ihm sehr nahe obgleich sein Geist viel tiefer und reiner ist als der meinige*." [Goethe: 1784, S. 259. DB 10: S. 3202 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 6, S. 387)].

[124] Tradução do trecho em latim: "Diese Art der Erkennens schreitet von der entschprechenden Idee des formenden Wesens gewisser Attibute Gottes zu der entschprechenden Erkenntnis des Wesens der Dinge" (HA Br.1, p.758)

As explicações metafísicas e filosóficas que Holbach, não pôde dar a Goethe anos antes, devido aos limites inerentes ao ponto de vista materialista, foram dadas por meio de um filósofo que falava à razão, corroborando sua decisão de se dedicar à vida ativa. Pode-se dizer que o próprio conceito de vida ativa passou a ser visto de maneira ampliada. Já que natureza é vitalidade, passa-se a observar a ocorrência dessa vitalidade onde a natureza a revela: na evolução e transformação das formas.

Goethe referiu-se numa carta à sua dificuldade de conseguir falar sobre as idéias de Espinosa, utililizando outras palavras que não fossem as mesmas do filósofo: "[...] *Daß ich den Spinoza wenn ich ihn lese mir nur aus sich selbst erklären kann"* (Goethe. DB10). Talvez por isso mesmo seu estudo seja uma coletânea das partes consideradas por ele como fundamentais da Ética, como aponta as referências feitas por Dilthey ao escrever o primeiro comentário do texto. Para Dilthey, Goethe não pode ser chamado de um espinosista: "*Goethe war niemals Spinozist*" (408), pode-se dizer que Goethe se apropriou daquilo que fazia sentido em seu próprio modo de pensar. Espinosa lhe deu naquela época o que somente mais tarde ele poderia fazer: elaborar um discurso filosófico e reflexivo sobre as concepções embasadoras de sua ciência[125].

O estudo de Goethe é iniciado com uma distinção em relação à interpretação materialista cartesiana, a qual considera a matéria como algo limitado (*res extensa*). Segundo o pensamento desenvolvido por Goethe, a existência encontra-se em íntima ligação com a perfeição e pensar na existência, no que é existente, e na perfeição leva o homem a pensar no infinito, ou seja, a matéria não pode ser somente extensão, ela tem de possuir a idéia em si.

> Der Begriff vom Dasein und der Vollkommenheit ist ein und ebenderselbe; wenn wir diesen Begriff so weit verfolgen, als es uns möglich ist, so sagen wir, daß wir uns das Unendliche denken.
> Das Unendliche aber oder die vollständige Existenz kann von uns nicht gedacht werden.
> Wir können nur Dinge denken, die entweder beschränkt sind oder die sich unsre Seele beschränkt. Wir haben also insofern einen Begriff vom Unendlichen, als wir uns denken können, daß es eine vollständige Existenz gebe, welche außer der Fassungskraft eines beschränkten Geistes ist.

[125] Segundo Schieren (1998:97): "*Bei Spinoza gewinnt Goethe lediglich eine inhaltliche Orientierung, keine methodische Hilfe*".

> Man kann nicht sagen, daß das Unendliche Teile habe.
> [Goethe.Studie nach Spinoza. DB 4]

Após a constatação de que a natureza é um todo em si, ou seja forma uma totalidade, cabe agora a constatação da presença desse infinito em todas as partes: "*Alle beschränkte Existenzen sind im Unendlichen, sind aber keine Teile des Unendlichen, sie nehmen vielmehr Teil an der Unendlichkeit*" [Id. Ib.]. Desse modo, as partes em sua individualidade participam da totalidade e a observação do exemplar singular conduz ao todo. Mas essas partes não estão mecanicamente dispostas, elas formam a cadeia da existência e só podem ser vistas sob a perspectiva de um inter-relacionamento:

> [...] die Zustände so verkettet sind, daß einer aus dem andern sich entwickeln muß und es also scheint, daß ein Ding vom andern hervorgebracht werde, welches aber nicht ist, sondern ein lebendiges Wesen gibt dem andern Anlaß, zu sein, und nötigt es, in einem bestimmten Zustand zu existieren. [Id. Ib.]

Esta é a idéia da *creatio continua* de Espinosa, como está em sua Ética e que reforça o pensamento de Goethe de ver as coisas sob um ponto de vista temporal, histórico. Dessa forma torna-se importante para Goethe pesquisar as formas em seu desenvolvimento no tempo:

> In meiner Stube keimt Arbor Dianae und andre metallische Vegetationen. Ein Mikroscop ist aufgestellt um die Versuche des v. Gleichen genannt Rußwurm mit Frühlings Eintritt nachzubeobachten und zu kontrolliren. Ich mag und kann dir nicht vorerzählen worauf ich in allen Naturreichen ausgehe. Des stillen Chaos gar nicht zu gedencken das sich immer schöner sondert und im Werden reinigt. [Goethe: 1785, S. 12 ff.DB 10: S. 3274 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 7 ff.)]

Goethe mergulha no estudo dos mais variados âmbitos da natureza, mas isso não o impele à perda no caos da multiplicidade, pelo contrário, acentua sua inclinação para o fenomênico no processual, no '*werden'.* O ponto de apoio dado por Espinosa é a certeza de encontro de Deus na existência:

> Du erkennst die höchste Realität an, welche der Grund des ganzen Spinozismus ist, worauf alles übrige ruht, woraus alles übrige fliest.

> Er beweist nicht das Daseyn Gottes, das Daseyn ist Gott. Und wenn ihn andre deshalb Atheum schelten, so mögte ich ihn theissimum ia christianissimum nennen und preisen. [Goethe: Briefe 1785, S. 122. Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3384 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 62)]

A partir disso, pode-se encontrar o divino em cada singularidade da natureza:

> Vergieb mir daß ich so gerne schwiege wenn von einem göttlichen Wesen die Rede ist, das ich nur in und aus den rebus singularibus erkenne, zu deren nähern und tiefern Betrachtung niemand mehr aufmuntern kann als Spinoza selbst. [Goethe: Briefe 1785, S. 123. Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3385 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 63)]

Sob essa perspectiva, a teologia se transforma para Goethe em ciência e o teólogo moderno é um cientista que procura o divino em cada exemplo da existência: "*Hier bin ich auf und unter Bergen, suche das göttliche in herbis et lapidibus"* [Goethe: Briefe 1785, S. 124. DB 10]"[126]. A partir de então, o exercício dessa procura se torna profissão de fé para Goethe:

> Jacobi, »*Von den göttlichen Dingen*«, machte mir nicht wohl; wie konnte mir das Buch eines so herzlich geliebten Freundes willkommen sein, worin ich die These durchgeführt sehen sollte: die Natur verberge Gott. Mühte, bei meiner reinen, tiefen, angebornen und geübten Anschauungsweise, die mich Gott in der Natur, die Natur in Gott zu sehen unverbrüchlich gelehrt hatte, so daß diese Vorstellungsart den Grund meiner ganzen Existenz machte, mußte nicht ein so seltsamer, einseitig-beschränkter Ausspruch mich dem Geiste nach von dem edelsten Manne, dessen Herz ich verehrend liebte, für ewig entfernen? Doch ich hing meinem schmerzlichen Verdrusse nicht nach, ich rettete mich vielmehr zu meinem alten Asyl und fand in Spinozas »Ethik« auf mehrere Wochen meine tägliche Unterhaltung, und da sich indes meine Bildung gesteigert hatte, ward ich im schon Bekannten gar manches, das sich neu und anders hervortat, auch ganz eigen frisch auf mich einwirkte, zu meiner Verwunderung gewahr. [Goethe: Tag- und Jahreshefte, (1811) S. 368. DB 4: Goethe, S. 12838 (vgl. Goethe-BA Bd. 16, S. 236-237)]

[126] Essa é uma das razões para o distanciamento entre Herder e Goethe: "*Im ersten e von 'Herder's Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit' sind viele Ideen, die mir gehören, besonders im Anfange. Diese Gegenstände wurden von uns damals gemeinschaftlich durchgesprochen. Dazu kam, daß ich mich zu sinnlichen Betrachtungen der Natur geneigter fühlte, als Herder, der immer schnell am Ziele sein wollte und die Idee ergriff, wo ich kaum noch einigermaßen mit der Anschauung zu Stande war, wiewohl wir gerade durch diese wechselseitige Aufregung uns gegenseitig förderten.*" [Goethe: 1809, S. 16. DB 10: S. 28762 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 2, S. 247)]

O que aconteceu ao velho Goethe quando retomou os estudos de Espinosa, parece ter acontecido também com o ainda jovem Goethe de Weimar: as idéias do filósofo exerceram o efeito de consolidar e justificar filosoficamente sua disposição de olhar para o mundo e não mais procurar a si mesmo nele, mas ver para procurar o geral no particular. Pode-se dizer que Goethe, ao fazer ciência, procura instituir um novo altar. Diferente daquele de sua infância, este seria um altar moderno que ofereceria ao homem a possibilidade de perceber e entender a manifestação do divino, compartilhando e revelando seus segredos ao mundo[127].

2.2.3 A formação do olhar como pressuposto da ciência goethiana

A reflexão sobre a utilização da palavra "consciente" como característica determinante do panteísmo goethiano neste pequeno, mas significativo, trecho de Korff (1959, II: 34), leva a uma conclusão bastante relevante para a fundamentação deste trabalho: "*Auch Goethes Naturgefühl entwickelte sich in den achtziger Jahren durch Spinoza zum bewußten Pantheismus*". Esta observação indica a nova maneira de Goethe de interagir com a natureza: a tônica não é mais dada exclusivamente pelo sentimento, a ele é somado o pensar, que, por sua vez, não pode prescindir de um elemento sensorial, por isso pessoal, isto é, a observação. A partir desse momento, a polaridade começava a se revelar como um dos princípios, segundo o qual a natureza se desenvolve e se apresenta aos olhos do observador. A percepção da polaridade, encontrada nos textos místico-cabalísticos e da alquimia, era algo ainda circunscrito ao nível de um puro sentimento que Goethe nutria junto à natureza. Isto não se adequava mais, nem servia como resposta a questões surgidas pelo tipo de vida em Weimar, voltado para o agir e interagir no mundo. Só

[127] A inovação de Goethe, assim como a de Herder na interpretação do pensamento de Espinosa é apontada como um panteísmo natural-científico: "*Herder und Goethe, die den substantiell beharrenden Gott Spinozas in Anschluß an Leibniz durch den tätigen, belebten und sich entfaltenden Gott des mehr naturwissenschaftlichen Pantheismus ersetzten*" [Kirchner/Michaelis: Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe, S. 536. DB 3: Geschichte der Philosophie, S. 11468 (vgl. Kirchner/Michaelis, S. 281)].

sentir não lhe bastava mais, desejava aprimorar sua própria consciência sobre o mundo:

> Lebhaft vordringende Geister begnügen sich nicht mit dem Genusse, sie verlangen Kenntnis. Diese treibt sie zur Selbsttätigkeit, und wie es ihr nun auch gelingen möge, so fühlt man zuletzt, daß man nichts richtig beurteilt, als was man selbst hervorbringen kann. [Goethe: Italienische Reise, S. 652. DB 4: Goethe, S. 11836 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 409-410)]

À vitalidade, ao incessante movimento, caberia dar, a partir dessa época, uma concretude que iria ser abarcada pelo olhar, elevado por Goethe ao mais alto patamar das capacidades sensoriais do homem[128]. A aquisição de uma "consciência panteísta" foi possibilitada pela íntima relação que o poeta estabeleceu com o cientista, passagem que foi mediada pela atividade artística do desenhar.

Seguindo as pisas deixadas por Goethe, verifica-se que sua dedicação ao fixar das formas pelo lápis remonta à sua mais tenra idade, vinculada à sua inclinação para a observação da natureza, como se pode notar no trecho de *Dichtung und Wahrheit*:

> Zeichnen müsse jedermann lernen, behauptete mein Vater, und verehrte deshalb besonders Kaiser Maximilian, welcher dieses ausdrücklich solle befohlen haben. Auch hielt er mich ernstlicher dazu an als zur Musik [...].
>
> Je mehr ich aber auf diese Weise zu treiben veranlaßt wurde, desto mehr wollte ich treiben, und selbst die Freistunden wurden zu allerlei wunderlichen Beschäftigungen verwendet. Schon seit meinen frühsten Zeiten fühlte ich einen Untersuchungstrieb gegen natürliche Dinge. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 183. DB 4: Goethe, S. 10117 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 117-118)]

Goethe, ao narrar o início do seu interesse pelo desenhar, liga-o diretamente às primeiras "experiências" infantis em relação à natureza. Esses relatos sobre sua infância deixam entrever um aspecto bastante significativo e de especial interesse para a sustentação de um dos argumentos principais deste presente trabalho: a ligação visceral entre ciência da natureza e arte no *corpus* da obra goethiana.

[128] "*Das Gesicht ist der edelste Sinn, die andern vier belehren uns nur durch die Organe des Takts, wir hören, wir fühlen, riechen und betasten alles durch Berührung; das Gesicht aber steht unendlich höher, verfeint sich über die Materie und nähert sich den Fähigkeiten des Geistes*" [Goethe Wilhelm Meisters Wanderjahre, S. 774. DB 4: Goethe, S. 7717 (vgl. Goethe-HA Bd. 8, S. 480)].

Quando criança sentia-se conduzido por um impulso natural, dir-se-ia inato, para experimentações. De um modo geral, as crianças sentem-se movidas a descobrir o porquê das coisas e praticam atos considerados pela ótica dos adultos como errados e até cruéis, como por exemplo, arrancar flores e desfolhá-las, matar animais e cortá-los para ver o que tem dentro etc. Ironicamente, Goethe compara essa motivação vívida e natural das crianças com a metodologia da ciência que lhe era contemporânea — separação das partes do todo e análise do morto como se fosse vivo:

> Doch pflegt sich auch die Neugierde, das Verlangen, zu erfahren wie solche Dinge zusammenhängen, wie sie inwendig aussehen, auf diese Weise an den Tag zu legen. Ich erinnere mich, daß ich als Kind Blumen zerpflückt, um zu sehen, wie die Blätter in den Kelch, oder auch Vögel berupft, um zu beobachten, wie die Federn in die Flügel eingefügt waren.
> Ist doch Kindern dieses nicht zu verdenken, da ja selbst Naturforscher öfter durch Trennen und Sondern als durch Vereinigen und Verknüpfen, mehr durch Töten als durch Beleben sich zu unterrichten glauben. [Idem, ibidem]

Goethe, ao integrar sua ação infantil a uma tendência geral encontrada nas crianças, retira seu relato da particularidade e o insere na generalidade. O texto ganha teor de máxima e, por isso, pode ser utilizado como uma assertiva, na qual se encontra exposto seu próprio pensamento sobre ciência e arte de modo geral. Portanto, sob esta perspectiva, a ciência deveria desenvolver uma metodologia que lhe garantisse a dedicação ao estudo do vivente. Essa atitude asseguraria a permanência da mesma vivacidade com que o infante procura a resposta para os enigmas do mundo, ou seja, a manutenção do impulso natural pela ciência asseveraria a vivacidade dos objetos estudados. Dessa forma, estaria afiançado ao cientista um olhar dirigido à natureza sob o aspecto do processual e não do unilateral. Ao fazer isso, está dada ao homem a possibilidade de não só fazer ciência, como também de vivenciar o sublime, conforme Goethe expõe na citação adiante.

Ao avançar no relato de sua vida, este se revela como uma narrativa sobre um ser humano à procura da verdade e da arte, ou seja, é a biografia de um e de todos ao mesmo tempo. Goethe transforma o “eu” em “nós”. Ao narrar o seu

momento particular de crise, justifica sua procura pelo contato direto com a natureza como uma fuga: vai para a floresta a fim de esconder "*ein armes Herz*" (DuW). Essa perspectiva pessoal muda no diálogo firmado com o amigo-vigia[129] que o denomina de um "*wahrer Deutsche*", por detectar em Goethe essa ligação visceral com o elemento natural[130]. Surge, por consequência, uma perspectiva temporal que remonta a tempos longínquos, ancestrais. Neste ponto, Goethe une a ancestralidade com a sua visão de Deus-natureza: "*Gewiß, es ist keine schönere Gottesverehrung als die, zu der man kein Bild bedarf, die bloß aus dem Wechselgespräch mit der Natur in unserem Busen entspringt*!". Isso reforça o sentido de referir-se a algo comum a todos os homens e não somente a si mesmo.

O narrador dá voz a certezas que transcendem o espaço da sua própria singularidade, ampliando para uma perspectiva do arquetípico, do qual se torna exemplo:

> So viel ist aber gewiß, daß die unbestimmten, sich weit ausdehnenden Gefühle der Jugend und ungebildeter Völker allein zum Erhabenen geeignet sind, das, wenn es durch, äußere Dinge in uns erregt werden soll, formlos, oder zu unfaßlichen Formen gebildet, uns mit einer Größe umgeben muß, der wir nicht gewachsen sind. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 353. DB 4: Goethe, S. 10287 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 223)]

Aqui é descrita a vivência do sublime como algo natural na época de juventude e também nos povos primitivos, por se encontrar em ambos uma imersão completa na vivência da natureza como um todo, quando os contornos são esmaecidos e as formas se fundem num todo disforme, evitando a ação da razão que poderia ser despertada com a nitidez dos traços singulares. Nesta vivência, as formas se transformam em proto-formas (*Urformen*) e tornam-se próximas daquelas que Goethe estipula, anos depois, em cada reino da natureza: o granito (*Urgestein*),

[129] Aos treze anos, Goethe entre em estado de depressão motivada pela paixão não correspondida por uma adolescente. Preocupados com seu estado de ânimo, seus pais contratam um tutor, um rapaz um pouco mais velho que Goethe, para fazer companhia a Goethe em todos os momentos, fazendo com que se desenvolvesse uma certa amizade entre eles. Desta relação advém o termo amigo-vigia, já que a identidade desse rapaz não foi encontrada pelos biógrafos de Goethe.

[130] Até que ponto Goethe foi capaz de reproduzir o diálogo sem que tenham se imiscuído idéias próprias adjudicadas a outrém é ponto de diversas discussões sobre *Dichtung und Wahrheit*. A coincidência entre o pensamento do velho Goethe, como exposto por Eckermann, e o atribuído ao amigo de juventude em relação ao ser alemão e o desenvolvimento da interioridade é grande: "*Der Deutsche verlangt einen gewissen Ernst, eine gewisse Größe der Gesinnung, eine gewisse Fülle des Innern* [...] [Goethe: 1824, S. 77. DB 10: S. 30153 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 5, S. 59)].

o tipo animal (*Typus)* e a planta primordial (*Urpflanze).* Essa vivência do sublime nestes tempos de juventude só é possível porque o sujeito está submetido à preponderância do sentimento em relação à razão. É algo que faz lembrar os sentimentos expressos no texto "*Die Natur*" e que tendem a desaparecer conforme o homem caminha em direção a um processo de formação realizado através de uma separação progressiva do todo para conseguir uma formação de si mesmo enquanto sujeito.

> Eine solche Stimmung der Seele empfinden mehr oder weniger alle Menschen, sowie sie dieses edle Bedürfnis auf mancherlei Weise zu befriedigen suchen. Aber wie das Erhabene von Dämmerung und Nacht, wo sich die Gestalten vereinigen, gar leicht erzeugt wird, so wird es dagegen vom Tage verscheucht, der alles sondert und trennt, und so muß es auch durch jede wachsende Bildung vernichtet werden, wenn es nicht glücklich genug ist, sich zu dem Schönen zu flüchten und sich innig mit ihm zu vereinigen, wodurch denn beide gleich unsterblich und unverwüstlich sind. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 353. DB 4: Goethe, S. 10287 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 223)]

As formas amalgamadas e relegadas a um estágio do passageiro, de algo que se realiza fugazmente como fenômeno e que não pode ser retido, mas que se repete todos os dias, encontra na imagem do crepúsculo sua mais coerente metáfora[131].

Se nos tempos da ancestralidade o homem se satisfaz na vivência insconsciente do sublime: "*Der alte Deutsche begnügte sich in seinem beschränkten Zustande, im Gefühl des formlos Erhabenen*" (Goethe, HA 9: 680), o alemão moderno, sinônimo do homem moderno, precisa de uma outra alternativa que lhe disponibilize essa vivência. Segundo a tese apresentada neste trabalho, Goethe oferece essa possibilidade por meio de uma via de mão dupla. Tanto a arte como a ciência possibilitam esse desenvolvimento, já que ambas, segundo sua visão, propõem-se a evocar o estado natural de integração com o natural-divino através do

[131] Mais adiante, neste mesmo trecho da narrativa, encontra-se a distinção entre o belo e o sublime: "*Aber jene Gestalt, an der sich der Begriff des Schönen mir hervortat, war in die Ferne weggeschwunden; sie besuchte mich oft unter den Schatten meiner Eichen aber ich konnte sie nicht festhalten, und ich fühlte einen gewaltigen Trieb, etwas Ähnliches in der Weite zu suchen"*. [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 354. DB 4: Goethe, S. 10288 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 224)]. O conceito do belo surge com o esmaecimento das formas, com sua transformação em algo sem contrapartida definida no físico.

uso da reflexão, do pensar. Dessa forma pode ser entendida a epígrafe colocada na segunda parte de seu livro de memórias: "*Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle*". O que na juventude era só ânsia e desejo, satisfazendo-se com o sentimento, precisa, nesse momento de virada de vida, se transformar em ação consciente no homem maduro. Conforme nos aponta Molder (1995), com o exercício da capacidade imaginativa esta máxima se encontra bem explicada no seguinte trecho:

> Unsere Wünsche sind Vorgefühle der Fähigkeiten, die in uns liegen, Vorboten desjenigen, was wir zu leisten imstande sein werden. Was wir können und möchten, stellt sich unserer Einbildungskraft außer uns und in der Zukunft dar; wir fühlen eine Sehnsucht nach dem, was wir schon im stillen besitzen. So verwandelt ein leidenschaftliches Vorausergreifen das wahrhaft Mögliche in ein erträumtes Wirkliche. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 617. DB 4: Goethe, S. 10551 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 386)]

Nessa senda de resgate do sentimento de sublime como vivência extasiada, tanto numa via como na outra, é atribuído ao desenhar um papel fundamental. Para Goethe, através dessa atividade que transpõe o conhecido tanto em seus poemas, peças e romances, como em suas pesquisas naturais, o mundo passa a ser mediado e compreendido. Enquanto o jovem Goethe se comprazia em desenhar o todo nas paisagens, o Goethe de Weimar passa a desenhar partes: objetos da natureza por si, separados do todo. Através dos desenhos dessa fase, Goethe apreendia o singular para reintegrá-lo, com seu observar e pensar, ao geral. A apreensão do singular e de suas formas é passo fundamental para a compreensão do sistêmico e do evolutivo.[132]

> Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen, denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet.

[132] A ênfase no desenho, não apenas enquanto uma atividade artística mas também como uma atitude voltada para o conhecimento do mundo, é encontrada em Shaftesbury: "Quando nossa indulgência nos levar ao cultivo das artes do desenho, estou convencido de que nosso gênio naturalmente nos levará, das distrações superficiais, à parte mais elevada, séria e nobre da imitação, que se refere à história, à natureza humana e ao principal grau ou ordem da beleza, os seja, a vida racional, que se distingue da meramente vegetal e sensível, de plantas e animais (...)." (Shaftesbury, 2004: 57)

> [Goethe: Italienische Reise, S. 268. DB 4: Goethe, S. 11452 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 173)]

Essa perspectiva de integrar-se num todo pode ser vista também no próprio entendimento do desenhar, transformado num processo mediado pelo olhar. A atenção dada ao ato de desenhar leva-o diretamente a dar uma atenção especial para o ato de olhar e para seu órgão sensorial, o olho:

> Ich hatte meinen Freund und Aufseher unvermerkt gewöhnt, ja genötigt, mich allein zu lassen; denn selbst in meinem heiligen Walde taten mir jene unbestimmten riesenhaften Gefühle nicht genug. Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte. Ich hatte von Kindheit auf zwischen Malern gelebt, und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in Bezug auf die Kunst anzusehen. Jetzt, da ich mir selbst und der Einsamkeit überlassen war, trat diese Gabe, halb natürlich, halb erworben, hervor; wo ich hinsah, erblickte ich ein Bild, und was mir auffiel, was mich erfreute, wollte ich festhalten, und ich fing an, auf die ungeschickteste Weise nach der Natur zu zeichnen. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 355. DB 4: Goethe, S. 10289 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 224)]

Quando estava entregue a si mesmo na floresta, no local de encontro com o divino e com a ancestralidade, Goethe era acometido por sentimentos indeterminados e incomensuráveis. Mas a mera fruição desse sentir lhe era insuficiente, precisava dedicar-se a uma atividade, necessitava participar, produzindo algo a partir de si mesmo. Não lhe era dado ser somente um espectador, ele tinha de atuar nesse espetáculo de natureza, atuar nesse momento de plena vivência. Segundo Fehrenbach (1998: 129), a arte do desenho dava a Goethe um distanciamento dos objetos, proporcionando-lhe um aclaramento das idéias perturbadas pela proximidade. O mundo que se apresentava para Goethe como um todo sem conceito, "*in der Nähe verwirrt*", precisava ser apreendido (*gefassen*) através do olho que surge como órgão mediático, tendo como modelo principal a natureza. Procurava reproduzir no papel o mundo como lhe aparecia aos olhos, com isso adquiria uma acuidade perceptiva que, nesse momento de juventude, ainda lhe era integrada num sentimento de totalidade. Nesse ponto surge a questão da duplicidade do olhar. Enquanto dirigido ao mundo torna-se a via pela qual o sujeito apreende o mundo objetivo e também a via pela qual é possível uma percepção subjetiva do mundo.

> Es fehlte mir hierzu nichts weniger als alles; doch blieb ich hartnäckig daran, ohne irgend ein technisches Mittel, das Herrlichste nachbilden zu wollen, was sich meinen Augen darstellte. Ich gewann freilich dadurch eine große Aufmerksamkeit auf die Gegenstände, aber ich faßte sie nur im ganzen, insofern sie Wirkung taten; und so wenig mich die Natur zu einem deskriptiven Dichter bestimmt hatte, ebenso wenig wollte sie mir die Fähigkeit eines Zeichners fürs einzelne verleihen. Da jedoch nur dies allein die Art war, die mir übrig blieb, mich zu äußern, so hing ich mit ebenso viel Hartnäckigkeit, ja mit Trübsinn daran, daß ich immer eifriger meine Arbeiten fortsetzte, je weniger ich etwas dabei herauskommen sah. (Idem, ibidem).

O olhar, mediador do mundo, é complementado pela ação do desenhar, ação através da qual o mundo se apresenta representado pelo sujeito. Por essa representação do mundo, o sujeito também encontra a via para expressar a si mesmo. A ida para a floresta significava a procura pelo reencontro, pode-se dizer até mesmo por uma re-ligação com a totalidade, com o sentimento de pertencimento a uma ancestralidade. Mas, insatisfeito com a passividade do sentir, ele anseia por algo mais, assim, ele começa a produzir, a ser ativo através da arte, expressando seu eu pela re-configuração do mundo. O homem torna-se um co-produtor do mundo pelo desenhar. Essa ação pode ser designada como uma atividade plástica, que reelabora as formas e cria um outro mundo através de uma outra linguagem. Como exemplo tome-se a seguinte poesia de 1774 que foi enviada à Klettenberg, juntamente com um desenho[133]:

> Sieh in diesem Zauberspiegel
> Einen Traum, wie lieb und gut
> Unter ihres Gottes Flügel
> Unsre Freundin leidend ruht.
>
> Schaue, wie sie sich hinüber
> Aus des Lebens Woge stritt;
> Sieh dein Bild ihr gegenüber
> Und den Gott, der für euch litt.
>
> Fühle, was ich in dem Weben
> Dieser Himmelsluft gefühlt,
> Als mit ungeduld'gem Streben

[133] Segundo as anotações na HA 1 (p.456), esse desenho se perdeu, mas era a representação da figura de Susanna von Klettenberg em seu último ano de vida. Ela era retratada através de uma silhueta refletida na parede do quarto junto a um crucifixo.

Ich die Zeichnung hingewühlt.
[Goethe: [Gedichte. Nachlese], S. 94. DB 4)

As estrofes, iniciadas com verbos no imperativo, formam a cadeia "*Sieh – Schaue – Fühle*" e indicam a analogia entre o que se vê, o que se observa e o que se sente. Essa relação, típica do jovem Goethe, indica a simpatia evocada pelo desenho no sentido de sentir junto, o que nesse caso específico, deveria suscitar a compaixão[134], pelo desenho conter a representação de uma pessoa boa, ele deveria também emanar esse sentimento. Aquele que vê o desenho deve perceber o sentimento de Goethe e, assim, entrar em sintonia íntima com ele. O desenho é um vaso comunicante que revela uma natureza, visto que deve haver uma sintonia entre o desenhista e aquele que vê o desenho.

O mundo desenhado pode servir também como um livro da natureza ("*Buch der Natur*") escrito pela mão do homem. É o livro que auxilia Goethe a perceber e entender a natureza. Seu incessante registro das formas da natureza por meio do desenho ganha, destarte, valor de conhecimento (ou re-conhecimento).

Cabe aqui relembrar o ideário que foi apresentado a Goethe através das leituras realizadas no período de convalescença, durante o qual o convívio com Klettenberg foi muito intenso, e que serviram de base para a elaboração do pensamento polarizante, espelhados nessa concepção sobre atividade do desenhar, conforme se pode perceber na seguinte citação de Agrippa von Nettesheim:

> A fascinação é uma ligação ou um charme que, do espírito daquele que enfeitiça (ou seduz), passa pelos olhos daquele que é enfeitiçado e daí para o coração. O sortilégio do espírito, isto é, um vapor puro, luzidio, sutil que provém do mais puro sangue engendrado pelo calor do coração, que reenvia continuamente, através dos olhos, raios que trazem com eles um vapor espiritual. [Agrippa. La Philosophie occulte ou la magie. Paris Bibliotèque Charconac, 1910, p. 128. Apud Novaes, 1998: 17]

Esta idéia do olhar como detentor de uma vitalidade que pode refletir-se é encontrada também em Goethe e demonstra a permanência da leitura dos textos místicos da Renascença em sua visão de mundo posterior.

[134] Vide Fahrenbach (1998).

Ao se dedicar ao desenho nos primeiros anos em Weimar com a mesma intensidade dos anos de juventude, Goethe aproxima-se cada vez mais das formas da natureza e isso o ajuda a elaborar suas primeiras considerações científicas[135].

> Ich hab' viel gekrizzelt seit ich hier bin, alles leider nur von Auge zur Hand, ohne durchs Herz zu gehen, da ist nun wenig draus worden. Es bleibt ewig wahr: Sich zu beschräncken, Einen Gegenstand, wenige Gegenstände, recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden, das macht den Dichter den Künster - den Menschen. [Goethe: 1776, S. 142. DB 10: S. 999 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 3, S. 89)

Não é por coincidência que nesta carta dirigida a Charlotte von Stein, por quem sabidamente nutria grande paixão e a quem remetia e dedicava a maior parte de seus desenhos[136], Goethe analisa o ato de desenhar sob uma perspectiva amorosa[137]. Este ato não deveria ser apenas algo, no qual se pudesse encontrar como resultado um espelho de uma realidade externa ao olho, mas sim o estar "impregnado" da marca pessoal do artista, dada pelo sentimento que é, em primeira instância, a marca da subjetividade. Segundo Goethe, pelo desenhar o artista não se contenta com um mero ato contemplativo que resultaria numa mera cópia: o olhar goethiano possui a peculiaridade de ser um ato sensorial tátil capaz de lançar suas teias no objeto por ele contemplado. O olho lança algo de si no objeto que, desta forma, pode ser "tocado". O artista consegue amar, entrar em contato, envolver e unir-se ao objeto ao qual se dedica.

Anteriormente, o estar envolvido pela natureza reconfortava Goethe em suas crises pelo jogo que era estabelecido entre o tempo presente, lembrança de um sentimento dolorido, causa de desconforto, e o tempo do eterno, o tempo da natureza, que o inseria num estado de harmonia pela própria suspensão da passagem do tempo, fato do qual o ser humano não pode se subtrair. O envolvimento com a natureza e por conseqüência, sua fixação no desenho, avivaria

---

[135] Falando através de Fernando Pessoa: "o que em mim sente está pensando" (apud: Novaes, 1998:17)

[136] Neste trecho de uma carta a von Stein (12/09/1776) está explicitamente estabelecida a elaboração dos desenhos feitos nessa época sob a ótica do ser em estado de paixão: "*Ich sizze offt unter meinem Himmel in Gedancken an Sie, Sie helfen mich abwesend zeichnen, und einen Augenblick wo ich Sie recht lieb habe seh ich die Natur auch schöner, vermag sie besser auszusprechen*". [Goethe: 1776, S. 176. DB 10: S. 1033 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 3, S. 107-108)]

[137] Vide anexo figuras 7 e 8; Na figura 7 (*Blick auf Kickelhahn*), encontra-se o desenho feito por Goethe enviado junto com essa carta.

a memória do que já fora esquecido pelo circunstancial[138]. O enigma do eterno (divino) contingenciado no instântaneo é um tema sempre recorrente em Goethe e se faz pela saída do momento ligado à singularidade e a ligação a um eterno, atemporal e universal[139]. Agora, a atividade de dedicar-se ao desenhar reconstitui essa capacidade terapêutica pela eternização do passageiro e momentâneo e se torna a reprodução de um eterno por conter a representação de dois infinitos: o estado de paixão, relativo ao sujeito, ou particular, e a natureza, representante do universal. O desenho visto dessa forma é algo captável instantaneamente por quem o vê, mas cujos conteúdo e forma remontam a um eterno, "presos" no papel:

> Stüzzerbach Nachts bey Tisch. Ich hab heute den ganzen Tag für dich (Frau von Stein) gezeichnet, nicht immer glücklich, aber immer warm. Heut aber sass ich wieder hier auf dem Schloßberg und hatte einen guten Augenblick. Wie erwünscht lag eben der Sonnenblick den Moment da ich aufstieg im Thal wie ich ihn aufs Papier fesseln mögt. - Ich muss nur für dich zeichnen, du thust das dazu was ich nicht machen kann. [Goethe: 1776, S. 151. DB 10: S. 1008 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 3, S. 95)]

O desenho, tornado pela mão em um objeto de representação de sentimentos, é capaz de evocá-los e torná-los visíveis ao "olho mágico" do ser amado. O outro lado da atividade do desenhar está contido na própria apropriação, por parte de quem desenha, do objeto retratado: "*indessen ist mir durch diese fruchtlose Bemühung jenes Bild im Gedächtnis unauslöschlich geblieben*" (Goethe. DuW, DB 4).[140] Apesar de deixar o desenho em questão incompleto, a atividade, o

[138] As muitas viagens que Goethe fez a Ilmenau evocavam com freqüência o sentimento da natureza como sinônimo da vivência do divino, do que é eterno, conforme se pode perceber nesta carta a Herder de 1776, quando Goethe ainda não se voltara par o estudo da natureza: "*Lieber Bruder, wir sind in Ilmenau, seit 3 Wochen wohnen wir auf dem Thüringer Wald, und ich führe mein Leben in Klüfften, Höhlen, Wäldern, in Teichen, unter Wasserfällen, bey den Unterirdischen, und weide mich aus in Gottes Welt"*. [Goethe: 1776, S. 152. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 3, S. 95)].

[139] O aspecto ontológico que o momento assume para Goethe pode ser entrevisto nesta carta a Sophie von La Roche e expressa a imediatidade caracterísitca do *Sturm und Drang*: "*Ich werde diesen Nachmittag zuerst den Oel Pinsel in die Hand nehmen! - Mit welcher Beugung Andacht und Hoffnung, drück ich nicht aus, das Schicksaal meines Lebens hängt sehr an dem Augenblick*". (Goethe: 1774, S. 110. DB 10). Esse aspecto é transposto para a arte, também como representativa do que é efêmero, como se deixa inferir neste dístico entitulado "*Kunst*": "*Bilde, Künstler! Rede nicht! / Nur ein Hauch sei dein Gedicht*". [Goethe Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 539. DB 4: Goethe, S. 868 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 387)]. Além disso, apenas como menção, há também a aposta entre Faust e Mephisto, envolvendo a questão do momento e da eternidade.

[140] Vide anexo figura 9 (*Scheideblick nach Italien vom Gotthard*).

ato de se dispor a desenhá-lo, manteve o objeto retratado na memória definitivamente e capaz de evocar no outro as sensações do desenhista.

Na medida em que através dessa atividade o desenhista se apropria do objeto, ele estabelece uma relação de posse que propicia uma relação erótica tanto no sentido sexual, pela sensação de prazer pelo contato, como também no sentido do eros platônico, entendido como saber, conhecer um objeto, transformando o ato artístico num ato epistêmico que, por sua vez, é iniciado por Goethe a partir da dedicação ao desenhar[141].

Essa é mais uma concepção que pode ser encontrada no ideário da Renascença, em especial em Giordano Bruno:

> Perceber, ver, conhecer, eis em verdade, o que o desejo acende. É, pois, graças aos olhos que o coração é incendiado. [...]
> Para os olhos: imprimir no coração e receber a impressão do coração, da mesma maneira que o coração tem dois ofícios: receber a impressão dos olhos e imprimir nos olhos. Os olhos apreendem as aparências e as propõem ao coração; elas se tornam então, para o coração, objetos de desejo, e esse desejo, ele o transmite aos olhos; estes concebem a luz, irradiam-na e, nela inflamam o coração; este abrasado, espalha sobre os olhos seu humor. Assim, primeiro a cognição emite a faculdade afetiva que, por sua vez e em seguida, emite a cognição. [Bruno. Apud Novaes, 1998:18]

O par renascentista, cognição e paixão, colocado por Bruno em íntima conexão, e que fora desfeito pela fisiologia cartesiana, pela astronomia matemática de Galileu e, por fim, pela física newtoniana, estava sendo resgatado por Goethe através do desenhar. Cabe ao olho a função de ajudar a formar um novo tipo de conceito que reúne em si não só o ideal, mas também o imagístico:

> Wie der Hirsch und der Vogel sich an kein Territorium kehrt, sondern sich da äst und dahin fliegt, wo es ihn gelüstet, so, halt' ich davon, muß der Beobachter auch sein. Kein Berg sei ihm zu hoch, kein Meer zu tief. Da er die ganze Erde umschweben will, so sei er frei gesinnt wie die Luft, die Alles umgiebt. Weder Fabel noch Geschichte, weder Lehre noch Meinung halte ihn ab zu schauen. Er sondere sorgfältig das, was er gesehen hat, von dem, was er vermuthet oder schließt. Jede richtig aufgezeichnete Bemerkung ist unschätzbar für den

[141] Em nota no capítulo anterior foi apresentado o parentesco filológico entre os vocábulos 'ver' e 'saber'. Ainda nesse sentido de ligação entre a estética e a filosofia, vale a pena conferir o extenso e ilustrativo apanhado vocabular feito por Chauí (1998).

> Nachfolger, indem sie ihm von entfernten Dingen anschauende Begriffe gibt, die Summe seiner eigenen Erfahrungen vermehrt und aus mehreren Menschen endlich gleichsam ein Ganzes macht. [...]
> Bei dieser Sache, wie bei tausend ähnlichen, ist der anschauende Begriff dem wissenschaftlichen unendlich vorzuziehen. Wenn ich auf, vor oder in einem Berge stehe, die Gestalt, die Art, die Mächtigkeit seiner Schichten und Gänge betrachte und mir Bestandtheile und Form in ihrer natürlichen Gestalt und Lage gleichsam noch lebendig entgegenrufe, und man mit dem lebhaften Anschauen *so ist's* einen dunkeln Wink in der Seele fühlt so *ist's erstanden*! [Goethe: 1780, S. 332. DB 10: S. 1900 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 5, S. 24-26)]

O observador que percebe e evoca refaz o todo, constituído de variadas partes em vívida e fugaz união. As coisas estão no mundo, mas necessitam ser re-(a)presentadas para o homem pela sua própria atividade. Dessa forma o conceito-imagem transcenderia o conceito científico por conter nele o instantâneo, o que contém a vivacidade.

Por isso, o olho torna-se para Goethe não um mero receptor de estímulos, ele é também criador, fonte de novas percepções, como mais tarde seria demonstrado através das experiências das cores fisiológicas[142]. Ao se fixar uma determinada cor por algum tempo, o olho produz a contra-cor, restabelecedora da harmonia do círculo cromático, cor que é produzida pelo próprio olho, percebida ao se olhar uma página em branco.

O olho induz a mão do desenhista a criar uma realidade que é, no fundo, a mesma da qual se originou, mas com outra forma, já que a observação atenta não deixará que se perca a essência do objeto, reencontrada na percepção da obra de arte. A forma com que o artista apresenta a realidade é a contraparte subjetiva que no criar goethiano está em conformidade com as mesmas leis da natureza. Somente nesse sentido se pode encontrar o divinal no humano, enquanto força de criação, registrada na arte.

---

142 "*Diese Farben, welche wir billig obenan setzen, weil sie dem Subjekt, weil sie dem Auge, teils völlig, teils größtens zugehören, diese Farben, welche das Fundament der ganzen Lehre machen und uns die chromatische Harmonie, worüber so viel gestritten wird, offenbaren, wurden bisher als außerwesentlich, zufällig, als Täuschung und Gebrechen betrachtet. Die Erscheinungen derselben sind von frühern Zeiten her bekannt, aber weil man ihre Flüchtigkeit nicht haschen konnte, so verbannte man sie in das Reich der schädlichen Gespenster und bezeichnete sie in diesem Sinne gar verschiedentlich. [...] 3. Wir haben sie physiologische genannt, weil sie dem gesunden Auge angehören, weil wir sie als die notwendigen Bedingungen des Sehens betrachten, auf dessen lebendiges Wechselwirken in sich selbst und nach außen sie hindeuten*". [Goethe Zur Farbenlehre, S. 52. DB 4: Goethe, S. 8873 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 27)]

> Das Ohr ist stumm, der Mund ist Taub; aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von auβen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äuβern wird durchs Auge vollendet" (Goethe, LA I, 3, p.437. Apud Fehrenbach, 1998:132)

O olho, detentor de uma dupla função, recebe e, ao mesmo tempo, fornece impressões, criando um processo que por se fazer numa interação de contrários é capaz de manter a essência da matéria que, para Goethe, é a presença do vivente. E para haver o vivente é necessário haver o movimento dado pela polaridade. Essa duplicidade está contida nas palavras de Chauí (1998: 58-59) ao caracterizar a importância da visão no processo de conhecimento:

> O sensível, carne do mundo, é interioridade e exterioridade, é laço que nos enlaça às coisas enlaçando nossa mobilidade às delas e nossa visibilidade às delas. É comunidade originária de onde nascemos por segregação e diferenciação. [...] não nos engana nem nos mente nossa fé perceptiva quando experimenta a visão como espantosa reversibilidade entre nossos olhos e as coisas, a simultaneidade do ativo e passivo, a visão fazendo das coisas para nós e de nós para elas.

Como dito por Chauí, a experiência do objeto, mediada pelo sentido da visão, não prescinde do vivo. Ela preserva aquelas primeiras tentativas feitas pelo uso do instinto natural, pela criança, a fim de conhecer o mundo[143]. O olho torna-se o limite entre a materialidade e a espiritualidade, é senhor de dois mundos, espelho do mundo e janela da alma[144].

A observação de Mandelkow, relativa à carta de Goethe de julho de 1776, citada anteriormente[145], indica o caminho que possiblita a interpretação do olhar como símbolo da polaridade no homem: "*Wie Systole und Diastole bestimmen die*

[143] Já volta a esse estado natural, mas de forma consciente é o que Goethe aponta como o mais difícil de ser realizado pelo homem: "*Was ist das Schwerste von allem? Was dir das Leichteste dünken, / Mit den Augen zu sehn, was vor den Augen dir liegt*." [Goethe [Xenien und Votivtafeln], S. 200. DB 4: Goethe, S. 1811 (vgl. Goethe-BA Bd. 2, S. 496)]. O caminho seria o voltar-se para a pesquisa do mais simples, do princípio a partir do qual o restante se desenvolveria: "*Man muβ an die Einfalt, an das Einfache, an das urständige Produktive glauben, wenn man den rechten Weg gewinnen will*." (Carta a Zelter de 29/03/1827).

[144] A expressão "janela da alma" foi cunhada por Leonardo da Vinci em seu tratado sobre a pintura: "O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza" (da Vinci, apud Bosi, 1998: 75).

[145] Carta a Frau von Stein de 22-24 de julho de 1776:" *Ich hab' viel gekrizzelt seit ich hier bin [*...]".

Pole von Beschränkung auf einem Gegenstand und Ausweitung zur Universalität und Lebenstotalität den Spannungsbogen Goethescher Wirklichkeitserfahrung und Denkweise" (HA/ Bf I, p.654). Ao olhar ingênuo não é facultada a compreensão do que lhe é exterior, somente a partir da posição do observador de se tornar consciente de seu olhar, antepondo-se experimentalmente diante do objeto e do fenomenal será desenvolvida a apreensão conceitual:

> So soll den echten Botaniker weder die Schönheit noch die Nutzbarkeit der Pflanzen rühren, er soll ihre Bildung, ihr Verhältnis zu dem übrigen Pflanzenreiche untersuchen; und wie sie alle von der Sonne hervorgelockt und beschienen werden, so soll er mit einem gleichen ruhigen Blicke sie alle ansehen und übersehen und den Maßstab zu dieser Erkenntnis die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen, die er beobachtet." (Der versuch als Vermittler...; HA 13: 10)

O olhar sereno (*ruhiger Blick*) do investigador dirige-se ao alvo de sua averiguação. Nesse ponto, Goethe utiliza o mesmo verbo (*sehen*) com dois prefixos ('*an'* e '*über*') que direcionam o olhar de maneira oposta. '*An*' é o prefixo que mantém em seu significado o mesmo sentido da preposição: estar junto a. '*Über',* também mantendo o significado da preposição, indica o que está além de. O olhar, ao se dirigir ao que lhe está próximo, realiza um ato de investigação e de intuição[146], mantém o significado etimológico da palavra, conforme está no dicionário Grimm[147]: "*Ansehen: aspicere, intueri*". Quando o olhar segue o proposto pelo verbo '*übersehen'*, dirige-se para o que está à sua volta, inserindo o objeto contemplado numa rede relacional com o circundante. Mais uma vez constata-se de que modo a polaridade surge como o movimento adequado para abarcar a complexidade da natureza.

Por extensão de sentido, chega-se à conclusão de que, assim como o magneto simboliza para Goethe a polaridade da natureza, o olho humano passa a simbolizar a polaridade do movimento pendular entre o que está perto e o que está longe de si, de ser ao mesmo tempo eu e outro, de ser simultaneamente divino e humano:

[146] Esta aproximação de sentido se faz bastante pertinente ao se pensar na scientia intuitiva de Spinoza, como foi visto no capítulo anterior.
[147] Grimm (1971).

Dualität der Erscheinung als Gegensatz:

Wir und die Gegenstände
Licht und Finsternis
Leib und Seele
Zwei Seelen
Geist und Materie
Gott und die Welt
Gedanke und Ausdehnung
Ideales und Reales
Sinnlichkeit und Vernunft
Phantasie und Verstand
Sein und Sehnsucht.
Zwei Körperhälften
Rechts und Links
Atemholen.

Physische Erfahrung:

Magnet
(Goethe, Polarität. Dtv-GA 39, 1963: 173-174)

> Der Magnet ist ein Urphänomen, das man nur aussprechen darf, um es erklärt zu haben; dadurch wird es denn auch ein Symbol für alles übrige, wofür wir keine Worte noch Namen zu suchen brauchen.
> [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 100. DB 4: Goethe, S. 7866 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 542-543)]

Como aquilo que nos aparece como fenômeno é algo que se apresenta por contradição, cabe ao maior órgão de percepção humana também possuir em si a contradição. Ser um e duplo ao mesmo tempo. A duplicidade apresenta-se igualmente na obra goethiana tanto como conteúdo como método. O estar-no-mundo e o estar-em-si devem ser abarcados por uma forma também polar. Mais uma vez o ideário neoplatônico se faz presente. Em Plotino (2000: 34) encontra-se:

> [...] é necessário que o olhar se torne semelhante ao objeto que deve ser visto para ser capaz de contemplá-lo. Jamais um olho poderia contemplar o Sol se não fosse semelhante a ele; e jamais uma Alma poderia contemplar a Beleza suprema se antes não se tornasse bela.

O olho, capaz de dirigir-se fixamente e transcender, só pode fazê-lo por ter em sua origem o mesmo princípio que ordenou o fora de si. Só se pode conhecer através da simpatia, da compaixão, da comunhão essencial entre o que está em si e o que está fora de si.

> Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hülfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde; und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete.
> Hierbei erinnern wir uns der alten ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte: nur von Gleichem werde Gleiches erkannt, wie auch der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:
>
> > Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
> > Wie könnten wir das Licht erblicken?
> > Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
> > Wie könnt' uns Göttliches entzücken?
>
> [Goethe: Zur Farbenlehre, S. 43. DB 4: Goethe, S. 8864 (vgl. Goethe-GA Bd. 16, S. 20)]

A diferença entre o proposto por Goethe e a visão dos antigos é a adequação a uma época que vê o cientista como um ser provido de impetuosidade e de empenho em revelar o mundo e que conta com uma consciência de si mesmo como centro do processo de conhecimento. Para Goethe, o homem quer compreender o mundo e para isso necessita sair de si, mas não sem ter sempre presente na consciência seu parentesco com o exterior. O homem se faz na medida em que se dispõe a apreender o mundo, a interagir com o mundo. Ele precisa "tomá-lo" nas mãos e criar o seu sentido. Dessa forma, ele se torna co-criador. O Goethe cientista se fez pelo exercício constante da criação enquanto processo de construção do sentido do mundo[148]. Nesse sentido, o empenho de Goethe em conformidade com o

[148] A íntima ligação estabelecida por Goethe entre a arte do desenho e a arte da palavra pode ser verificada pela seguinte colocação em seu livro de memórias: "*Ehe wir aber von diesen herrlichen Höhen wieder zum See und zur freundlich liegenden Stadt hinabsteigen, muß ich noch eine Bemerkung machen über meine Versuche, durch Zeichnen und Skizzieren der Gegend etwas abzugewinnen. Die Gewohnheit von Jugend auf, die Landschaft als Bild zu sehen, verführte mich zu dem Unternehmen, wenn ich in der Natur die Gegend als Bild erblickte, sie fixieren, mir ein sichres Andenken von solchen Augenblicken festhalten zu wollen. Sonst nur an beschränkten Gegenständen mich einigermaßen übend, fühlt' ich in einer solchen Welt gar bald meine Unzulänglichkeit. Drang und Eile zugleich nötigten mich zu einem wunderbaren Hülfsmittel: kaum hatte ich einen interessanten Gegenstand gefaßt, und ihn mit wenigen Strichen im allgemeinsten auf dem Papier angedeutet, so führte ich das Detail, das ich mit dem Bleistift nicht erreichen noch durchführen konnte, in Worten gleich darneben aus und gewann mir auf diese Weise eine solche innere Gegenwart von dergleichen Ansichten, daß eine jede Lokalität, wie ich sie nachher in Gedicht oder Erzählung nur etwa brauchen mochte, mir also- bald vorschwebte und zu Gebote stand"* [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 1192. DB 4: Goethe, S. 11126 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 151-152)]. Neste pequeno extrato estão inseridas várias questões: a vontade de fixação do momento pela imagem, a impetuosidade e a rapidez que são encontradas nos esboços,como pressuposição para a fixação do que é fugaz, a insuficiência da

Zeitgeist de sua época pode ser encontrado na seguinte caracterização de Windelband:

> Die Geschichte der Philosophie ist deshalb all dieser Stelle auf das engste mit derjenigen der allgemeinen Literatur verflochten, und die Beziehungen und Anregungen laufen zwischen beiden fortwährend hin und her. Dies tritt charakteristisch in der gesteigerten und schließlich entscheidenden Bedeutung hervor, welche in diesem Zusammenhange den ästhetischen Problemen und Begriffen zufiel. Für die Philosophie eröffnete sich damit eine neue Welt, die sie bisher nur mit gelegentlichen Ausblicken gestreift hatte und von der sie nun wie von dem gelobten Lande Besitz nahm: sachlich wie formell gelangten in ihr die ästhetischen Prinzipien zur Herrschaft, und die Motive des wissenschaftlichen Denkens verschlangen sich mit denen der künstlerischen Anschauung zur Erzeugung großartiger begrifflicher Weltdichtungen. [Windelband: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, S. 1123. DB 3: Geschichte der Philosophie, S. 6484 (vgl. Windelband-Gesch., S. 445)]

Nos primeiros tempos em Weimar, o desenhar serve como algo que "engana", como algo que protela a posse do que se deseja: "*Da hab ich einen Einfall: mir ists als wenn das Zeichnen mir ein Saugläppgen wäre, dem Kind in Mund gegeben, dass es schweige, und in eingebildeter Nahrung ruhe*" (14/09/1777 DB 10). A criança que deseja saciar sua fome e não tem um alimento a seu dispor engana sua fome sugando algo. Goethe deseja da natureza algo que ainda não está a sua disposição, sendo, por isso, substituído pelo desenhar. Esse algo é a própria descoberta das leis da natureza, a fome de Goethe nesta época não é pelo alimento que saciaria os desejos do coração, mas que aplacaria sua sede por participação criadora no mundo ao descobrir e revelar os segredos da formação da natureza. Por enquanto, deve se contentar com a apreensão de objetos singulares que com o acúmulo pela dedicação à variedade, já que se dedica a desenhar elementos dos três reinos da natureza, o levariam à compreensão do sistêmico da natureza. Essa postura difere daquela expressa na primeira versão de *Auf dem See* (*Ich sauge*...) na qual se mostra sugando da natureza as forças vitais. Não está mais imerso e embevecido no mundo da natureza, está entregue ao mundo dos homens e de suas mais elevadas capacidades: a de conhecer e a de criar. Goethe precisava sair da imersão no

---

imagem para transpor tudo aquilo apreendido por Goethe e o uso do desenho como a primeira etapa do seu processo de escrita.

sentimento do mundo e passar a agir e intervir no mundo, o que significou tomar o mundo nas mãos, possuí-lo, retratá-lo e compreendê-lo. Para isso desenvolveu uma metodologia semelhante ao conteúdo dos fenômenos observados cujo ponto em comum é o exercício da capacidade imaginativa ou da ciência intuitiva.

2.2.4 Do todo ao singular – do singular ao todo: os estudos sobre a forma

Na carta a Lavater de 6 de março de 1776, ou seja, meses após sua chegada a Weimar, Goethe escreveu: "*Ich bin nun ganz eingeschifft auf der Woge der Welt – voll entschlossen: zu entdecken, gewinnen, streiten, scheitern oder mich mit aller Ladung in die Luft zu sprengen*"[149]. Sem dúvida alguma, ecoam nestas linhas a impetuosidade de seus anos de juventude, mas a resolução de seguir para esta cidade resultou num processo de autodomínio que o levou a, cada vez mais, deixar calar sua subjetividade para fazer ecoar a objetividade do mundo. Esse caminho fazia parte de uma formação pessoal empreendida de acordo com sua própria vontade, conforme expressou numa carta a sua mãe:

> Merk und mehrere beurtheilen meinen Zustand ganz falsch, sie sehen das nur was ich aufopfre, und nicht was ich gewinne, und sie können nicht begreifen, daß ich täglich reicher werde, indem ich täglich so viel hingebe. [...] wo ich, mir selbst und dem Schicksaal überlaßen, durch so viele Prüfungen ging die vielen hundert Menschen nicht nöthig seyn mögen, deren ich aber zu meiner Ausbildung äußerst bedürftig war. [...] alle diese Aufopferungen (sind) freywillig. [Goethe: 11/08/1781, S. 279. DB 10: S. 2183 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 5, S. 180)]

O abrir-se para o mundo ganharia contornos existencialistas:

> Das Bedürfniß meiner Natur zwingt mich zu einer vermanichfaltigten Thätigkeit, und ich würde in dem geringsten Dorfe und auf einer wüsten Insel eben so betriebsam seyn müßen um nur zu leben. Sind denn auch Dinge die mir nicht anstehen, so komme ich darüber gar

[149] Em relação a este ponto vide a poesia "*Seefahrt*".

> leichte weg, weil es ein Artikel meines Glaubens ist, daß wir durch Standhaftigkeit und Treue in dem gegenwärtigen Zustande, ganz allein der höheren Stufe eines folgenden werth und, sie zu betreten, fähig werden, es sey nun hier zeitlich oder dort ewig.
> [Goethe: a Knebel 3/12/1781, S. 365. DB 10: S. 2269 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 5, S. 228)]

Mas novamente insatisfações lhe acometeriam o ânimo, pois a mera fruição do obrigatório, do cumprimento de suas tarefas auto-impostas, lhe fez ver a restrição ao desenvolvimento de um outro lado de sua vida, o pesquisar e o criar: "*Wieviel wohler wäre mir's wenn ich von dem Streit der politischen Elemente abgesondert, in deiner Nähe meine Liebste, den Wissenschafften und Künsten wozu ich gebohren bin, meinen Geist zuwenden könnte*" [Goethe: 4/06/1782, S. 155. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 5, S. 337)].

O texto '*Die Natur*' foi apresentado aqui como o ápice de uma visão da natureza que chegara a um impasse: a improdutividade da mera inserção no todo e a inconsciência gerada pelo amálgama com um sentimento de infinito disforme. A filosofia de Espinosa revelara a Goethe uma possibilidade de sair desse embaraço e o levou a vislumbrar que a ligação do homem com o divino poderia se dar no mundo da percepção das formas da natureza na condição como ela é imediatamente revelada e, por conseguinte, percebida. O ato de desenhar possibilita ao homem escrever com suas próprias palavras um livro da natureza, tornando-o consciente da amplitude de sua ação de interferência estética na construção de um mundo novo. Para que esse processo de criação não fosse um mero ato reflexivo de espelhamento do mesmo, Goethe ainda iria procurar o elemento que fornecesse o novo através do desenvolvimento dinâmico das formas. Desse modo, a delimitação e domínio de si mesmo pela imputação de vários afazeres, o levaria a tomar consciência dupla: de si e do que lhe é exterior, elevando o olhar a símbolo dessa nova relação com o mundo. Goethe começa a revelar o mundo para si através do processo estético aliado ao processo de conhecimento.

Segundo Cassirer, isso pode se caracterizar como o primeiro ápice (*Höhepunkt*) no desenvolvimento de Goethe, estágio este que terminou com a

Viagem à Itália, durante a qual o processo de conhecer a si mesmo pelo outro o levaria a uma nova consciência tanto estética como científica.[150]

O ano de 1780 é apontado em muitas biografias de Goethe como o ano no qual irrompe a crise[151] de Goethe com seu estilo de vida voltado para o exercício exaustivo da vida ativa (*tätiges Leben*). Esse sentimento acaba por determinar sua partida intempestiva para a Itália[152], período no qual estabeleceu a primazia do mundo do olhar e a instituição da "totalidade subjetiva", fomentada pela sua atitude científica baseada na observação. Essa característica é relatada por Goethe na carta a Schiller de15/05/1796:

> Die Naturbetrachtungen freuen mich sehr. Es scheint eigen und doch ist es natürlich, daß zuletzt eine Art von subjectivem Ganzen herauskommen muß. Es wird wenn Sie wollen eigentlich die Welt des Auges, die durch Gestalt und Farbe erschöpft wird. Denn wenn ich recht Acht gebe, so brauche ich die Hülfsmittel anderer Sinne nur sparsam, und alles Raisonnement verwandelt sich in eine Art von Darstellung. [Goethe: Briefe 1796, S. 374. Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 5803 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 11, S. 264)]

A marca contida no relato de sua viagem à Itália foi sua entrega à sensualidade. Sua narrativa é repleta de descrições e impressões que ligam a objetividade do olhar com as idéias suscitadas a partir daí com observações subjetivas-objetivas, dado o caráter de máxima que transpassa por todo o livro. Esse jogo entre o objetivo e o subjetivo leva-o a formular a expressão "*subjektives Ganze*", indicando a reunião entre a subjetividade daquele que observa através de suas percepções sensoriais com a objetividade do mundo ideal, intuída a partir da observação. Para que isso ocorra precisa se entregar ao mundo do ollho com intensa devoção e o intuído pode ser re-velado por imagens.

---

[150] "*Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an*". [Goethe. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 485. DB 4 (vgl. Goethe-HA Bd. 8, S. 302)]

[151] Os versos entalhados na cabana de caça na montanha de Kickelhan: "*Über allen Gipfel/ Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch*." [Goethe DB10] podem ser interpretados como símbolo da mudança de ânimo de Goethe que a partir de então se interessa cada vez mais pela ciência.

[152] A partida para a Itália é descrita em seu diário em 3 de setembro de 1786: "*Den 3. September früh drei Uhr stahl ich mich aus dem Karlsbad weg, man hätte mich sonst nicht fortgelassen. Man merkte wohl, daß ich fort wollte. Ich ließ mich aber nicht hindern, denn es war Zeit".*

Não é sem razão que muitas das críticas a Goethe baseavam-se na sua transposição para o reino da ciência de aspectos que eram relativos ao domínio da arte, especialmente sua necessidade de ver representado artísitcamente o que descobria como leis naturais. A crítica que se restringia a detectar isso e conseqüentemente criticar essa postura de Goethe, optava pela afirmação de uma ciência que se afastava cada vez mais do conceito de natureza como ser-vivo. Para Goethe, só se pode conceber o vivo caso se leve em conta seu estado de vivente, somente através dessa garantia pode-se fazer pura ciência. A natureza tão próxima através do sentimento de simpatia, de entrega à vivência do natural, cede lugar a uma natureza objetiva, tangível pelo toque do olhar, uma presta-se à poesia, a outra à ciência. A natureza de instância metafísica, atingível somente pelo sentimento que promove o êxtase, passa a ser tangível pelo microscópio, pela coleção, pelo desenho.

Schieren (1998,) retira de um artigo de Sammern-Frankenegg[153] a expressão "*doppelte Blickrichtung*". Ela é utilizada para caracterizar a especificidade da postura de consciência (*Bewusstseinshaltung*) da pesquisa científica goethiana, conforme se encontra exposto no poema *Ephirrhema*[154]:

Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.

Freuet euch des wahren Scheins,
Euch des ernsten Spieles:
Kein Lebendiges ist ein Eins,
Immer ist's ein Vieles.

[153] O artigo de Sammern-Frankenberg entitula-se '*Zum Begriff der Aufmerksamkeit bei Goethe und Hegel*". In: Wittkowski, W. (org.) Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung zur Restauration. Ein Symposium. Tübingen, 1984, p.344.

[154] Este poema foi escrito entre 1818 e 1820 e editado nos cadernos "*Zur Morphologie*" em 1820 sem título. Republicado na última edição das obras completas revista por Goethe na parte "*Gott und Welt*", foi inserido numa ordem bastante peculiar: *Parabase – Die Metamorphose der Pflanzen – Epirrhema – Metamorphose der Tiere – Antipirrhema*. As três poesias editadas anteriormente nos cadernos sobre morfologia ganhariam nessa edição nomes do coro grego, compondo uma peça dramática, na qual Goethe procurava revelar de forma poética o conteúdo de suas pesquisas.

[Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 736. DB 4: Goethe, S. 1065 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 545)][155]

Esse poema é uma síntese da visão de mundo que leva Goethe a estruturar sua metodologia. A correspondência entre o interior e o exterior, isto é, a união entre forma e conteúdo é a mesma que existe entre micro e macrocosmo. O dinamismo e complexidade do pensamento goethiano transforma-se em metodologia científica que mantém essas características. A aparência, o que é captado pelos sentidos liga-se assim à verdade, à essência, ao conceitual e o jogo entre interior e exterior, entre observador e objeto de estudo é digno de seriedade.

Schieren (1998) esclarece que, no artigo do qual é retirado o termo Bewusstseinshaltung, sua utilização restringe-se à necessidade de ampliação da capacidade perceptiva humana para abranger várias perspectivas. Schieren (1998) vai mais longe ao desdobrar essa postura de duplicidade como o princípio da morfologia goethiana que vê como *Eins* o princípio da experiência e *Alles* como sua contraface ideal. Dessa forma, a expressão citada pode ser empregada tanto em relação à empiria como também ao ideal, o que vai ao encontro do ponto de vista defendido neste trabalho e apresentado no capítulo anterior, ou seja, forma e conteúdo irmanam-se assim como sentido e razão.

O olhar polar do artista corresponde à metodologia polar do pesquisador: "d*er Blick des Forschers" ist zwischen empirischer und ideeller Welt ausgespannt und pendelt zwischen beiden hin und her*" (Schieren, 1998: 174)[156]. Essa metodologia será aplicada por Goethe até chegar à singularidade do fenômeno caracterizado por ele como o "*Urphänomen*", tido como o entrecruzamento entre empiria e idéia. Este somente pode ser percebido por uma ciência voltada para a experiência direta com os objetos e sua essencialidade reside em, citando novamente Schieren (1998: 175): "*Eine Aufmerksamkeitsbewegung, die sowohl Einzelnes und Ganzes innerhalb der Empirie, wie eins und alles empirieübergreifend, nämlich Idee und Erscheinung,*

[155] Segundo nota à HA 11, Herbert von Einem adjudica a expressão '*Eins und Alles*' *(hen kai pan*) ao filósofo grego Xenophanes von Kolophon (600aC) e também consta do quarto dialogo de "*Gott*" de Herder.

[156] Vide palavras finais do texto onde Goethe narra seu desenvolvimento científico, já anteriormente citadas: "*es (ist) aber im Verfolg wissenschaftlichen Bestrebens gleich schädlich, ausschließlich der Erfahrung, als unbedingt der Idee zu gehorchen*." [Goethe Morphologie, S. 137. DB 4: Goethe, S. 8807 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 167-168)].

umspannt". Nesse sentido, a atividade artística de desenhar os objetos-alvo de suas pesquisas, foi uma atividade fundamental para que Goethe chegasse ao conceito da *Urpflanze*, por conseguinte, ao conceito de metamorfose.

O entrecruzamento entre olhar, desenhar e pesquisar está na gênese do desenvolvimento científico goethiano não só em relação aos estudos de botânica como também aos de geologia, meteorologia e anatomia, enfim a todos os âmbitos pesquisados.[157]

Sua dedicação à procura do ideal no singular dirigiu a atenção de Goethe a todos os âmbitos da ciência da natureza. Na carta de Goethe à Charlotte von Stein, Goethe expressa seu desejo de abarcar com sua concepção de unidade o estudo da natureza de uma forma geral: "*Hätt ich Zeit in dem kurzem Lebensraum; so getraut ich mich es auf alle Reiche der Natur - auf ihr ganzes Reich – auszudehnen*" [Goethe: 1786, DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 242)] e também na carta de junho de 1787: "*Dasselbe Gesetz wird auf alles Lebendige anwenden lassen*".

Uma prova da unidade na variedade entre os pertencentes do mesmo reino da natureza foi assegurada por Goethe através da descoberta do osso intermaxilar.[158] O interesse pela forma humana já havia sido despertado tempos atrás pelos estudos fisionômicos de Lavater[159].

A obra em questão chama-se "*Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*" editada em quatro volumes entre os anos 1775 - 1778. A obra foi um grande sucesso editorial na época com traduções em várias línguas: inglês, francês, holandês e russo. Continha cerca de 22065 pranchas com silhuetas em perfil que eram a base para a análise entre formas externas dos traços de caráter e aptidões das pessoas retratadas, o que estava em conformidade com a ênfase do *Sturm und Drang* na individualidade. Georg Christoph Lichtenberg, figura representativa do pensamento iluminista, foi um severo e ácido crítico das hipóteses levantadas nesses estudos, cujo propósito era, segundo Schögl (1997), traçar uma hermenêutica do caráter (*Hermeneutik des Charakters*).

[157] Neste trabalho serão focados apenas o início dos estudos sobre osteologia e os sobre morfologia, até a publicação, em 1790 de "*Die Metamorphose der Pflanzen*", pois nestes estudos já se encontram estabelecidos os princípios metodológicos de pesquisa científica que serão tomados para a análise de sua estética.
[158] Vide anexo figura 10.
[159] Johann Caspar Lavater (1741-1801) pastor, filósofo e escritor suíço.

O escritor suíço procurava a correlação da formação do rosto e do corpo (em especial a estrutura óssea) com o caráter, a inteligência e a moral de uma pessoa, ou seja buscava a semelhança com o divino através de sinais exteriores. Esses estudos que remontavam a Aristóteles propunham-se, com Lavater, a alcançar o status de ciência. Para isso ele procurava adeptos para seu empreendimento e, desse modo contou com a colaboração, além da de Goethe, Geβner, Herder, Lenz, Merck, Sulzer, Zimmermann e dos desenhistas Johann Heinrich Lips (1758-1817), Johann Rudolf Schellenberg (1740-1806) e do então famoso pintor Daniel Chodowiecki (1726-1801), ou seja, o círculo de amizades, do qual se originava as idéias do *Sturm und Drang* e da *Empfindsamkeit*.[160]

A contribuição de Goethe nos volumes 1 e 2 foi grande: enviou várias silhuetas e cópias baseadas em esculturas antigas e em obras de Rafael e Rembrandt, além de esboços de nariz, de crânios de animais e de pessoas (Homero, Conde Stolberg, Klopstock, por exemplo) e também redigiu e editou partes do texto[161].

> Daß ich, Liebster, nicht schon öffentlich gesagt, daß Goethe mir geholfen - ist nicht Unbescheidenheit, sondern Bescheidenheit? - Wieland sagt: 'Die Zugaben seyen von einer Meisterhand.' Nun hat Goethe etwa zusammen ein Bogen oder 9 Seiten gemacht, - wärs nun nicht unbescheiden ihm das Seinige zuzuschreiben? - Die Römische Kayser, Brutus, ein halbes Blat über Menschenschädel, ein halbes über Thierschädel, Etwas am Neuton und eine halbe Thoren-Tafel am 2ten Theil sind, so viel ich itzt weiß von ihm. (Carta de Lavater a Zimmermann 11.-12. 2. 1776; DJG)

O interesse de Goethe pelo tema já havia despontado anteriormente, como se pode constatar por uma anotação nas *Epemerides*, onde é indicada a leitura de "*Penschels Abhandlung der Physiognomie, Meto(po)skopie und Chiromanie*" (Editado em Leipzig em 1769). Segundo Böhme (1988), essa atividade de Goethe liga-se justamente ao período de convalescença, durante o qual dedicou-se a assuntos herméticos. O tema da polaridade, expresso através da doutrina cabalística

[160] As distintas contribuições foram reunidas e editadas ao longo dos volumes dos fragmentos sem indicação de autoria. O trabalho pioneiro e único de Eduard van der Hellen, "*Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*" de 1888, distinguiu a contribuição de Goethe por traços estilísticos e é até hoje usado como referência pela crítica.

[161] O relato do envolvimento entre Goethe e Lavater encontra-se nos livros 14 e 18 de *Dichtung und Wahrheit*:

de expansão e contração, da correspondência entre micro e macrocosmo, ressurge em seu pensamento e terá efeitos significativos em sua estética:

> Am nächsten jedoch kam den hermetischen Tendenzen Lavaters - Goethe. So wenig die Zeitgenossen die esoterische Emphase Lavaters verstanden und statt dessen seine biedersinnige Außenseite satirisierten, so wenig wurden auch die Goetheschen Beiträge zur Physiognomik in ihrem Hermetismus durchschaut. Erst heute, mit den Studien R. Chr. Zimmermanns, werden die physiognomischen Studien Goethes geradezu als Kabinettstücke esoterischer Rede durchsichtig. Goethe spricht hier die Lehre vom Leib als der mikrokosmischen Spiegelung der Welt aus, ebenso wie er unter der Hand die Physiognomik zur Lesekunst der geheimen Chiffrenschrift des im Leib sich ausdrückenden Archeus Signator stilisiert. Die Physiognomik deckt bei Goethe ferner die polare Struktur des Lebendigen auf, die Expansion und die Kontraktion die Repulsion und die Attraktion, das Ein- und Ausatmen: Polaritäten, auf die Goethe seine späteren Naturforschungen gründen wird. Das Gesicht Homers wird zur himmlischen Landschaft stilisiert: das poetische Genie verkörpert das Geheimnis des Makrokosmos. Dies bleibt bis in die spätesten Jahre der geheimste und beherrschendste Punkt der Goetheschen Kunstreflexion. (Böhme, 1988)

Na carta a Schönborn de 01/06/1774 encontra-se a ligação entre o princípio do estudo da forma humana como princípio estético: "*Lavaters Phisiognomick giebt ein weitläufiges Werck mit viel Kupfern. Es wird große Beiträge zur bildenden Kunst enthalten, und dem Historien und Portraitmahler unentbehrlich seyn*." [Goethe: 1774, S. 64. DB 10: S. 630 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 176)]. Segundo Schögl (1997) e como se pode constatar por essas linhas supracitadas, o que para Lavater era visto sob a ótica do ético e moral, era transposto por Goethe para a esfera do estético, mais especificamente para as artes plásticas: "*Für mich war der Umgang mit Lavatern höchst wichtig und lehrreich: denn seine dringenden Anregungen brachten mein ruhiges, künstlerisch beschauliches Wesen in Umtrieb"* [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 982. DB 4: Goethe, S. 10916 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 21)].

Na poesia de Goethe, "*Lied des Phisiognomischen Zeichners*" [162], publicada no primeiro volume dos *Fragmente* no início de 1775, pode-se notar a íntima ligação entre o pesquisar das formas e o desenvolvimento da capacidade criadora do artista:

1 O dass die innre Schöpfungskrafft
Durch meinen Sinn erschölle

[162] Na edição de poesia de 1779 foi publicada com o título "*Künstlers Abendlied*".

Dass eine Bildung voller Safft
Aus meinen Fingern quölle!
Ich zittre nur ich stottre nur
Ich kann es doch nicht lassen
Ich fühl, ich kenne dich Natur
Und so muss ich dich fassen.

Wenn ich bedenck wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschliesset
Wie er wo dürre Haide war
Jezt Freudenquell geniesset
Da ahnd' ich ganz Natur nach dir
Dich frey und lieb zu fühlen
Ein lustger Springbrunn wirst du mir
Aus tausend Röhren spielen
Wirst alle deine Kräffte mir
In meinem Sinn erheitern
Und dieses enge Daseyn hier
Zur Ewigkeit erweitern.

O que ressalta nesta poesia é a relação extremamente sensorial que o eu-lírico estabelece com o processo de criação da arte. A partir do surgimento de uma força de criação (*Schöpfungskrafft*) o artista tem seus sentidos impelidos para a posse da natureza através da arte (versos 1- 8). Essa força desperta os sentidos para a visão e entendimento da natureza que se transforma em fonte de prazer (versos 9-15). A partir daí as forças da natureza como que interagem com aquelas que estão no interior do artista. As forças da natureza dialogam com a força de criação do artista, uma força natural encontrada no íntimo do artista. Os sentidos são '*erheitert'*, modificam-se, pode-se dizer, intensificam-se, mudam de qualidade e transformam a estreiteza da subjetividade (*dieses enge Daseyn*), presa à temporalidade do contingente, numa eternidade do pulsante e do ideal (*zur Ewigkeit erweitern*).

O uso do prefixo '*er*' nos verbos *erschollen*, *erheitern* e *erweitern* é fundamental para a fixação do sentido do processo pelo qual passa o artista que é, em suma, um processo de metamorfose suscitado pela atividade do desenhar de formas. O criar como metamorfose é apresentado na carta a Jacobi (21/08/1774):

> Sieh Lieber, was doch alles schreibens Anfang und Ende ist die Reproducktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimniß Gott sey danck, das ich auch

> nicht offenbaaren will den Gassern und Schwäzzern." [Goethe: 1774, S. 80. DB 10: S. 646 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 186-187)]

Imbuído do interesse pela forma humana e ampliando seu interesse para outros âmbitos, Goethe lia as mais recentes publicações da época, participava de experimentos de eletricidade, mantinha conversas com Sievers, médico e estudioso de meteorologia em Weimar, diretor do *Wetterbeobachtungs-Museum*, e com o farmacêutico da corte Wilhelm Heinrich Sebastian Buchholz (1734-1798) sobre a utilização das plantas na medicina. Estava a par das mais novas descobertas científicas, dos experimentos com balão de ar quente e adquiriu um barômetro e um termômetro, instrumentos relativamente modernos na época. Na carta de Georg Forster[163] a Jacobi, de 1783, ele relata a visita de Goethe a Sömmerring[164], um dos mais importantes anatomistas da época:

> Vor sechs Wochen war Göthe hier am Hofe, und besuchte Sömmerringen fleißig in der Anatomie. Ich habe ihn nur wenig gesehn, da wir verschiedene Wege hatte. Er schien mir ernsthafter, zurückhaltender, verschlossener, kälter, magerer und blässer als sonst, und doch mit Freundschaft und einem Etwas welches zu sagen schien, er wolle nicht verändert scheinen. Sein Dichten und Trachten war Wissenschaft und Kenntniß. Naturgeschichte schien er neuerlich sehr fleißig studiert zu haben, denn er wußte vieles davon zu sagen". (Scheibe, Siegfried (Bearb.): *Briefe bis 1783. Georg Forsters Werke,* Bd. 13, Berlin 1978, S. 248, apud Siemon, 1999, p.5)

Durante o mês de outubro de 1781, Goethe assistiu na Universidade de Jena oito preleções sobre anatomia do professor Justus Christian Loder (1753-1832)[165].

---

[163] Johann Georg Forster (1754-1794), naturalista e etnologista alemão, foi um dos fundadores da literatura de viagem. Quando jovem participou como ajudante de seu pai, o também naturalista Reinhold Forster, em 1772, da segunda viagem ao redor do mundo de James Cook. Pai e filho editam ao final da viagem seus estudos e desenhos sobre a flora, fauna e dos costumes dos povos dos lugares visitados. Esses estudos fazem com que ambos se tornem figuras respeitadas na *Royal Society* e logo após a edição em 1777 das impressões de viagem, em toda a Europa.

[164] Samuel Thomas Soemmerring (1755-1830), foi um dos maiores anatomistas europeus do século XVIII. Em 1778 apresenta sua dissertação de doutoramento: "*Über die Basis des Gehirn und den Ursprung der Hirnnerven*" que inaugura os estudos de neuroanatomia na Alemanha e cujos resultados ainda hoje são considerados como válidos. Seu interesse pela ciência ultrapassava a medicina. Foi um dos pioneiros na Alemanha a fazer experiências com balões, neste trecho de uma carta a Merck (8/05/1784), ele descreve um experimento desenvolvido com Goethe: „*Im September war Goethe hier, und da hatte ich schon einen Cubus von 4 Ellen in der Arbeit, der gute Mann half mir noch füllen, allein die UeberEilung machte den Versuch nicht gelingen*"(Apud Siemon, 1999: 5). A colaboração entre eles se estendeu a vários âmbitos da ciência, desde osteologia até a ótica, e a intensa troca de impressões perdurou até a morte de Soemmerring.

[165] Na carta de 11/03/1781 a Charlotte von Stein, Goethe relata a dissecação de um rato feita por ele mesmo.

Entre novembro de 1781 e janeiro de 1782, proferiu, duas vezes por semana, palestras na recém inaugurada *Zeichenakademie* de Weimar:

> Auf unserer Zeichenakademie habe ich mir diesen Winter vorgenommen mit den Lehrern und Schülern den Knochenbau des menschlichen Körpers durchzugehen, sowohl um ihnen als mir zu nuzen, sie auf das merkwürdige dieser einzigen Gestalt zu führen und sie dadurch auf die erste Stufe zu stellen, das bedeutende in der Nachahmung sichtlicher Dinge zu erkennen und zu suchen. Zugleich behandle ich die Knochen als einen Text, woran sich alles Leben und alles menschliche anhängen läßt, habe dabey den Vortheil zweimal die Woche öffentlich zu reden und mich über Dinge die mir werth sind mit aufmerksamen Menschen zu unterhalten. [Goethe: 1781, S. 343. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 5, S. 217)]

Aprender sobre a estrutura óssea do homem tinha motivos de ordem estética, ligados especificamente ao aprendizado do olhar. Pode-se observar que, para a imitação do que é visível, o desenhar de corpos, precisa-se entender os princípios estruturais que fornecem forma ao todo. Mais um livro abriu-se para Goethe: o esqueleto humano. Nele Goethe descobre o osso intermaxilar. Dessa forma, ler o capítulo do livro da natureza contido nos ossos leva o observador-aprendiz-desenhista a entender todo o humano e o vivo. Na carta de Goethe a Herder de 27 de março de 1784, ele narra de forma entusiástica sua descoberta:

> Nach Anleitung des Evangelii muß ich dich auf das eiligste mit einem Glücke bekannt machen, das mir zugestoßen ist. Ich habe gefunden - weder Gold noch Silber, aber was mir eine unsägliche Freude macht - das os intermaxillare am Menschen!" [Goethe: 1784, S. 60. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 6, S. 258)]

Nesse sentido, a forma humana teria de ser integrada no reino das formas animais para que se pudesse pensar o homem sob a perspectiva do processual. A questão em torno da descoberta do osso intermaxilar tornou-se paradigmática, já que na época de Goethe, a inexistência do osso intermaxilar no ser humano era considerada o ponto de distinção entre os homens e os animais. Essa ausência seria responsável também pela capacidade lingüística do ser humano e

fundamentava a crença religiosa de que o homem seria a criatura mais elevada criada por Deus.[166]

Goethe dedicou-se a essa questão por ela ser incompatível com sua visão de unidade entre todos os seres. Caso fosse verdadeira sua crença na existência de uma forma primordial (*Urform*), a partir da qual todos os organismos se desenvolveriam, teria de existir o osso intermaxilar também no homem, como em todos os outros animais vertebrados. O que estava em jogo para ele era a afirmação da validade de seus princípios sobre a organização do mundo: a imagem do mundo baseada na harmonia e unidade da natureza[167].

Goehte precisava da prova empírica para demonstrar a validade de suas concepções ideais. A descoberta é uma conseqüência. Ele partiu da idéia para o empírico e não ao contrário. A mera contemplação do exterior era o determinante na ciência de então, mas segundo Rudolf Steiner (1924), Goethe queria ver com o "*olho do espírito*" e por isso a contraparte ideal é determinante em sua ciência.[168]

> Dieser vorderen Abtheilung der oberen Kinnlade ist der Name *Os intermaxillare* gegeben worden. Die Alten kannten schon diesen Knochen (Galeno), und neuerdings ist er besonders merkwürdig geworden, da man ihn als ein Unterscheidungszeichen zwischen dem Affen und Menschen angegeben. Man hat ihn jenem Geschlechte zugeschrieben, diesem abgeläugnet (Camper), und wenn in natürlichen Dingen nicht der Augenschein überwiese, so würde ich schüchtern sein aufzutreten und zu sagen, daß sich diese

[166] O anatomista e médico alemão Peter Camper (1722-1789) era reconhecido como uma das maiores autoridades em anatomia e propagava a inexistência do osso intermaxilar no homem.

[167] Nesta época eram intensas as discussões entre Herder e Goethe a partir da leitura das *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit,* livro escrito entre 1782-88 e editado entre 1784-91 a partir das conversas de Herder e Jacobi. É uma apresentação da história da cultura pela analogia com a história natural. Herder aborda temas de diversas áreas do conhecimento humano, como por exemplo, filosofia, teologia, astronomia, matemática, geologia, psicologia, antropologia e pedagogia. No segundo livro das *Ideen* estava a concepção de que a natureza seria ordenada numa progressão, rumo à perfeição, sempre num grau mais elaborado.

[168] Em relação ao olho espiritual do observador, nos aponta Wyder (1998: 241) a imagem de que a partir das imagens singulares colhidas pelo observador, formava-se em seu interior um filme, acessível somente ao próprio observador, referindo-se ao que Goethe expôs em seu artigo de 1819, '*Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje*': "*Von der Produktivität solcher innern, vor die Augen gerufenen Bilder bliebe mir manches zu erzählen. Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander, und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer. Es war unmöglich, die hervorquellende Schöpfung zu fixieren, hingegen dauerte sie so lange, als mir beliebte, ermattete nicht und verstärkte sich nicht. Dasselbe könnt' ich hervorbringen, wenn ich mir den Zierat einer bunt gemalten Scheibe dachte, welcher denn ebenfalls aus der Mitte gegen die Peripherie sich immerfort veränderte, völlig wie die in unsern Tagen erst erfundenen Kaleidoskope*."

> Knochenabtheilung gleichfalls bei dem Menschen finde. [Goethe: Morphologie, S. 139. DB 4: Goethe, S. 8809 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 185)]

Na carta a Knebel de 17/11/1784, encontramos refletidas as idéias que moveram Goethe a pesquisar e descobrir a existência do osso intermaxilar no homem. Para ele, a diferença entre o homem e os animais, diferentemente da concepção dos cientistas da época, não estaria baseada em características singulares.[169]

> Hier schicke ich dir endlich die Abhandlung aus dem Knochenreiche, und bitte um deine Gedancken drüber. Ich habe mich enthalten das Resultat, worauf schon Herder in seinen Ideen deutet, schon ietzo mercken zu lassen, daß man nähmlich den Unterschied des Menschen vom Thier in nichts einzelnem finden könne. Vielmehr ist der Mensch aufs nächste mit den Thieren verwadt. Die Übereinstimung des Ganzen macht ein iedes Geschöpf zu dem was es ist, und der Mensch ist Mensch sogut durch die Gestalt und Natur seiner obern Kinlade, als durch Gestalt und Natur des letzten Gliedes seiner kleinen Zehe Mensch. Und so ist wieder iede Creatur nur ein Ton eine Schattirung einer grosen Harmonie, die man auch im ganzen und grossen studiren muß sonst ist iedes Einzelne ein todter Buchstabe. Aus diesem Geschichtspunckte ist diese kleine Schrifft geschrieben, und das ist eigentlich das Interesse das darinne verborgen liegt. [Goethe: 1784, S. 264. DB 10: S. 3207 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 6, S. 389-390)]

Goethe ao reunir o homem aos outros membros do reino animal restabelecia uma perspectiva que garantia a duplicidade metodológica entre o singulo e a todo, mantenedora da polaridade do vivente.[170]

---

[169] Essas idéias antecipam o conceito de *Typus* (Tipo), que ele desenvolveria a partir de 1790. Durante sua viagem a Itália, em 22.04.1790, Goethe encontrou em Lido um crânio de ovelha. Nessa contemplação ele tem a idéias de que o crânio se formaria pela modificação dos ossos da coluna vertebral. Tanto as idéias sobre osteologia quanto sobre botânica têm um fundamento em comum: a forma geral de um organismo se desenvolve a partir de um fundamento básico, nas plantas seria a folha e no corpo humano seria a vértebra (as extremidades e a mandíbula fugiriam a esse princípio). Existem anotações sobre osteologia e anatomia comparada nos seus diários de 1790 sobre a viagem a Silésia.

[170] A descoberta do osso intermaxilar é importante não somente para a biologia, especificidade ainda inexistente nesta época, mas também para os demais campos do conhecimento humano. A idéia de que há uma ligação entre o homem e o reino da natureza, mais especificamente com o reino animal, cria a base para as idéias que mais tarde serão desenvolvidas por Darwin em relação à evolução do homem. O aspecto do ser em evolução contextualiza o homem num ambiente histórico. A contribuição de Goethe no campo dos estudos geológicos também aponta para uma periodização da Terra. A idéia de transcendência suplanta a de imanência. Passa-se de um pólo para outro, os objetos perdem cada vez mais o valor por si e adquirem um aspecto de passagem, de temporário.

2.2.5 Da catalogação à metamorfose: os estudos de botânica

Após o não reconhecimento de sua descoberta pela academia científica, Goethe passa a se dedicar intensamente aos estudos de botânica. Numa carta ao Grão-duque revela-se a importância do estudo da natureza:

> Diese Wissenschafft (Naturlehre) hoffe ich soll ihm (Knebel) von grosem Nutzen seyn sie ist sicher, wahr, manichfaltig, lebendig; man mag viel oder wenig in ihr thun, sich an einen Theil halten oder auf's ganze ausgehen, leicht oder tief, zum Scherz oder Ernst sie treiben, immer ist sie befriedigend und bleibt doch immer unendlich, der Beobachter und Dencker, der ruhige und strebende ieder findet seine Nahrung. Im Anfange kam sie ihm fremd vor da er nur an Dichtkunst und Geisteswesen gewöhnt war, ietzt aber wird ihm nach und nach der Sinn aufgeschlossen mit dem man die alte Mutter verehren muß. [Goethe: 1784, S. 278. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3221 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 6, S. 398)]

Através do apuramento dos sentidos, em especial da acuidade visual, entra-se em contato com o vivente da natureza e dela consegue-se aurir alimento[171]. Independentemente de qual âmbito da natureza o cientista se dedique, de seu empenho só poderá provir a verdade, já que Goethe confia na permanência de um mesmo princípio produtivo que se realiza de formas e modos distintos em todos os reinos da natureza.

Segundo Matussek (1998), a temporalização torna-se um conceito chave para o entendimento da nossa situação histórico-cultural. A dissociação entre tempo e espaço e a emancipação dos processos temporais de ligações tópicas são pressuposições básicas para a dinâmica de progresso da modernidade. As estruturas ordenativas, até então tidas como fixas, são quebradas. E sob essa perspectiva, Goethe insere-se no processo de entrada na modernidade.

[171] Num trecho da carta a Knebel citada anteriormente depreende-se como a vivacidade da natureza, mediada pela ciência, passa a desempenhar um papel formativo e de modificação pessoal para Goethe: "*Könnte ich mehr für die vergleichende Anatomie und Naturlehre thun so würde das noch lebendiger werden. Leider kann ich nur einen Blick auf die Natur thun, und ohne Studium der Schriftsteller die in diesen Fächern gearbeitet haben lässt sich auch nichts thun ich werde mir es aufheben bis mich das Schicksaal quiescirt oder iubilirt*." [Goethe: 1784, S. 265. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 6, S. 390)].

Em busca dos princípios, não só em termos de causa, como também atendendo a curiosidade histórica suscitada pela leitura e discussão do livro de Herder, "*Ideen zur Geschichte der Menschheit"* (1784), no qual é apresentada a história do desenvolvimento da terra, Goethe passou, a partir da primavera de 1785, a se interessar por experimentos com metais e infusões[172]: "*In meiner Stube keimt Arbor Dianae und andre metallische Vegetationen. Ein Mikroscop ist aufgestellt um die Versuche des v. Gleichen genannt Rußwurm mit Frühlings Eintritt nachzubeobachten und zu kontrolliren.*" [Goethe: 1785, S. 13. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 7-8)].

Outras experiências nesse sentido foram feitas, produzindo os chamados "*Infusionstierchen*", vistos em seu constante movimento através do microscópio: "*Mein Mikrosop bring ich mit, es ist die beste Zeit die Tänze der Infusionsthiergen zu sehen. Sie haben mir schon groses Vergnügen gemacht*." [Goethe: 1785, S. 135. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 72)].

Os experimentos desenvolvidos por Goethe tinham por objetivo descobrir o surgimento da vida a partir do inorgânico, pois era corrente na época a idéia de geração espontânea na água ou em pedaços de material orgânico. Embora formações de cristais se aglomerassem em forma de uma árvore, Goethe negava a transposição de um reino a outro: somente a forma do orgânico não bastaria para dar a qualidade do orgânico, a qual se baseava fundamentalmente na polaridade, peculiaridade ausente nos produtos resultantes dessas experiências. Somente durante sua viagem pela Itália ele pôde compreender que as leis do inorgânico não se aplicam ao orgânico:

> [...] die Gipfel der Reiche der Natur sind entschieden von einander getrennt und aufs deutlichste zu unterscheiden. Ein Salz ist kein Baum, ein Baum kein Tier; [...] Die Wissenschaft ist eigentlich das Vorrecht des Menschen; und wenn er durch sie immer wieder auf den groβen Begriff geleitet wird: daβ alle nur ein harmonisches Eins, und er doch auch wieder ein harmonisches Ens sei: so wird dieser groβe Begriff weit reicher und voller in ihm stehen, als wenn er in einem bequemen Mystizismus ruhte, der seine Armut gern in einer

[172] Goethe adquiriu em em 3 de junho de 1785 o livro: "*Abhandlung über die Saamen und Infusinstierchen und über die Erzeugung, nebst mikroskopischer Beobachtung des Saamens der Thiere und verschiedener Infusionen*" (1778). Vide HA B I, p.745.

> respektablen Dunkelheit verbirgt. (Goethe, Naturlehre; apud Wyder, 1999: p. 30-31).

À ciência cabe o desenvolvimento do conceito de que existe uma unidade fundamental, tanto nos fenômenos da natureza, quanto no próprio homem. Mais uma vez está indicado a significação da atividade científica como contribuidora no processo de descoberta de si mesmo. Quando a observação de alguns fenômenos não lhe dá segurança suficiente para tecer considerações, como no caso das formações de cristais e dos animais microscópios das infusões, esse caminho é abandonado, para não cair num misticismo. A partir de então, Goethe dedica-se ao estudo de formas de vida mais complexas, não insistindo mais nesses tipos de experimentos[173]. A unidade da natureza transcende o aspecto exterior, ela deve ser encontrada na unidade de princípios formadores, os princípios plásticos.

Sua atenção para o processo generativo foi conduzida através da observação dos cotilédones que é a "folha seminal ou embrionária, a primeira que surge quando da germinação da semente, e cuja função é nutrir a jovem planta nas primeiras fases de seu crescimento, as primeiras folhas da planta" (Dic. Aurélio). A partir da observação dos 'feijões de Fritz'[174] (*Fritz Bohnen*), Goethe começava começa a atentar para o processo de transformação sucessiva da formas, conforme escreveu em seu artigo de 1785, '*Von den Kotyledonen'*:

> Es wird niemand wundern wenn ich sage daβ bei manchen Pflanzen die untern bei andern die obern Kotyledonen fehlen, wenn man bedenkt daβ bei verschiedenen Pflanzen Haupt und wesentlichen Teile fehlen oder vielmehr zu fehlen scheinen, sich unserm Auge entziehn oder in so abweichenden Gestalten gegenwärtig sind daβ wir sie schwer zu erkennen im Stande sind oder wenn sie auch erkennen sie kaum dafür anzugeben wagen, der genaueste Zusammenhang und die wunderbarsten Übergänge eines Teils um den andern liegen uns in dem ganzen Pflanzenreiche vor Augen. (Goethe, 1999: 62)

---

[173] Os experimentos do químico Friedrich Wöhler em 1828 que levaram à síntese de uréia demonstraram a possibilidade de a partir de processos químicos, produzir substâncias de origem orgânica. No século XIX, Lois Pasteur demoliu a crença da geração espontânea e instituiu a teoria da auto-organização, mas a revelação da origem da vida que consiste na explicação de como os elementos químicos se reuniram para construir sistemas de vida, permanece até hoje em aberto.

[174] "*Darauf sind wir in den Garten gegangen und Fritz bleibt bey mir. Wir waren in seinem Gärtgen und seine Bohnen interessiren mich mehr als meine Bäume. Ich dancke Gott der mir den Sinn gegeben hat ihm seine Aqueducs nicht zu verderben, sondern sie zu ehren*." [Goethe: 1782, S. 148. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 5, S. 333)]. Mais uma vez constata-se a visão goethiana da inserção do fenomênico num todo denominado aqui de Deus e revelado pelos sentidos. A ciência revela a sabedoria divina que se esconde por trás dos fenômenos.

Mais importante do que formular hipóteses a partir do que não se revela diante dos olhos do observador, como nos experimentos anteriormente mencionados, é observar o que se apresenta como processo diante deles. A partir de então o olho do pesquisador passa a se dirigir ao processual, ao que se desenvolve e se apresenta através da modificação das formas. O que importa são as passagens, as '*Übergänge'*, nelas reside o segredo das leis da natureza e de sua unidade. O segredo começa a ser procurado em algo visível e não mais no sentimento de unidade. Goethe consegue reunir no que se apresenta num determinado instante, algo que se faz valer como processual, eterno, através do olhar do cientista:

> Gerne schickt ich dir eine kleine Botanische Lecktion wenn sie nur schon geschrieben wäre. Die Materie von Saamen habe ich durchgedacht, so weit meine Erfahrungen reichen ... Ich mag am liebsten meine freyen Augenblicke zu diesen Betrachtungen anwenden. Die Consequenz der Natur tröstet schön über die Inconsequenz der Menschen. [Goethe: 1785, S. 68. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3330 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 36)].

A palavra '*Augenblick'* pode ser interpretada duplamente: tanto em relação ao ato de olhar, como em seu significado de instante. Desse modo, a expressão '*meine freyen Augenblicke*' pode referir-se não só à reunião de olhares isentos de pré-julgamentos, como a referência aos momentos livre, durante os quais Goethe se dedicou à atividade de observar. De qualquer modo, essa duplicidade remete a união entre algo que acontece singularmente, mas que abrange algo que se revela como um contínuo no tempo, ou seja, um processo. Por isso, esse significado pode ser ampliado à esfera do social e também do moral.

A transposição da questão moral para a natureza e o reflexo disso na vida humana é também encontrada na seguinte referência: "*Die stille reine, immer wiederkehrende, Leidenlose Vegetation, tröstet mich offt über der Menschen Noth, ihre moralischen noch mehr phisischen Übel*." [Goethe: 1781, S. 145. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 5, S. 109)]. O processo começa a ser visto como parte integradora e formadora da natureza, assim como do homem: não só a natureza se desenvolve, como também o homem. A *Bildung* da natureza pode ser ampliada para a *Bildung* humana, o que integra fenômenos naturais com fenômenos humanos.

Inserido no que se pode chamar de processo de formação (*Bildung*), de observador, Goethe começa a estudar intensivamente, a partir de novembro de 1785, a obra de Linné[175], *Philosophia Botanica*, e se familiariza com a nomenclatura por ele utilizada. Durante a viagem a Karlsbad, ele expressa a importância que esta obra teve para ele: propiciar uma nova relação com a natureza.

> Linnés Terminologie, die Fundamente, worauf das Kunstgebäude sich stützen sollte ("*Termini botanici explicati*", Leipzig, 1767), Johann Geßners Dissertationen zu Erklärung Linnéischer Elemente ("*Fundamenta Botanica*", hrsg. Von dem Züricher Gelehrteh Johannes Geβner, Halle, 1747), alles in Einem schmächtigen Hefte vereinigt, begleiteten mich auf Wegen und Stegen; und noch heute erinnert mich ebendasselbe Heft an die frischen glücklichen Tage, in welchen jene gehaltreichen Blätter mir zuerst eine neue Welt aufschlossen. Linnés Philosophie der Botanik war mein tägliches Studium, und so rückte ich immer weiter vor in geordneter Kenntnis, indem ich mir möglichst anzueignen suchte, was mir eine allgemeinere Umsicht über dieses weite Reich verschaffen konnte. [Goethe: Morphologie, S. 113. DB 4: Goethe, S. 8783 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 153)]

Linné introduziu a nomenclatura científica das plantas com o uso de dois nomes em latim, que indicam consecutivamente com a indicação da espécie e o tipo de planta. Dividiu o reino das plantas em 24 classes e ordens a partir da análise dos órgãos de reprodução. Tinha como pressuposição a concepção de que que todas as plantas mantêm as mesmas formas ao longo dos tempos, ou seja, não admitia a modificação das formas. Goethe, no entanto, acena com uma ligação entre as distintas classes, o que não o impede de levar consigo um exemplar da "*Genera Plantarum*" durante sua viagem à Itália.

A importância atribuída por ele a Linné é revelada na primeira versão de "*Geschichte meines botanischen Studiens*", mas que não permanece na versão final, "*Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit*":

> Vorläufig aber will ich bekennen, daβ nach Shakespeare und Spinoza, auf mich die größte Wirkung von Linné ausgegangen uns zwar gerade durch den Widerstreit zu welchem er mich aufforderte.

[175] Carl von Linné (1707-1778), botânico sueco, publicou em 1735, nos Países Baixos, sua obra "*Systema naturae*", a base da sistemática utilizada pela biologia moderna, e também "*Genera Plantarum*".

> Denn indem ich sein scharfes, geistreiches Absondern, seine treffenden, zweckmäβigen, oft aber willkürlichen Gesetze in mich aufzunehmen versuchte, ging in meinem Innern ein Zwiespalt vor: das was er mit Gewalt auseinander zu halten suchte, mußte, nach dem innersten Bedürfnis meines Wesens, zur Vereinigung anstreben. (Goethe, apud Hanser, Volkmar (Hrsg.). Goethe und die Welt der Pflanzen. Düsseldorf: Goethe-Museum Düsseldorf, 1999, p. 58).

A importância e o significado de Linné para Goethe também é relatado em duas cartas a Zelter do ano de 1816:

> Diese Tage hab ich wieder Linné gelesen und bin über diesen außerordentlichen Mann erschrocken. Ich habe unendlich viel von ihm gelernt, nur nicht Botanik. Außer Shakespeare und Spinoza wüßt ich nicht, daß irgend ein Abgeschiedener eine solche Wirkung auf mich gethan. [Goethe: 1816, S. 526. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 13715 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 27, S. 219)]

> Ich habe diese Tage Linnés Schriften wieder vorgenommen in denen er die Botanik begründet und sehe jetzt recht gut, daß ich sie auch nur symbolisch benutzt habe, d.h. ich habe diese Methode und Behandlungsart auf andere Gegenstände zu übertragen gesucht und mir dadurch ein Organ erworben, womit sich viel thun läßt. [Goethe: 1816, S. 496. DB 10: S. 13685 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 27, S. 199-200)]

Ao se contrapor os três últimos textos citados, deixa-se entrever que a necessidade de limitação de Goethe não foi estabelecida apenas em relação a si mesmo. O mundo das plantas também precisava ser delimitado para se conseguir uma visão geral. A concentração era um passo necessário para se promover a expansão. O conhecimento ordenado (*geordnete Kenntnis*) estabelecido pelo botânico sueco garantia a Goethe a visão do singular integrada a um geral. Mas os limites precisavam ser superados. A visão adquirida em relação ao mundo das plantas poderia ser estendida a outros âmbitos. Desse modo, pode-se entender a relação feita por Goethe do uso simbólico das teorias de Linné e da indicação de que suas teorias serviriam como apoio para a edificação da arte: Linné ajuda Goethe a formar um novo órgão que lhe possibilita a ver a planta original, a compreender o processo de metamorfose. Goethe, a partir de Linné e de Herder, estabelece uma nova concepção que se baseia na visão do desenvolvimento de novas formas a

partir das anteriores. Nesse sentido entende-se a exposição dos princípios de Goethe feita por Schiller: "(Goethe) *holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel*." (Schiller, a Körner, nov. 1790. Apud Borchmeyer, 2005). Goethe é assim caracterizado como um ser ligado, em primeira instância, ao mundo do sensório, do visível.

O estudo de botância intensifica-se de tal forma que Goethe pode passar do soletrar de letras e sílabas para o entendimento do desenvolvimento da natureza, como ele relata na carta de junho de 1816 a Charlotte von Stein:

> Wie lesbar mir das Buch der Natur wird kann ich dir nicht ausdrücken, mein langes Buchstabiren hat mir geholfen, ietzt ruckts auf einmal, und meine stille Freude ist unaussprechlich. So viel neues ich finde, sind ich doch nichts unerwartetes es passt alles und schliest sich an, weil ich kein System habe und nichts will als die Wahrheit um ihrer selbst willen. [Goethe: 1786, S. 133. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3672 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 229)]

Goethe pôde passar das observações singulares ao sistêmico e, assim, verificar, ler na natureza, como se apresentam os processos de polaridade e intensificação, enquanto princípios formadores. A constatação da existência de um '*Urphänomen*' substitui a dúvida que havia sido criada nos experimentos com os metais-vegetais e com os animais nas infusões.

> Am meisten freut mich ietzo das Pflanzenwesen, das mich verfolgt; und das ists recht wie einem eine Sache zu eigen wird. Es zwingt sich mir alles auf, ich sinne nicht mehr drüber, es kommt mir alles entgegen und das ungeheure Reich simplificirt sich mir in der Seele, daß ich bald die schwerste Aufgabe gleich weglesen kann.
>
> Wenn ich nur jemanden den Blick und die Freude mittheilen könnte, es ist aber nicht möglich. Und es ist kein Traum keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das manigfaltige Leben hervorbringt. Hätt ich Zeit in dem kurzem Lebensraum; so getraut ich mich es auf alle Reiche der Natur - auf ihr ganzes Reich - auszudehnen. [Goethe: 1786, S. 151. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3690 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 242)]

Goethe relata neste trecho um processo polar como característico do processo de conhecimento: a imagem do que é visto lhe vem ao encontro, e de sua alma é oferecida a contraparte, o entendimento que se une à sensação. É a

compreensão do que é visto como um processo pendular entre o que é no momento, mas que já aponta para um novo. A natureza é um eterno vir-a-ser, um '*werden*' e o processo de conhecimento também precisa ser tão dinâmico quanto o objeto estudado. Somente assim pode-se perceber a '*wesentliche Form'*, lida-percebida-vista na Itália como a '*Urpflanze'*. Neste momento, ele já está pronto para ir adiante, continuar sua formação, indo além dos limites que o cercam em Weimar, e resgatar algo que deixou interrompido, conforme relatado na carta a Langer de 29/04/1770, na qual já se encontra exposto o desejo de ir para Itália:

> Nach Italien Langer! Nach Italien! Nur nicht über's Jahr. Das ist mir zu früh; ich habe die Kenntnisse noch nicht die ich brauche, es fehlt mir noch viel. Paris soll meine Schule seyn, Rom meine Universität. Denn es ist eine wahre Universität; und wenn man's gesehn hat hat man alles gesehen. Drum eil ich nicht hinein. (DJG 1: 637)

A espera de cerca de dezesseis anos traz consigo uma nova postura diante da vida, os arroubos juvenis já haviam se aquietado e a conclusão de um processo é premente: ir ao encontro da ciência e da arte pela visão de um outro, diferente de si. Mergulhar numa nova visão possibilitará o estabelecimento tanto de uma nova ciência: a morfologia, como de uma nova estética: o classismo .

2.2.6 A morfologia e a *Bildung*

Assim como anteriormente caracterizou-se o olhar goethiano como duplo, também é possível distinguir uma duplicidade no processo de formação de Goethe na Itália. Novas formas da natureza lhe surgem na medida em que se movimenta de lugar em lugar e essa visão da paisagem que se transforma vai ao encontro da nova visão adquirida pouco antes de sua partida: a da transformação das formas vegetais. A terra passa a ser vista sob uma outra perspectiva e, igualmente, uma arte, antes só vista por cópias ou desenhos, apresenta-se nesse momento como realidade, possibilitando-lhe uma nova interação com o espaço: uma interação vívida.

Goethe começa a constituir uma relação recíproca entre as formas geológicas, botânicas, climáticas, sociais e artísticas. Nesse intercâmbio entre paisagem, clima, povo e arte, ele adquire novos conceitos e percepções tanto artísticas como científicas. A sua formação dava-se, por um lado, pela natureza, entendida de forma mais ampla como o reino das plantas, das formações geológicas e do povo, e por outro lado pela arte, tanto pela vivência das obras de arte e da arquitetura antiga, como pelo exercício intermitente do desenhar (mais tarde são acrescidas a pintura e a escultura), perspectivas reunidas sobre o signo do belo.

> Es liegt in meiner Natur, das Große und Schöne willig und mit Freuden zu verehren, und diese Anlage an so herrlichen Gegenständen Tag für Tag, Stunde für Stunde auszubilden, ist das seligste aller Gefühle. [Goethe: Italienische Reise, S. 64. DB 4: Goethe, S. 11248 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 47)]

Ao partir para a Itália, Goethe deixa de lado suas atividades na vida ativa da corte e se apresenta como artista e cientista, procurando vivenciar a natureza e a arte[176]. Desse modo, a leitura do seu relato de viagem faz-se sob esse duplo significado formativo: o encontro tanto de uma nova estética, como de uma nova ciência, processos suscitados pela visão: a visão das obras de arte dos antigos e a visão da idéia na forma da '*Urpflanze'*. Nesse texto, escrito após seu retorno a Weimar, Goethe resume os propósitos e frutos de sua viagem:

> Im Laufe von zwei vergangenen Jahren hatte ich ununterbrochen beobachtet, gesammelt, gedacht, jede meiner Anlagen auszubilden gesucht. Wie die begünstigte griechische Nation verfahren um die höchste Kunst im eignen Nationalkreise zu entwickeln, hatte ich bis auf einen gewissen Grad einzusehen gelernt, so daß ich hoffen konnte nach und nach das Ganze zu überschauen, und mir einen reinen, vorurteilsfreien Kunstgenuß zu bereiten. Ferner glaubte ich der Natur abgemerkt zu haben, wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen. Das dritte, was mich beschäftigte, waren die Sitten der Völker. An ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein Drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind. [Goethe:

[176] Ao viajar sob a identidade de um pintor, Goethe queria se livrar de todos os conceitos e preconceitos que lhe poderiam ser atribuídos devido à sua fama. Almejava ser visto em plena liberdade pelo outro em sua essência como ser humano, assim como planejava ver as coisas como são, ligar-se concreta e diretamente com o visto.

> Morphologie, S. 88. DB 4: Goethe, S. 8758 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 102)]

A contraposição entre forças polares levou-o à elaboração de um terceiro, de um novo: desse modo surgiam suas idéias sobre a metamorfose das plantas e também sobre a arte clássica. Ir para a Itália encerrou, conforme dito anteriormente, um ciclo de formação e iniciou-se uma nova etapa. A interpretação dessa viagem como uma *Bildung* é apresentada ao longo de todo o relato da viagem e se mostra de forma indubitável nas seguintes passagens.

Em primeiro lugar aparece a viagem como fuga de tudo aquilo que impedia a continuidade de sua formação, era uma ampliação de seus próprios limites:

> Ich muß gestehen, da meine Reise eigentlich eine Flucht war vor allen den Unbilden, die ich unter dem einundfunfzigsten Grade erlitten, daß ich Hoffnung hatte, unter dem achtundvierzigsten ein wahres Gosen zu betreten. [Goethe: Italienische Reise, S. 18. DB 4 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 18-19)]

A viagem é apresentada como um empreendimento que interfere diretamente na construção de si mesmo:

> Was ich da sage raff ich nur so auf das bessre soll in Gesprächen ausgelegt werden. Ich bin fleißig und bin nicht hier um nur nach meiner Art zu genießen, ich will lernen und mich ausbilden eh ich 40 Jahr alt werde. [Goethe: 1786, S. 75. DB 10: S. 3925 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 8, S. 51-52)]

> Schon habe ich viel in meinem Innren gewonnen, schon habe ich viele Ideen auf denen ich fest hielt, die mich und andre unglücklich machten hingegeben und bin um vieles freyer. Täglich werf ich eine neue Schaale ab und hoffe als ein Mensch wiederzukehren. [Goethe: 1787, S. 6. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 4009 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 8, S. 116)]

Esse processo formativo está em íntima e essencial ligação com o desenvolvimento da capacidade sensorial que é para Goethe, em primeira instância, a capacidade visual. Nesse sentido a viagem é uma ode à sensualidade, não só no sentido de se verter ao gozo da visão, mas a entrega ao próprio processo de provocar, sob forma constante, a sensualização da realidade. Goethe estava ocupado em sentir o que está ao seu alcance, revelado pelo olhar.

> Mir ist jetzt nur um die sinnlichen Eindrücke zu tun, die kein Buch, kein Bild gibt. Die Sache ist, daß ich wieder Interesse an der Welt nehme, meinen Beobachtungsgeist versuche und prüfe, wie weit es mit meinen Wissenschaften und Kenntnissen geht, ob mein Auge licht, rein und hell ist, wie viel ich in der Geschwindigkeit fassen kann, und ob die Falten, die sich in mein Gemüt geschlagen und gedrückt haben, wieder auszutilgen sind. Schon jetzt, daß ich mich selbst bediene, immer aufmerksam, immer gegenwärtig sein muß, gibt mir diese wenigen Tage her eine ganz andere Elastizität des Geistes. [Goethe: Italienische Reise, S. 30. DB 1: Deutsche Literatur, S. 27986 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 25)]

Mas não é apenas o entregar-se às sensações que estava em jogo, isso seria muito pouco. O material captado pelos sentidos torna-se alimento para alma, um processo de ampliação do espírito, de encontrar novas idéias. Isso também remete ao estado de ânimo no qual Goethe se encontrava. Ao mesmo tempo em que procura ampliar sua visão, sair do encerramento da paisagem do norte e encontrar a terra "*wo die Zitronen ghühen*", está envolvido com o pensamento da metamorfose, da mudança das formas. Encontra-se envolto não só com a sua própria formação, como também com a formação do que lhe era interior, procurando sempre a integração harmoniosa num todo:

> Heute war ich bey der Pyramide des Cestius und Abends auf dem Palatin, oben auf den Ruinen der Kayser Palläste, die wie Felsenwände dastehn.
>
> Von allem diesem mag und kann ich nichts sagen, das sey zur Wiederkunft aufgespaart. Was ich aber sagen kann und was mich am tiefsten freut ist die Würckung, die ich schon in meiner Seele fühle: es ist eine innre Solidität mit der der Geist gleichsam gestempelt wird; Ernst ohne Trockenheit und ein gesetztes Wesen mit Freude. Ich dencke die gesegneten Folgen auf mein ganzes Leben zu fühlen.
>
> Wenn man so eine Existenz ansieht die 2000 Jahr und drüber alt ist, durch die Wechsel der Zeiten so manigfaltig und von Grund aus verändert, und doch noch derselbe Boden, derselbe Berg, ia oft, dieselbe Säule und Mauer, und im Volcke noch die Spuren des alten Caracters; so wird man ein Mitgenoße der großen Rathschlüße des Schicksals.
>
> Und dann ist nichts Kleines hier, wenn auch Scheltenswerthes und Abgeschmacktes alles hat Theil an der Grosheit des Ganzen genommen. [Goethe a Herder: 1786, S. 75. DB 10: S. 3925 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 8, S. 51-52)]

A duplicidade enquanto metodologia precisa encontrar uma veia produtiva. Goethe, que em si mesmo experimenta o processo criativo da natureza, necessita

então encontrar o impulso que levará à criação de novas formas para ir além da interação dos contrários. A esse impulso ele dará, anos mais tarde, o nome de *Steigerung* (intensificação) em relação à natureza, o que, em referência ao humano, pode ser interpretado como *Bildung*. A natureza ao produzir novas formas promove a intensificação, o homem ao transformar-se através do processo de formação, a Bildung, apresenta-se ao mundo de forma nova. A modificação da natureza pela polaridade e intensificação, equivale ao processo de interação do homem com o mundo.

A necessidade goethiana de se reencontrar em todas as coisas e de estabelecer a conexão propiciadora de uma visão da totalidade (*Ganzheit*) leva-o à atitude crítica (no sentido de ser consciente) de também procurar ver seu processo de descoberta do mundo como um processo de descoberta de formas. Nesse sentido é que se interpreta, aqui, *Bildung* como uma intensificação. Trata-se do processo que leva o homem a criar novas formas e que levou Goethe a criar novas formas em relação a visão de si mesmo e do mundo [177].

Para estabelecer com maior clareza essa tese, cabe aqui fazer uma pequena digressão filológica para refletir sobre a amplitude do significado que a palavra *Bildung* oferece, o que dirigirá, por sua vez, a atenção tanto à esfera da arte, quanto da ciência.

Esse substantivo surgiu como produto e exercício da ação do verbo '*bilden'* que no médio alemão (*Mittlehochdeutsch*) reunia em si dois sentidos do vocábulo do alemão antigo (*Althochdeutsch):* '*biliden',* dar a uma coisa forma (*Gestalt*) e essência (*Wesen*), e '*bilidon'*, imitar uma forma. Seguindo esse sentido, passou a ser usado em referência, não só ao trabalho artesanal e artístico, como também ao de Deus enquanto criador. Mais tarde abrangia também o criar da natureza, assim como designava o vir-a-ser (*werden*) das formas naturais.[178]

A palavra *Bildung*, '*bildunga'*, criação, fabricação, no alemão antigo, cujo uso no sentido pedagógico só entrou em voga no século XVIII, teve sua trajetória preparada pelo vocabulário da mística medieval através dos verbos *ein-* e *ausbilden*.

[177] O aprofundamento das questões estéticas em sua inter-relação com os conceitos de ciência natural constituem o mote da segunda parte do presente trabalho.
[178] Vide Der Grosse Duden. Band 7 (1963: 66-67).

No médio alemão tardio (*Mittelspäthochdeutsch*), '*ausbilden'* significava colocar numa imagem e '*einbilden'*, cunhar na alma ('*in die Seele hineinprägen'*). Nesse sentido, a *Bildung* tanto poderia se referir à formação de uma imagem exterior, quanto uma interior, ou mesmo referir-se à inter-relação entre ambas. Desse modo, a transposição de *Bildung* como uma referência ao sentido duplo da formação de Goethe na Itália parece também conter uma referência ao movimento duplo da mística entre concentração e expansão.[179] Indica um movimento de tanto construir uma nova imagem de si mesmo, um renascer, como também de criar a partir de novos princípios formais. Deus havia formado os homens à sua imagem, agora o homem ao reconhecer as leis divinas na natureza é capaz de fazer uma nova arte e de ser um novo homem:

> Ich hab Zeither eine Pause im Sehen gemacht um das Gesehne würcken zu lassen. Nun fang ich wieder an und es geht trefflich. Das gesteh ich aber auch daß ich mich aller alten Ideen, alles eignen Willens entäussere um recht wiedergebohren und neu gebildet zu werden.
>
> Die Fähigkeit ähnliche Verhältniße zu entdecken, wenn sie auch noch soweit auseinander liegen, und die Genesen der Dinge aufzuspüren hilft mir auch hier auserordentlich, und wenn ich Zeit hätte alle Kunstwercke mir recht zu vergegenwärtigen und sie alsdann miteinander zu vergleichen, wollte ich ohne große Gelehrsamkeit der Geschichte der Kunst manchen Vorteil bringen. [Goethe a Herder: 1786, S. 148. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3998 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 8, S. 108)].

O efeito do visto (*Gesehne*) atua como fomentador de um renascer, baseado no processo de descoberta do procedimento originador das coisas (*Genesen der Dinge*). Esse método generativo é baseado num processo de revelação da formação do exterior das coisas como espelhamento de leis internas que estão no homem. Desse modo, Goethe pôde unir o conhecimento à arte, baseado numa relação de gênese das formas:

> Nun ist mir du lieber alter Freund Baukunst und Bildhauerkunst und Mahlerey wie Mineralogie Botanick und Zoologie. Auch hab ich die Künste nun recht gepackt, ich laße sie nun nicht fahren und weis doch gewiß daß ich nach keinem Phantom hasche. [Idem, ibidem]

Ele pôde assenhorar-se da arte com a consciência que lhe foi propiciada pela sua visão da natureza. Nesse sentido, ele estava pronto para resgatar o sentido

[179] Também derivado de *Bildung* está a palavra *Einbildung.*

plástico de '*bilden'* e criar uma ciência da forma, a morfologia, em cuja origem etimológica reúne as palavras gregas μορφή (*morphé*, forma; *Gestalt*, *Form*) e λόγος (*lógos*, palavra, razão). Goethe inaugurava não só o estudo das estruturas e formas dos organismos da natureza como também uma arte em consonância com os mesmos princípios orgânicos encontrados na natureza, e por fim em si mesmo. A linguagem da natureza só era acessível ao entendimento humano pelo fato do homem fazer parte da natureza. O homem somente poderia entender a natureza ao se aceitar como parte integrante dessa mesma natureza, e desse modo a sua produção tanto intelectual como artística teria de se fazer sob o signo do vivente, do orgânico: o pensar e a arte, representantes da mais espiritualizada produção humana, teriam de ser também viventes, orgânicos, em constante vir-a-ser.

2.2.7 As forças motrizes da natureza: polaridade e intensificação

O relato autobiográfico "*Viagem à Itália*" pode ser interpretado, segundo expressão do próprio Goethe, como a apresentação da história de suas "*botanischen Aufklärungen*" (HA 11, 205, IR). Nessa narrativa pode-se acompanhar passo a passo o caminho percorrido pelo poeta-pesquisador até chegar a uma nova consciência de si mesmo, da arte e da natureza. Como premissa metodológica desse processo de conhecimento está procure um verbo melhor: a atuação livre dos objetos no interior do observador, garantia de objetividade na apreensão dos fenômenos e pré-condição para livrar o observador de qualquer pré-concepção ou pré-conceito. Dessa forma, pode-se inferir que a compreensão de um fenômeno liga-se ao tempo presente, ao que surge fenomenicamente diante dos olhos e descortina, para o observador, a realidade dos fatos, vistos como um "*werden'*. Nesse ponto, o presente ganha uma perspectiva duradoura: é algo momentâneo na medida em que se apresenta diante dos sentidos, mas remete pelo processo de transformação, leia-se metamorfose, a algo que o antecedeu e que o sucederá. Simultaneamente é parte e todo e também algo instantâneo e eterno, dependendo

somente do sujeito cognoscente a percepção dessas peculiaridades naquilo que é observado.

Diante disto, longe de ser uma visão disforme e fantasmagórica[180], a visão goethiana da natureza é construída sobre a base de uma atitude objetiva em relação ao que é visto:

> Ich habe endlich das Ziel meiner Wünsche erreicht und lebe hier mit einer Klarheit und Ruhe, die Ihr Euch denckt weil ihr mich kennt. Meine Übung alle Dinge wie sie sind zu sehen und zu lesen, meine Treue das Auge Licht seyn zu laßen, meine völlige Entäusserung von aller Prätention, machen mich hier höchst im Stillen glücklich. Alle Tage ein neuer merckwürdiger Gegenstand, täglich neue, grose, seltsame Bilder und ein Ganzes, das man sich lange denckt und träumt, nie mit der Einbildungskraft erreicht. [Goethe a Herder: 1786, S. 75. DB 10: S. 3925 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 8, S. 51-52)]

O que é apresentado pela visão ao observador atento à natureza supera a própria capacidade imaginativa do homem, abre-lhe os olhos e prepara suas mãos para o exercício plástico de desenvolvimento e surgimento das formas[181].

A objetividade que se faz valer no interior do observador livra-o de todo subjetivismo. A contraparte ideal do objeto é "inserida" no observador que, a partir desse artifício, passa a entender o que é percebido pelos olhos, configurando o que Wyder (1998: 242) chama de "*Objektivierungsvorgang*", processo de objetivização.

O ponto de vista apresentado neste trabalho enfatiza a interação entre o objeto-alvo a ser compreendido e o sujeito empreendedor da ativação dessa compreensão. Essa visão acrescenta um outro aspecto ao apresentado por Wyder. Ao processo de objetivação é acrescido um outro, chamado aqui de interativo, já que Goethe, ao mesmo tempo em que procura cada vez mais delimitar as fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, quer envolver ambos num processo em constante movimento: "*Und doch ist die Welt nur ein einfach Rad, in dem ganzen Umkreise*

[180] Sobre a questão do fantasmagórico, vale citar a seguinte passagem que ilustra também a grande distância de Goethe de qualquer tipo de devaneio, posição esta possibilitada pelo uso exaustivo da observação através dos sentidos apurados, o que impossibilita também o estabelecimento de leis arbitrárias, as quais afastariam a perspectiva do vivente: "*Unsere ganze Aufmerksamkeit muß darauf gerichtet sein, der Natur ihr Verfahren abzulauschen, damit wir sie durch zwängende Vorschriften nicht widerspenstig machen, aber uns dagegen auch durch ihre Willkür nicht vom Zweck entfernen lassen*" (Goethe. *Bildungstrieb*. HA 13: 14)

[181] Cabe relembrar aqui a intensa atividade artística de Goethe refletida em suas plásticas, desenhos e pinturas feitos ao longo de sua viagem.

sich gleich und gleich, das uns aber so wunderlich vorkommt, weil wir selbst mit herumgetrieben werden." [IR, S. 327. DB 4 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 210)]. Além da pura objetivação está o processo interativo objetivo-subjetivo.

Goethe, ao longo deste processo de descoberta de si mesmo, revela-se como um homem em estado de renascimento e coloca-se cada vez mais diante da natureza como fenômeno. Ele está sempre à procura do fenomênico, "*das Phänomen in der Natur*" (HA 11: 174), que impele essa roda do mundo:

> Meine botanischen Grillen bekräftigen sich an allem diesen, und ich bin auf dem Wege, neue schöne Verhältnisse zu entdecken, wie die Natur, solch ein Ungeheueres, das wie nichts aussieht, aus dem Einfachen das Mannigfaltigste entwickelt. [IR, S. 270. DB 4 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 175)].

O que pareceria sem significado ao olhar de um observador ingênuo, inconscientemente imerso no girar do mundo, como expresso no "eu" do texto "*Die Natur*", ganha, a partir da viagem à Itália, novos contornos. O mundo surge aos olhos daquele que se coloca diante dele com a vontade de desvendar a multiplicidade das formas que remetem ao um. Após o exercício de observação dos objetos particulares, de ter se dedicado ao conhecimento do singular, Goethe aproxima-se de uma generalização ideal, chamada por ele de '*Urpflanze'*, interpretada para além de uma forma concreta como uma lei universal. Ele se aproxima cada vez mais do estabelecimento do elo entre singular e universal, através da constância do desenvolvimento das formas. Paulatinamente vê abrir-se-lhe uma saída do encerramento no singular, fonte de angústia e dúvida:

> Es ist erfreuend und belehrend, unter einer Vegetation umherzugehen, die uns fremd ist. Bei gewohnten Pflanzen sowie bei andern längst bekannten Gegenständen denken wir zuletzt gar nichts, und was ist Beschauen ohne Denken? Hier in dieser neu mir entgegentretenden Mannigfaltigkeit wird jener Gedanke immer lebendiger, daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne. Hiedurch würde es allein möglich werden, Geschlechter und Arten wahrhaft zu bestimmen, welches, wie mich dünkt, bisher sehr willkürlich geschieht. Auf diesem Punkte bin ich in meiner botanischen Philosophie steckengeblieben, und ich sehe noch nicht, wie ich mich entwirren will. [IR, S. 86. DB 4: S. 11270 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 60)]

A contraposição com o estrangeiro evoca no observador (Goethe) a atenção e suscita a reflexão. Esse encontro com o outro leva Goethe a achar a saída do impasse de se sentir preso às formas singulares. O limite do singular só pode ser ultrapassado através da reunião de todos os exemplares avulsos numa única imagem: a da planta primordial.

Esse encontro foi possibilitado pela reunião de imagens que ele havia colecionado ao longo da viagem e que, dito com suas próprias palavras, provocou nele uma mudança: "*zwischen Weimar und Palermo hab' ich manche Veränderung gehabt*." (HA 11: 242). [182]

A atitude goethiana de deixar as impressões obtidas junto à paisagem italiana ecoarem em seu íntimo livres da interferência de pré-julgamentos, foi capaz de realizar essa modificação em seu interior:

> Es dringt zu eine grose Masse Existenz auf einen zu, man muß eine Umwandlung sein selbst geschehen laßen, man kann an seinen vorigen Ideen nicht mehr kleben bleiben, und doch nicht einzeln sagen worinn die Aufklärung besteht. [Goethe a Charlotte von Stein: 1787, S. 37. DB 10 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 8, S. 139-140)]

As novas idéias brotam a partir dessa liberdade interior e, desse modo, a idéia da planta primordial lhe vem ao espírito a partir de uma vivência de êxtase, de deslumbramento durante o famoso passeio no recém-inaugurado jardim botânico de Palermo. O lugar, tido como o 'mais maravilhoso lugar do mundo' ("*wunderbarste Ort*

[182] Em Roma (1/11/1786), Goethe fala de sua viagem como um processo de cura, que o recolocou numa conexão correta com velhas convicções, ameaçadas de se tornarem infrutíferas, caso não fossem desenvolvidas: " [...] *konnte ich mich entschließen, einen langen, einsamen Weg zu machen und den Mittelpunkt zu suchen, nach dem mich ein unwiderstehliches Bedürfnis hinzog. Ja, die letzten Jahre wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte.* [...] *Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig*; [...] *wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles, wie ich mir's dachte, und alles neu. Ebenso kann ich von meinen Beobachtungen, von meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können*". [IR, S. 190. DB 4: S. 11374 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 125, 126)]. O que merece ser destacado neste trecho é a necessidade de Goethe de se sentir re-conectado com pensamentos, idéias e conhecimentos adquiridos em sua juventude. Assim, ele deixa transparecer a necessidade de promover a universalização não só do ponto de vista botânico, mas também psicológico, de promover a formação não só de uma nova disciplina, no caso a morfologia, como também realizar uma reestruturação pessoal através do sensorial unido à sensualidade: "*Wie moralisch heilsam ist mir es dann auch, unter einem ganz sinnlichen Volke zu leben*" (Idem, ib.). A evocação de Eros está presente não só no desenhar, como também no desenvolvimento pessoal, em seu processo de renascimento.

der Welt"), o insere num mundo fantástico ("*feenhaft"*) repleto de imagens que atraem o olhar e fornecem um 'ponto de vista extraordinário, estranho' ("*wundersame Ansicht"*). A natureza se torna imagem, quadros : "*Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder*" [HA 11: 240]. A natureza, como descrita no texto "*Die Natur*", mantém o "eu" num estado de puro encantamento, agora é acentuado o aspecto produtivo da natureza, geradora de formas, capacitando àquele que se sente arrebatado por ela a ser também natureza e a tornar-se igualmente capaz de produzir, por ele mesmo, um produto intimamente ligado à capacidade humana intelectual e plástica (artística).

Durante o passeio no dia 7 de abril de 1787, Goethe sente-se tão envolvido nessa atmosfera de vivência das impressões da natureza que se vê transportado para a Antiguidade:

> In dem öffentlichen Garten unmittelbar an der Reede brachte ich im stillen die vergnügtesten Stunden zu. Es ist der wunderbarste Ort von der Welt. Regelmäßig angelegt, scheint er uns doch feenhaft; vor nicht gar langer Zeit gepflanzt, versetzt er ins Altertum. [Goethe: Italienische Reise, S. 374. DB 4 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 240)]

Essa vivência em muito se assemelha ao acontecido em sua juventude[183], quando se isolou em meio à natureza e se sentiu a tal ponto envolvido por ela que sua percepção do tempo foi alterada. Durante esse passeio no jardim botânico de Palermo algo semelhante acontece. A linha horizontal do tempo é substituída pela coexistência de todos os tempos. Goethe sente-se transportado para um tempo remoto, o da ancestralidade, da reunião de todos o tempo. Nesse momento de ligação entre presente e passado, sente-se impelido a ler Homero, com o intuito de evocar de forma mais vivaz os tempos longínquos, nos quais o artista antigo ainda se sentia como um ser natural e podia ter acesso imediato aos fenômenos em sua gênese.[184]

Dias depois, ao retornar ao mesmo jardim fantástico ("*Wundergartens"*) e prosseguir com a leitura da *Odisséia*, ainda com as fortes impressões vivas em seu íntimo, Goethe tem por propósito entregar-se a seus "sonhos poéticos" ("*dichterische*

[183] Vide capítulo 2.2.3.
[184] A presença em Goethe das idéias de Winckelmann era uma constante na viagem à Itália.

Träume"), mas em vez disso, um "velho fantasma" ("*Gespenst"*) lhe surge de forma arbitrária:

> Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein, ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte. Eine solche muß es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, daß dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären? [IR, S. 417. DB 4: S. 11601 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 266)]

Está expresso, de forma clara, a necessidade de Goethe de, nesse momento, *ver* a planta primordial com seus olhos físicos, pois sua existência seria a garantia para o conhecimento de todas as outras plantas. Somente pelo encontro da forma original que reuniria em si todas as outras, Goethe teria legitimada sua visão de natureza como totalidade.

Mas, ao mesmo tempo em que essa materialidade se insurge, ela é envolta com características puramente conceituais, ideais, que o levam da singularidade à universalidade: "*Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alcinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan*". (HA 11: 267).

A carta a Charlotte Stein de 18 de abril de 1787 é a única deste período que Goethe não queimou, como o fez com todas as outras dessa época. A essa carta ele atribui um significado especial, pois fixa esse episódio em Palermo como um ponto de virada na sua vida: "*meine Reise (nimmt) eine Gestalt. An Neapel hätte sie zu stumpf aufgehört*." (HA B 2: 51). Na carta a Zelter, Goethe escreve:

> (...) so sende ich dir ein uralt Blättchen, das ich nicht verbrennen konnte, als ich alle Papiere, auf Neapel und Sicilien bezüglich, dem Feuer widmete. Es ist ein so hübsches Wort auf dem Wendepunct des ganzen Abentheuers, und giebt einen Dämmerschein rückwärts und vorwärts. Ich gönne es dir! (Goethe, 16/02/1818; HA B 3: 56)

No texto supracitado, a adjetivação '*uralt'*, relativa à carta a v. Stein, remete o leitor ao próprio tema da carta: a descoberta de um "*Urprinzip*", imerso na ancestralidade humana. Desta forma, a descoberta da planta primordial é relatada a v. Stein, não mais como uma possível existência real, mas como algo produzido pelo engenho da imaginação humana:

> Ferner muß ich Dir vertrauen, daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und - organisation ganz nahe bin und daß es das einfachste ist, was nur gedacht werden kann. (...) Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.
> [IR, S. 509. DB 4: S. 11693 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 323-324)][185]

Por conseguinte, a planta primordial transforma-se numa proto-imagem ideal ('*ideeler Urbild)*' de todas as plantas e não numa forma arcaica ou fóssil de planta.[186] Contemplada sob um ponto de vista histórico, o que importa a Goethe é a gênese, o surgimento e desenvolvimento das formas ("*Pflanzenzeugung und –organisation"*) concebidas sob uma ótica conceitual-produtiva, fato que o leva a inserir o devir em sua própria forma de pensar e imaginar. O modelo genético da natureza e seu desdobramento em infinitas formas tornam-se uma verdade concreta e, conseqüentemente, uma habilidade tanto da própria natureza, como do homem, a partir do momento em que essa descoberta pode ser aplicada à tudo que possui vida.

Nesse sentido, a persistente temática prometéica ressoa como música de fundo, como ponto de interseção entre o velho e novo mundo de Goethe, entre os tempos distantes do *Sturm und Drang* e o prenúncio das idéias clássicas. O homem não inveja mais a força produtiva da natureza, a natureza sim é que passaria a invejar a capacidade imaginativa humana e seus infinitos feitos. Diante disto, pela correspondência entre micro e macrocosmo, entre interior e exterior, esses feitos humanos possuem um valor de verdade intrínseco a eles mesmos, assim como os

[185] Vide também: "*In den Tagebüchern meiner Italiänischen Reise, an welchen jetzt gedruckt wird, werden Sie, nicht ohne Lächeln, bemerken, auf welchen seltsamen Wegen ich der vegetativen Umwandlung nachgegangen bin; ich suchte damals die Urpflanze, bewußtlos, daß ich die Idee, den Begriff suchte wonach wir sie uns ausbilden könnten. Und doch war damals diese Lehre schon längst entdeckt, bekannt und angenommen lebendig, dann aber auf die wunderlichste Weise verdrängt und ein Präformations-Wahn durch den geistreichsten Mann seiner Zeit eingeführt*". [Goethe a Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck: 1816, S. 422. DB 10: S. 13611 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 27, S. 144)].
[186] Cf. Wyder, 1998: 196.

produtos naturais. A mesma lei passa a ser aplicada não só a toda a esfera do orgânico, como é estendida à arte. Como os produtos artísticos passam a ser elaborados pelas mesmas leis da natura, a arte também se torna vivente e orgânica:

> Nehmen Sie heute mit Nachstehendem vorlieb und lassen sich meine genetische Entwicklungen gefallen. Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen. [Goethe: 1803, S. 148. DB 10: S. 8125 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 16, S. 265-266)]

> Wenn im Theoretischen das Dynamische allein fruchtbar ist, so hat bey empirischen Betrachtungen blos das Genetische einigen Werth, denn beydes coincidirt. [Goethe: 1799, S. 52. DB 10: S. 24153 (vgl. Goethe-WA, III.Abt., Bd. 2, S. 273)]

> Dabey kam mir zu statten daß ich von jeher, beym Anschauen der Gegenstände, auf dem genetischen Weg mich am besten befand, so daß es mir nicht schwer werden konnte mich zu der dynamischen Vorstellungsart, welche uns bey der Betrachtung der Natur so herrlich fördert, zu erheben. [Goethe: 1800, S. 8. DB 10: S. 7273 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 15, S. 6)]

O objetivo de Goethe não é mais a procura imagética pela planta primordial, pelo encontro do ideal representado em uma determinada forma real, mas sim a demonstração das fases que a planta assume ao longo de seu desenvolvimento como espelho do devir da natureza que leva à concepção do vivente como a característica fundamental da planta. Passa, a partir dessa época, a pesquisar as formas através dos estudos sobre a metamorfose que consiste na apresentação do processo de desenvolvimento e desdobramento das formas a partir de um único órgão: a folha.

> Es war mir nämlich aufgegangen, daß in demjenigen Organ der Pflanze, welches wir als Blatt gewöhnlich anzusprechen pflegen, der wahre Proteus verborgen liege, der sich in allen Gestaltungen verstecken und offenbaren könne. Vorwärts und rückwärts ist die Pflanze immer nur Blatt, mit dem künftigen Keime so unzertrennlich vereint, daß man eins ohne das andere nicht denken darf. Einen solchen Begriff zu fassen, zu ertragen, ihn in der Natur aufzufinden, ist eine Aufgabe, die uns in einen peinlich süßen Zustand versetzt. [IR, S. 594. DB 4: S. 11778 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 375)]

A folha, órgão performático, torna-se o centro das atenções em suas pesquisas. Nesse sentido, o caminho de Goethe pela Itália configura-se pelo

encontro de Proteus, figura mitológica exemplar que simboliza a descoberta dos princípios formativos da natureza e, por extensão, de si mesmo e da arte.[187] Promovendo uma modificação em seu ponto de vista, Goethe passa a focar a importância não mais exclusivamente nas formas assumidas pela planta, mas sim nas leis que são responsáveis pelo seu desenvolvimento, cunhadas sob o nome de *Typus* e *Metamorphose*.

> Hiebei fühlte ich bald die Notwendigkeit einen Typus aufzustellen, an welchem alle Säugetiere nach Übereinstimmung und Verschiedenheit zu prüfen wären, und wie ich früher die Urpflanze aufgesucht, so trachtete ich nunmehr das Urtier zu finden, das heißt denn doch zuletzt: den Begriff, die Idee des Tiers. [Morphologie, S. 17. DB 4: S. 8687 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 63)]

Segundo Schieren (1998), a idéia da planta primordial não desaparece simplesmente do pensamento morfológico goethiano. Ao deixar de ser mencionada em seus escritos posteriores sobre botânica, essa idéia também se modifica pela eleição da folha como o órgão primordial: "*Die Idee der Urpflanze entspricht dem Blatt und die in Bewegung überführte Idee ist die Metamorphose der Pflanzen*" (Schieren, 1998: 187).

A procura por algo concreto torna-se transcendente. Ao não se referir mais à planta primordial e nem usar mais essa designação, fica clara a indicação da

[187] Proteu, o "velho do mar" é um antigo deus marinho, filho de Netuno. Ele protege as focas e outros seres do mar para seu pai que, em recompensa, lhe dá o dom de saber sobre o presente, o passado e o futuro. Mas Proteu negava-se a revelar seus conhecimentos àqueles que estavam interessados em sabê-lo. Para fugir dos pedidos divinatórios assumia diversas formas e metamorfoseava-se em animais selvagens, em água ou em fogo. É mencionado por Homero na *Odisséia* (4º. canto; versos 351-592), no episódio em que Menelau consegue, seguindo as indicações da ninfa Eidotéia, filha de Proteu, saber do caminho de volta para Esparta. Segundo a ninfa, caso se conseguisse prendê-lo durante as transformações, ele desistiria de continuar se transformando, voltaria à forma original e revelaria o que fosse perguntado. O uso dessa figura mitológica por Goethe como metáfora para o processo de metamorfose da folha revela o grau de influência da leitura de Homero. Goethe identifica a folha como um Proteu por ser o órgão a partir do qual os outros se originam, idéia que ele procura demonstrar ao longo de sua "*Metamorphose der Pflanzen*". Indo mais longe, pode-se ampliar o uso deste eposódio ao fazer a comparação da ação de Menelau com a do próprio Goethe. Sua observação fixa nos fenômenos atua como o embaraço causado a Proteu por Menelau, o que acabou por levá-lo à revelação de fatos ocultos. Ao permanecer atento às transformações da folha e fixando-as em suas descrições, Goethe consegue obter respostas para suas indagações, assim como Menelau, e formular uma teoria sobre a modificação das formas a partir das cotiledôneas, fazendo da planta um ser em constante processo de mudança do mesmo.

mudança de objetivo de Goethe. A ênfase passa a ser dada ao processo de metamorfose, ao qual ele relaciona leis tornadas visíveis pela observação da forma e suas modificações. Assim sendo, Goethe deixa de se ocupar com a demonstração da existência da planta primordial. Esta idéia não é mais entendida como pura imagem de uma realidade supra-sensível e metafísica. Ela se transforma numa organização sistêmica.

Os princípios plásticos geram um novo, diferente de seu antecessor, mas que é, em sua essência, uma reprodução do modelo original. É a tese da eterna reprodução do mesmo, segundo a qual tudo emana e retorna ciclicamente ao uno, ao divino. Segundo Sladek (1984), o seguinte trecho relatado por Eckermann resume a teoria do conhecimento de Goethe e, acrescente-se, também embasa sua morfologia:

> Der Verstand reicht zu ihr nicht hinauf, der Mensch muß fähig sein, sich zur höchsten Vernunft erheben zu können, um an die Gottheit zu rühren, die sich in Urphänomenen, physischen wie sittlichen, offenbart, hinter denen sie sich hält und die von ihr ausgehen.
>
> Die Gottheit aber ist wirksam im Lebendigen, aber nicht im Todten; sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarrten. Deshalb hat auch die Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen es nur mit dem Werdenden, Lebendigen thun, der Verstand mit dem Gewordenen, Erstarrten, daß er es nutze. [Goethe: 1829, S. 21. DB 10: S. 31075 (vgl. Goethe-Gespr. Bd. 7, S. 16-17)]

O discurso divino torna-se acessível ao homem pela decodificação dos signos contidos no livro da natureza. Ela se transforma para Goethe num grande e pulsante *Mutus Liber*, diante do qual o homem coloca-se com sua capacidade cognitiva[188]. A reprodução no pensar humano da capacidade plástica da natureza é uma pressuposição básica para que ela possa ser apreensível e possa tornar o próprio pensar forma vivente. Método e conceito, homem e natureza precisam ser viventes

[188] Essa idéia de natureza como um *Mutus Liber*, similar ao livro mudo dos alquimistas, pode ser depreendida da seguinte fala de Goethe: "[...] *die Natur ist doch das einzige Buch, das auf allen Blättern großen Gehalt bietet*". [IR, S. 304. DB 4: S. 11488 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 196)]. Diante do espetáculo que o Vesúvio oferecia, por ocasião de uma de suas erupções, Goethe teceu o seguinte comentário: "*Wir hatten nun einen Text vor uns, welchen Jahrtausende zu kommentieren nicht hinreichen*".[Goethe Italienische Reise, S. 545. DB 4: Goethe, S. 11729 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 346)]. Cada vez mais, Goethe percorre um caminho de saída da nebulosidade mística dos alquimista e penetra na claridade dada pelos fenômenos observáveis. Os "segredos" (*Geheimnisse*) estariam diante dos olhos de quem quisesse iluminar-se através da observação dos fenômenos naturais.

para revelar o segredo da vida. E como se procura demonstrar ao longo deste trabalho, tanto a experiência científica quanto a artística podem fornecer a chave para a revelação dos segredos.

Assim como a natureza expande-se para todos os lados, o homem também precisa expandir-se, abarcar com seu pensar todos os âmbitos da natureza para poder ter uma idéia que ultrapasse o singular.

> So soll den echten Botaniker weder die Schönheit noch die Nutzbarkeit der Pflanzen rühren, er soll ihre Bildung, ihr Verhältnis zu dem übrigen Pflanzenreiche untersuchen; und wie sie alle von der Sonne hervorgelockt und beschienen werden, so soll er mit einem gleichen ruhigen Blicke sie alle ansehen und übersehen und den Maßstab zu dieser Erkenntnis die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen, die er beobachtet." (Goethe. *Der versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*. HA 13: 10)

No observador-pesquisador precisa ser mantida uma atitude dinâmica que seja compatível com a própria dinâmica dos fenômenos. Molder (1993), em seu prefácio à '*Metamorfose da Plantas*', explicita a necessidade de se realizar um "*duplo movimento, a um mesmo tempo irônico e imitativo*" (Molder, 1993: 21). Esse duplo está sempre presente nas idéias goethianas e se apresenta na *Metamorphose* através dos conceitos de *Ausdehnung* (expansão) e *Zusammenziehung* (contração), como responsáveis pelas transformações que a planta apresenta[189]. Essas duas forças são as forças secretas e invisíveis, que se tornaram realidade concreta pelo processo de mudança de formas. Elas se sucedem ao longo do crescimento da planta e também estão presentes na estruturação de seus órgãos. São exemplos daquelas forças orgânicas ("*organische Kräfte"*) contidas nas *Ideen* de Herder e presentes no pensamento de Goethe durante toda sua estadia na Itália.[190]

---

[189] Em seu artigo "*Über die Spiraltendenz der Vegetation*" (1829-1830), escrito já no final de sua vida, Goethe acrescenta outro ponto de vista polar: o crescimento horizontal (*Spiraltendenz*; *Stengeltendenz*) a partir do desenvolvimento do caule e o crescimento horizontal (*Horizontaltendenz*; *Blatttendenz*) atribuído ao desenvolvimento das folhagens da planta.

[190] Como uma idéia representativa de um *Zeitgeist*, vale citar a palestra do biólogo Karl Friedrich Kielmeyer (1765-1844) na Karlschule in Stuttgart, um dos grandes centros de estudos dessa disciplina naquela época, "*Über die Verhältniße der organischen Kräften unter einander in der Reihe der verschiedenen Organisationen, die Geseze und Folgen dieser Verhältniße*" (apud Wyder, 1998: 214). Nela estabeleceu um vínculo entre o surgimento sucessivo dessas forças na Ontogenética (*Ontogenese*) e como se apresentava nos mais distintos níveis da natureza orgânica.

> Es mag nun die Pflanze sprossen, blühen oder Früchte bringen, so sind es doch nur immer dieselbigen Organe, welche, in vielfältigen Bestimmungen und unter oft veränderten Gestalten, die Vorschrift der Natur erfüllen. Dasselbe Organ, welches am Stengel als Blatt sich ausgedehnt und eine höchst mannigfaltige Gestalt angenommen hat, zieht sich nun im Kelche zusammen, dehnt sich im Blumenblatte wieder aus, zieht sich in den Geschlechtswerkzeugen zusammen, um sich als Frucht zum letztenmal auszudehnen. [Goethe. *Morphologie*, S. 83. DB 4: S. 8753 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 100)]

Este parágrafo da *Metamorphose* condensa as transformações que a planta anual percorre em seu desenvolvimento. São descritas, ao todo, seis etapas: três expansões e três contrações. A planta concentrada na semente promove sua primeira expansão com a germinação e formação das cotiledôneas, continuada nas folhas caulinares que se tornam cada vez maiores e mais diferenciadas até um determinado ponto, quando começam a se retraírem e a se tornarem menores. Nesse momento sucede a primeira concentração formadora do cálice e surge o botão da flor. [191]

> Wir sehen endlich die Blätter in ihrer größten Ausbreitung und Ausbildung, und werden bald darauf eine neue Erscheinung gewahr, welche uns unterrichtet: die bisher beobachtete Epoche sei vorbei, es nahe sich eine zweite, die Epoche der Blüte. [Morphologie, S. 32. DB 4: S. 8702 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 72)]

O passo seguinte é o aparecimento da corola com as pétalas da flor e formação dos órgãos reprodutores da planta (androceu e gineceu). A terceira fase do processo de expansão apresentado pela planta dá-se pela formação do fruto.

> Die letzte und größte Ausdehnung, welche die Pflanze in ihrem Wachstum vornimmt, zeigt sich in der Frucht. Sie ist sowohl an innerer Kraft als äußerer Gestalt oft sehr groß, ja ungeheuer. Da sie gewöhnlich nach der Befruchtung vor sich gehet, so scheint der nun mehr determinierte Same, indem er zu seinem Wachstum aus der ganzen Pflanze die Säfte herbeiziehet, ihnen die Hauptrichtung nach der Samenkapsel zu geben, wodurch denn ihre Gefäße genährt, erweitert und oft in dem höchsten Grade ausgefüllt und ausgespannt werden. [Morphologie, S. 60. DB 4: S. 8730 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 88)]

[191] Vide anexo figura 11.

Apesar das diferenciações de forma que a planta apresenta ao longo de seu desenvolvimento, Goethe sempre persiste na idéia de que a metamorfose consiste na transformação de um único órgão.

Como prova disso apresenta no final de seu artigo os capítulos referentes às plantas prolíferas (*durgewachsene*)[192]. Estes produtos da natureza mostram-se para ele como exceções que confirmam a regra de desenvolvimento múltiplo do uno. Essas plantas não eram provenientes de uma fantasia de Goethe. Em carta a Knebel de 1/08/1787, há a descrição do encontro real dessa planta:

> Hier ist es bey der Nelckenflor etwas gewöhnliches, daß aus einer gewißen Sorte gefüllter Nelcken eine andre gefüllte, völlige Blume herauswächst. Ich habe eine solche gefunden da aus der Hauptblume, vier andre herausgewachsen waren. NB. vollkommen, mit Stielen und allem daß man jede besonders abbrechen hätte können. Ich habe sie sorgfältig gezeichnet, auch die Anatomie davon in die kleinsten Theile. [Goethe: 1787, S. 175 ff.DB 10: S. 4178 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 8, S. 250 ff.)]

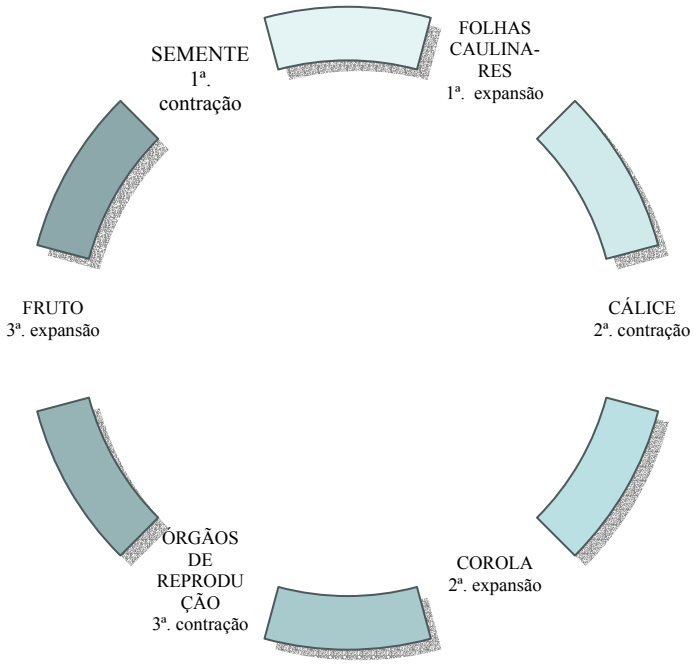
A partir dessa imagem, Goethe tece a seguinte reflexão:

> (...) so finden wir an dieser Nelke, bei wohlgebildetem Kelche und vollkommener Krone, bei wirklich in der Mitte bestehenden Fruchtgehäusen, aus dem Kreise der Kronenblätter, sich Augen entwickeln, und wirkliche Zweige und Blumen darstellen. Und so zeigen uns denn beide Fälle, daß die Natur gewöhnlich in den Blumen ihren Wachstum schließe und gleichsam eine Summe ziehe, daß sie der Möglichkeit ins Unendliche mit einzelnen Schritten fortzugehen Einhalt tue, um durch die Ausbildung der Samen schneller zum Ziel zu gelangen. [Morphologie, S. 76. DB 4: S. 8746 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 96)]

Em seu artigo "*Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit*", Goethe narra o encontro dessa planta e, nessa ocasião, renovadamente, expressa a importância que o desenhar teve no desenvolvimento de seus conceitos botânicos: "*Zu Aufbewahrung dieser Wundergestalt kein Mittel vor mir sehend, übernahm ich es, sie genau zu zeichnen, wobei ich immer zu mehrerer Einsicht in den Grundbegriff der Metamorphose gelangte*" [Morphologie, S. 135. DB 4: S. 8805 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 166)]

[192] Trata-se de uma planta que, em lugar de formar o fruto após a florescência, continua o crescimento e ramifica-se em novas plantas.Vide anexo figura 12.

O diagrama a seguir faz uma apresentação esquemática do desenvolvimento das plantas em suas etapas de contração e expansão segundo Goethe. Mais uma vez, o desenho se mostra o meio ideal para a apresentação de idéias.



É possível constatar aqui, de forma reiterada, na exposição da teoria da metamorfose de Goethe a presença de conceitos hermético-cabalístico feitas em sua juventude. Contudo a atitude de Goethe difere em muito das experiências nebulosas da renascença[193], período no qual o homem ainda não havia desenvolvido plenamente sua autoconsciência. Goethe propõe com sua metodologia que os segredos ocultos à razão humana estão inseridos no mundo natural e se revelam ao homem a partir das observações investigativas do mundo. O obscurantismo da linguagem hermética deveria ceder lugar à luz da consciência humana. Muitas das idéias goethianas aparecem sob a forma de intuições que, como um raio luminoso, esclarecem determinados fatos ou questionamentos.

[193] Vide capítulo 2.1.

O conhecimento como um processo de iluminação é descrito na Cabala, leitura da juventude de Goethe[194]. Essa relação permanece na obra de Goethe e claramente é exposta no seguinte trecho, no qual narra como se originou a idéia da planta primordial:

> Wie sie sich nun unter einen Begriff sammeln lassen, so wurde mir nach und nach klar und klärer, daß die Anschauung noch auf eine höhere Weise belebt werden könnte: eine Forderung, die mir damals unter der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze vorschwebte. Ich ging allen Gestalten, wie sie mir vorkamen, in ihren Veränderungen nach, und so leuchtete mir am letzten Ziel meiner Reise, in Sizilien, die ursprüngliche Identität aller Pflanzenteile vollkommen ein, und ich suchte diese nunmehr überall zu verfolgen und wieder gewahr zu werden". [Goethe. Morphologie, S. 131. DB 4 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 164)]

Seu objetivo maior em seus artigos sobre a natureza era "trazer á luz" o agir da natureza: "[...] *meine Absicht ist, einige Verhältnisse und Wirkungen der Natur in ein helleres Licht zu setzen* [...]" (Goethe. *Vorarbeiten zur Morphologie*. 1963: 107) e revelar os "mistérios da natureza" ("*Geheimnisse der Natur"*), finalidade, ainda segundo ele, de qualquer estudo sobre a natureza.

Por isso, o vocabulário ligado à luminosidade é bastante presente através de palavras como, por exemplo: "*Aufklärung erleuchten*, *scheinen, Kraft, Filtration*". Elas são correntes em toda sua narrativa da *Viagem à Itália*. A descoberta da idéia-conceito da planta primordial é um dos exemplos mais significativos da intuição goethiana e remete também à procura por iluminação dos místicos.

Mas o que diferencia Goethe da atitude mística é a importância atribuída à arte que se torna auxiliar ao empenho científico. Através do desenhar, Goethe toma consciência não só da própria idéia escondida nos fenômenos naturais, mas também acompanha o processo de descoberta em si mesmo.

Goethe havia conseguido ir além dos limites das aparições singulares ao conceber a planta primordial. Ao prosseguir com suas pesquisas, ele parte para o esclarecimento das leis que determinam o processo de transformação das formas, mas que são uma derivação da folha, concebida como o órgão primordial, contida em todos os outros órgãos da planta.

[194] Conforme visto no capítulo 2.1.

Desse modo, pode-se caracterizar o propósito de Goethe, como a busca por uma 'revelação moderna', distante da revelação mística renacentista. A investigação da natureza torna explícitos não só os segredos da natureza, como os do pensar humano. Ao se propor a conhecer a natureza o observador-artista passa a conhecer a si mesmo enquanto pensador.

Mas nessa procura, Goethe esbarra constantemente em outros limites: os da descrição linguística dos fenômenos por ele observados, como se encontra descrito nos trabalhos preparatórios da *Metamorphose*, "*Vorarbeiten zur Morphologie*" (1790):

> Besser wäre es, ihr ein x oder y nach algebraischer Weise zu geben, denn die Worte Ausdehnung und Zusammenziehung drücken diese Wirkung nicht in ihrem ganzen Umfange aus. Sie zieht zusammen, dehnt aus, bildet aus, bildet um, verbindet, sondert, färbt, entfärbt, verbreitet, verlängt, erwischt, verhärtet, teilt mit, entzieht und nur allein, wenn wir alle ihre verschiedenen Wirkungen in einem sehen, dann können wir das anschaulicher kennen, was ich durch diese vielen Worte zu erklären und auseinanderzusetzen gedacht habe. Sie tut das alles so stückweise, so sachte, so unmerklich, daβ sie zuletzt uns vor unseren Augen einen Körper in den andern verwandelt, ohne daβ wir es gewahr werden. (Goethe, 1963: 110)

Embora sinta os limites da língua para exprimir o conteúdo de suas conclusões, Goethe não opta pelo uso da linguagem matemática, disciplina a qual já havia intensamente se dedicado por ocasião da leitura de Espinosa.[195]

Goethe utiliza 14 verbos, os quais tomados em conjunto, criam uma simultaneidade que se aproxima da rica variedade do fenomênico da natureza. Mas em seu livro, opta por uma descrição sucinta das transformações, pelas quais a planta passa no decorrer de seu desenvolvimento. Dessa forma, ao descrever passo a passo o processo de metamorfose, o qual ocorre num determinado tempo, Goethe intenta reproduzir no leitor uma experiência temporal, mais adequada para trazer diante dos olhos do leitor a formação da planta e, por conseguinte, a idéia de metamorfose. Essa extensão temporal seria suficiente para criar no leitor a sensação

[195] Na carta a von Stein de 21/05/1786, percebe-se a proximidade entre os estudos botânicos e os matemáticos na mesma época em que Goethe dedicava-se à leitura e discussão das idéias do filósofo Spinoza, o qual também se dedicara à matemática: "*Algebra ist angefangen worden, sie macht noch ein grimmig Gesicht, doch dencke ich es soll mir auch ein Geist aus diesen Chiffern sprechen, und wenn ich den nur einmal vernehme; so wollen wir uns schon durch helfen. Einige botanische Kenntnisse sind auch zugewachsen und so gehts dann immer weiter*". [Goethe: 1786, S. 119. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 3658 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 7, S. 219-220)]

de algo em processo, o que, segundo Goethe, é a característica mais peculiar de um fenômeno.

A solução para o impasse é o estabelecimento de uma metodologia científica, a qual garante a vivacidade do resultado da pesquisa, conforme foi mencionado anteriormente.

Porém, surge um novo problema. Goethe esbarra novamente nas fronteiras da linguagem ao tentar descrever uma outra força da natureza que, para além da forças polares de expansão e contração, se insurge dos fenômenos. Além das forças polares existe uma outra força que atua no processo de metamorfose: "*Jeder Pfanzenknoten hat die Kraft, sich zu entwickeln und fortzusetzen und einen anderen Pfanzenknoten zu erzeugen*". (*Vorarbeiten zur Morphologie*, 1963: 110). Essa força é descrita como complementar à polaridade:

> Da eine Pflanze nicht eine Einheit, sondern ein aus mehreren Einheiten zusammengesetztes Geschöpf ist, so finden wir, daβ die verschiedenen einheiten, indem sie aufeinander folgen, ihre Gestalt und Bestimmung dadurch verändern, daβ Teile derselben überwiegend modifiziert werden. Es ist aber nicht Ausdehnung und Zusammenziehung allein, sondern jene x-Kraft, welche das bewirkt. (Idem, p. 111)

Mas essa nova força apresentada por Goethe permanece indeterminada nos seus estudos de botânica até o texto de 1818, *Bildungstrieb*. No título já está clara a transformação da denominação: de "força x" passa a impulso em direção à formação, o *Bildungstrieb*: "[...] *eine heftige Tätigkeit, wodurch die Bildung bewirkt werden sollte*" (HA 13: 33) e apresenta o seguinte esquema;

> So viel aber getraue ich mir zu behaupten, daβ, wenn ein organisches Wesen in die Erscheinung hervortritt, Einheit nd Freiheit des Bildungstriebes ohne den Begriff der Metamorphose nicht zu fassen sei. Zum Schluβ ein Schema, um weiteres Nachdenken aufzuregen:
>
> Stoff
>
> Vermögen
> Kraft
> Gewalt — Leben
> Streben
> Trieb
>
> Form

(Goethe, Bildungstrieb. HA 13: 33-34)

O uso de esquemas por Goethe leva o leitor à reflexão e espelha o próprio processo pelo qual a natureza se torna real. Neste diagrama encontram-se duas esferas distintas e opostas: a matéria (*Stoff*) e a idéia (*Form*), mediadas por vários conceitos, os quais, por sua vez, indicam uma realização objetiva. As palavras *Vermögen*, *Kraft*, *Gewalt, Streben e Trieb* denotam uma intervenção feita por um determinado agente numa realidade e se inserem num campo de ação entre o ideal e o material — e todo esse embate é reunido, conforme sugerido pelo desenho de Goethe, no conceito principal: a vida (*Leben*).

Este esquema é mais uma tentativa de tornar clara a dinâmica da vida, mas que ainda não esclarece sobre as forças que movem as transformações.

O texto "*Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz: Die Natur*", ditado ao Chanceler von Müller, com data de 24 de maio de 1828 e inserido na última edição das obras revistas por Goethe, foi escrito a partir da discussão sobre a autoria do texto "*Die Natur*", o qual, como foi dito anteriormente, fora publicado anonimamente em 1782. No texto explicativo de 1828, apresenta-se pela primeira vez a força-x (*x-Kraft*) sob o nome de *Steigerung* (intensificação), ao lado do termo *Polarität* (polaridade), o qual reúne as forças de contração e expansão, como responsáveis pelo processo fenomênico da natureza:

> Die Erfüllung aber, die ihm [dem Aufsatz *Die Natur*] fehlt, ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: der Begriff von Polarität und von Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; [Goethe: Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz »Die Natur«, S. 8. DB 4: Goethe, S. 8627 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 48)]

Nesse artigo são finalmente identificadas as forças motrizes da natureza, com as quais Goethe já se ocupava há décadas e que já se prenunciavam em seus primeiros textos sobre botânica (*Vorarbeiten zur Morphologie*; *Metamorphose der Pflanzen*). De forma clara, ele atribui a polaridade à esfera da matéria, ou seja, aquilo que condiz com o que é percebido sensorialmente, sobretudo pelos olhos. A intensificação, apresentada como característica da esfera transcendental, do espiritual (*geistig*), é o que anteriormente ele procurara definir como força-x (*x-Kraft*) e impulso formativo (*Bildungstrieb*).

Ao prosseguir com seu esclarecimento, Goethe define a forma de atuação dessas forças complementares: "*jene (Polarität) ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese (Steigerung) in immerstrebendem Aufsteigen*". (Idem, ibidem).

Por ser concernente ao que é perceptível, a polaridade apresenta-se de forma ininterrupta num ritmo de contração e expansão, conforme foi descrito na *Metamorphose der Pflanzen*. Enquanto que a intensificação é a responsável pelo desenvolvimento evolutivo das formas. Como para esse desenvolver-se é necessário um tempo, essa força caracteriza-se pelo ir adiante de si mesmo, é o que move em direção ao novo.

Ao se refletir sobre o modo de funcionamento dessas forças, chega-se à conclusão de que, através desses conceitos, Goethe institui uma dialética do orgânico, caracterizada pela interação entre polaridade e intensificação. No seguinte trecho, ele esclarece a interligação entre elas:

> Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sichs der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen; (Idem, ibidem).

Willkinson (1954) aponta a utilização por Goethe do conceito de intensificação para identificar um dos meios através do qual a natureza produz as infinitas variedades de suas aparições a partir dos mais simples princípios, como uma das bases essenciais da metamorfose e, por conseguinte, responsável pela dialética da natureza:

> Unsere Vorfahren beewunderten die Sparsamkeit der Natur. Man dachte sie als eine verständige Natur, die indessen andere mit vielem wenig hervorbringen, mit wenigem viel zu leisten geneigt ist. Wir bewundern mehr, wenn wir uns auch auf menschliche Weise ausdrücken, ihre Gewandtheit, wodurch sie, obgleich auf wenige Grundmaximen eingeschränkt, das Mannichfaltigste hervorzubringen weiβ.
> Sie bedient sich hierzu des Lebensprinzip, welches die Möglichkeit enthält, die einfachsten Anfänge der Erscheinungen durch Steigerung in's Unendliche und Unähnlichste zu vermannichfaltigen.
> Was in die Erscheinung tritt, muβ sich trennen, um nur zu erscheinen. Das Getrennte sucht sich wieder, und es kann sich wieder finden und vereinigen; im niedern Sinne, indem es sich nur mir einem Entgengengestellten vermischt, mit demselben zusammentritt, wobei die Erscheinung Null oder wenigstens gleichgültig wird. Die

> Vereinigung kann aber auch im höhern Sinne geschehen, indem das Getrennte sich zuerst steigert und durch die Verbindung der gesteigerten Seiten ein Drittes, Neues, Höheres, Unerwartetes hervorbringt. (Goethe, apud Willkinson, 1951: 41)

A exposição da concepção de um terceiro elemento, representante do novo que foi criado, é um raciocínio que remete claramente para uma dialetetização da natureza.

Conforme idealizado no esquema do texto *Bildungstrieb*, a vida é uma reunião das esferas do material e do espiritual. Mas nesse último texto, Goethe dá um passo adiante, ao propor a interpenetração dessas esferas. Cada uma assume, em segundo plano, a característica que é peculiar à outra: a matéria, distinguida pela polaridade entre contração e expansão, intensifica-se e o espírito (*Geist*), assinalado pela intensificação, contrai-se e expande-se. Entender essa complicada fórmula de Goethe requer a recapitulação de alguns conceitos e raciocínios expostos anteriormente neste trabalho.

A matéria em si relaciona-se com a singularidade, com o que comparece diante dos sentidos, o que levaria ao esquecimento e segregação do que confere vida, caracterizada pela reunião das partes num todo inter-relacionado, sistêmico, e que constitui a base de um organismo, o qual é mais do que o somatório das partes: é o próprio pulsar em conjunto entre elas. Por isso esta pulsação, interpretada como um impulso para a constante renovação, precisa estar presente na matéria, é imprescindível que a intensificação esteja atuante para que haja a formação do novo, de um terceiro.

O espiritual também carece da intervenção do material através do ritmo de contração e expansão para que possa haver uma adequação às condições da existência. O entendimento desse raciocínio de Goethe é facilitado quando se ultrapassa os limites do orgânico e se leva em consideração a capacidade de pensar humana. Essa pista é dada por ele mesmo no texto em questão. Só se é capaz de entender a interação entre polaridade e intensificação, aquele que consegue refletir seguindo esses princípios:

> [...]wie derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat, um zu verbinden, genugsam verbunden hat, um wieder trennen zu mögen.” [Goethe: Erläuterung zu dem aphoristischen

> Aufsatz »Die Natur«, S. 8. DB 4: Goethe, S. 8627 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 48)]

O homem só pode apreender o sentido das coisas e de si mesmo, quando em seu processo de compreensão da realidade, ou seja, em seu ato de pensar, ele realiza o processo, conforme descrito anteriormente, de união entre percepção e pensamento, quando o processo espiritual de pensar é mediado pela sensação, pelo olhar. Aquilo que o homem possui de mais espiritual, o pensar, necessita do "toque do olhar" na matéria. O pensar se contrai na medida em que a percepção (o olhar) se expande. Essa adoção do ritmo da matéria é necessária para que o espiritual (pensar) enquanto tal possa fazer-se valer.

> Die größte Schwierigkeitbei der Auslegung dieses Systems besteht darin, daß man etwas als still und feststehend behandeln soll, was in der Natur immer in Bewegung ist; daß man dasjenige auf ein einfaches sichtbares und gleichsam greifbares Gesetz reduzieren soll, was in der Natur sich ewig verändert und sich vor unseren Beobachtungen bald unter diese, bald unter jene Gestalt verbirg; wenn wir nicht gleichsam a priori uns überzeugen konnten, daß solche Gesetze da sein müßten, so würde es eine Verwegenheit sein, solche aufsuchen und entdecken zu wollen. Allein es muß uns diese nicht abhalten vorwärts zu gehen. (Goethe. *Zur Physiologhie der Pflanzen*. 1963: 105)

Goethe tenta sair do impasse causado pelos limites do próprio pensar humano diante de seu desejo de conhecer o íntimo da natureza, com a instauração de uma vivacidade no pensamento. Mais tarde, em suas reflexões sobre a arte esse princípio é inserido dentro dos princípios estéticos a serem seguidos pelo artista:

> Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 44. DB 4: Goethe, S. 7810 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 504)]

Este é o propósito da segunda parte deste trabalho, demonstrar como Goethe estabelece princípios artísticos com a intenção de transpor para a arte, algo que é característico da natureza: o estar sempre em movimento, sob as leis de polaridade e intensificação.

Parte II

DA ARTE GENIAL À ARTE NATURAL

A gênese dos escritos sobre estética de Goethe e a inserção da arte na esfera do natural

1. Entre o objetivo e o subjetivo. Relações dialógicas na arte.

1.1 Considerações terminológicas

Ao se analisar a história das idéias na Alemanha do século XVIII, percebe-se que os pressupostos da ciência oscilam entre a afirmação de princípios ora metafísicos, ora materialistas.[196] Assim, de forma paralela, também os pressupostos estéticos delineiam uma trajetória pendular, ou seja, estão em jogo, por um lado, a ênfase na expressão do subjetivo, e por outro lado, a da sua contraparte, a preponderância do objetivo. Entenda-se por objetivo, por exemplo, o aparecimento nas obras literárias das contingências da relação homem – mundo, do papel do homem burguês no desenvolvimento da sociedade e o papel do indivíduo enquanto agente transformador. Como expressão do subjetivo pense-se, de modo geral, na valorização dos sentimentos em detrimento das determinações exteriores e a primazia das impressões sensoriais em relação ao pensamento racional.

As teorias sobre a arte alternam-se entre a afirmação da expressão da interioridade do sujeito e a exposição da relação objetiva entre sujeito e sociedade, estampadas nas correntes estético-literárias denominadas *Aufklärung* (Iluminismo), *Empfindsamkeit* (Sentimentalismo), *Pietismus* (Pietismo), *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), *Frühromantik* (Primeiro Romantismo), *Frühklassik* (Primeiro Classicismo) e *Klassik* (Classicismo).

[196] Vide capítulo 1 da primeira parte.

Essas denominações são produto de um empenho por uma sistematização de periodização literária, a partir do resultado de uma análise crítica. Através dela há o agrupamento de determinadas obras sob uma mesma designação, de acordo com algumas características que possuem em comum, compondo assim o retrato de uma época. Esta classificação, porém, não deve se tornar um rótulo que impeça a compreensão de um período cuja característica principal é a multiplicidade e a concomitância. As correntes citadas ocorrem num período de cerca de quarenta anos, lapso de tempo durante o qual elas se justapõem, complementam-se e se diferenciam. Não há uma sucessão cronológica desses movimentos, o que há é uma convivência dialógica entre teorias divergentes e complementares em sua diferença. Essa particularidade de constante troca é a característica ressaltada pelo filósofo contemporâneo Sloterdijk ao refletir sobre a *Aufklärung* alemã:

> A *Aufklärung* contém em si (...) um cenário utópico primordial: um idílio de paz epistemológico, uma bela visão acadêmica — a do diálogo livre entre todos os interessados no conhecimento sem interesses (...), um diálogo orientado para a verdade, à luz das leis da razão e do bom senso. (Peter Sloterdijk, apud Barrento, 1989: 55)

Esse marco da orientação para a verdade e da busca pela contraparte faz com que se possa ver essa época como um todo, embora as propostas de caminhos a serem trilhados diferenciem-se pela alternância entre a preponderância ora do sujeito, ora do objeto. Essa mudança freqüente sugere um movimento polar, o qual, se comparado com o conceito de polaridade de Goethe, pode levar a uma compreensão das discussões estético-literárias sob o mesmo ponto de vista empregado no estudo da natureza. Dessa forma, as distintas vertentes podem ser englobadas num todo sob o signo do orgânico.

Como mencionado na primeira parte deste estudo, a polaridade para Goethe é a condição básica para a existência de vida. Os elementos particulares precisam se organizar num todo em relação funcional, isto é, cada parte é responsável por uma determinada atividade, sem a qual o todo não poderia existir. O vivente é uma reunião de partes, as quais funcionam em inter-relação e formam um todo sistêmico.

A sugestão de estudar a época compreendida entre a segunda metade do século XVIII e a última fase do Romantismo como um todo sistêmico e orgânico foi apresentada por Korff no início do século 20 em sua obra, composta por quatro

densos volumes, organizados sob o nome de *Geist der Goethezeit*. Sua apreciação contrapõe-se à análise crítica positivista das obras de Goethe, tão em voga no final do século XIX [197].

No prefácio do primeiro volume encontra-se a explicação para o título, *Geist der Goethezeit*. Longe de propor uma visão compartimentada, ele apresenta como fundamental o entendimento da história das idéias nessa época, para que se compreenda a riqueza desse período:

> Es ist nicht unnötig, das vorauszuschicken, da durch diese Art seines Erscheinens die eine Grundidee des Werks nicht sinnfällig von vornherein in die Erscheinung tritt. Denn seine Grundidee ist die Darstellung der Zeit von 1770-1830 als einer aus sich selber fogenden Entwicklung eben jenes Geistes, den es als "Geist de Goethezeit" bezeichnet. Es beruht auf der Überzeugung, daβ es für die Erkenntnis unserer klassisch-romantischen Dichtung wichtiger ist, als immer wieder den Gegensatz zwischen Klassik und Romantik zu betonen, die ihnen gemeinsame geistige Grundlage und ihre Gesamtbedeutung innerhalb der deutschen, ja der europäischen Geistesgeschichte ins Auge zu fassen. (Korff, Prefácio á 1a. edição de 1923)

A proposição de Korff advoga a necessidade da manutenção de uma mobilidade, poder-se-ia dizer até mesmo de uma plasticidade conceitual que afaste a percepção fragmentada e reinstaure a totalidade, através da manutenção de uma vitalidade conferida pela relação polar entre o ideal e o real:

> Das Urerlebnis der Goethezeit aber, ihr persönlichstes und allgemeinstes zugleich, ist diese groβe Spannung zwischen dem Idealismus ihres Geistes und dem Realismus ihres bürgerlichen Grundes. (...) In den verschiedensten Formen – direkt und indirekt – hat diese Spannung in der Dichtung der Goethezeit sich ausgewirkt. Und wenn diese gewiβ auch andere, ja noch gröβere Motive gehabt hat, so tut man doch gut, die Spannung zwischen Idealismus und Realismus als ihr Grundmotiv zu betrachten und ihre Darstellung allem anderen voranzustellen. (Korff I, 1954:12)

Longe de sugerir uma dicotomia entre idealismo e realismo, a qual também pode ser interpretada como uma polaridade entre eu e mundo ou entre espírito e matéria, o que este presente trabalho propõe é sugerir a realização de uma ação

[197] Na mesma direção de Korff, encontram-se as obras sobre Goethe de Wilhelm Dilthey (*Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1906) e de Friedrich Gundolf (*Goethe*. Berlin, 1916).

dialógica entre essas duas esferas opostas e buscar mostrar os pontos de contato entre ambas, o que culmina na demonstração da tese da interação entre os âmbitos da ciência e da arte na obra de Goethe.

Embora a proposição quase centenária de Korff seja considerada por parte da crítica como ultrapassada, o germanista português contemporâneo João Barrento apresenta uma proposta similar no prefácio de uma antologia de textos sobre a literatura alemã. Na introdução à coletânea, propõe uma análise na qual prevaleça a conjunção de idéias, distante de uma separação metodológica artificial:

> Na literatura do século XVIII (e depois também na de uma segunda fase, pós-romântica) o processo seria o da construção, num primeiro momento de um sistema (...), para num segundo momento, realizar uma desconstrução correspondente, ou seja, a reconstituição daquela mesma realidade histórico-literária a um outro nível, mais complexo e mais próximo da "verdade" sempre inalcançável de um conjunto vasto de manifestações literárias na sua inter-relação. Concretamente: seria possível chegar bastante próximo daquilo que, no século XVIII, é essencial, através da construção de um sistema de oposições, em que encontraríamos, de um lado, tendências e posturas de teor racionalista, progressivista, optimista, didáctico, cosmopolita, crítico, empenhado, politicamente "revolucionário", e do outro posições individualistas e "irracionalistas", pessimistas, regressivas-utópicas, expressivas, "nacionalistas", (re)conciliadoras, esteticamente "revolucionárias". (...) Existe, obviamente, um esquematismo neste tipo de sinopses[198], que é imprescindível conscientizar e superar. Daí a necessidade de um segundo momento, decisivo: a tendência dualista, sempre simplista e simplificadora, será problematizada e discutida, destruindo-se as oposições aparentes, muitas vezes apresentadas como afirmação-reacção, positivo-negativo (*Aufklärung* contra *Sturm und Drang*, Classicismo contra Romantismo, drama contra lírica...). (Barrento, 1989: 20-21)

Ao advertir sobre a tendência do mero estabelecimento esquemático de dualidades, Barrento sugere como alternativa a discussão das "aparentes oposições". Se o ideário da "*Goethezeit*" é apresentado primeiramente de uma forma dicotômica com pretensões didáticas, cabe a realização de um segundo momento,

[198] Barrento formulou sinteticamente os seguintes pares de opostos, resumindo as várias tendências deste período: "(...) traduzindo um tal sistema binário (simplista, mas provisoriamente útil) em categorias mais especificamente estético-literárias: mimese/normatividade *versus* autonomia/originalidade, poéticas *versus* estéticas, poesia didáctica/fábula/ poesia filosófica *versus* liírica expressiva/subjetiva (*Stimmungslyrik*), tragédia burguesa/ comédia de costumes/drama clássico *versus* drama lírico/comédia "irônica", romance (de formação) *versus* conto maravilhoso (*Märchen*)/fantástico, ensaio (*Abhandlung*) versus fragmento etc." (Barrento, 1989:20)

no qual se deve fazer um exercício filosófico de compreensão e discussão dessas idéias para se alcançar uma visão de todo em movimento. Ainda de acordo com Barrento, nesse segundo momento de análise promove-se uma "desconstrução dialéctica de uma primeira imagem de cariz dualista" (Barrento, 1989: 21). Desse modo, avança-se na compreensão das idéias, deixa-se de lado o discurso primário e constrói-se uma verdadeira compreensão da complexidade de idéias do período em questão.

Como exemplo de discurso dicotômico que leva a um afastamento da compreensão da abrangência e da organicidade dessa época, pode ser mencionada a difusão do uso da expressão 'Pré-romantismo' como tradução do nome '*Sturm und Drang*' no Brasil [199]. Devido à brevidade no tratamento de algumas concepções complexas, peculiares ao tipo de livro que se propõem a abranger toda a história da literatura alemã, sem se fazer aqui qualquer juízo de valor dessas obras, procurou-se nelas dar ao leitor uma base sobre a qual pudesse entender os períodos mencionados, referindo-se a esses períodos com caracterizações breves, generalizantes, que na maioria das vezes levam os leitores a simplificações e incompreensões das questões levantadas pelos autores daquele período.

Anatol Rosenfeld, uma das mais significativas referências no Brasil no estudo de cultura e literatura alemãs, em sua *História da literatura e do teatro alemães*, ora usa o termo em alemão ora o traduz por "Pré-romantismo", e intitula de *Autores pré-românticos alemães*, uma coletânea de textos daquela época. Numa outra coletânea de textos "doutrinários" do romantismo[200], Goethe foi incluído com trechos de *Werther*, ao lado de Novalis e Schlegel. Como exemplo de autor romântico Goethe, igualmente com o *Werther*, é citado por Alfredo Bosi, no capítulo sobre o

[199] BEUTIN, Wolfgang et al. História da Literatura Alemã. Trad. Antonieta Marisa Lopes, Fernando Ribeiro, João Barrento, Leonor Sá, Maria Assunção P. Correia, Teresa Seruya. Lisboa: Apáginastantas / Edições Cosmos, 1994. 2 v.; BOESCH, Bruno (Org.). História da literatura alemã. São Paulo: Herder / Edusp, 1967; CARPEAUX, Otto Maria. A literatura alemã. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994 (1963); HEISE, Eloá, RÖHL, Ruth. História da literatura alemã. São Paulo: Ática, 1986; KOHNEN, Mansueto. História da literatura germânica. Curitiba: Impressora Paranaense, 1949; ROSENFELD, Anatol. História da literatura e do teatro alemães. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993; _____ Autores Pré-românticos alemães. São Paulo, EPU, 1991; SELANSKI, Wira. Épocas de literatura alemã. Rio de Janeiro: Impressora Velha Lapa, 1997 (1959); THEODOR, Erwin . Introdução à literatura alemã. Rio de janeiro: Ao Livro Técnico, 1968.

[200] Gomes, Álvaro Cardoso (Org.). A estética romântica: textos doutrinários. São Paulo, Atlas, 1992.

romantismo, no livro *História concisa da literatura brasileira*[201]. Gerd Bornheim, conhecido estudioso da filosofia alemã, no seu artigo sobre a filosofia no Romantismo também cita o *Sturm und Drang* como um Pré-romantismo [202].

Nos livros de autores em língua portuguesa consultados, os que se esquivaram desse uso foram Theodor (1968) que manteve somente a designação *Sturm und Drang* em alemão. Heise e Röhl (1986) justificam a manutenção do termo em língua materna pela restrição que o termo "pré" oferece na consideração da importânica deste movimento:

> Por volta de 1770 surge, na Alemanha, um movimento liderado por jovens, denominado *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), também conhecido como Pré-Romantismo alemão. (...) Optou-se, neste capítulo, pela designação alemã, em lugar de Pré-Romantismo, para se evitar a conotação de um pré-movimento de valor secundário. (Heise; Röhl, 1986: 26)

A observação de Boesch (1967) aproxima-se do ponto de vista defendido aqui de ver este período da vida cultural alemã como um processo, como um movimento de idéias:

> (...) qualquer designação estilística para a vida literária alemã, entre o Barroco e o período de Goethe, é duvidosa, já que, sob múltiplos pontos de vista, ressalta antes *por um processo em evolução* do que pelo aparecimento, amadurecimento e submersão de uma forma determinada.(Boesch, 67: 230)

O conceito de *Sturm und Drang* sempre foi alvo de discussões principalmente na própria Alemanha, como podemos ver através da seguinte consideração de Wacker:

> Die Literaturgeschichtsschreibung über den *Sturm und Drang* war stets zugleich die seiner Zuordnung zu anderen literarischen Bewegungen. Und wie bei kaum einer anderen Epoche hing davon im Zirkelschlusss wiederum die jeweilige Wesensbestimmung ab. Frontstellung gegen die Aufklärung oder Fortführung __ so lautete hier die Schlüsselfrage Vorbereitung der Klassik oder der Romantik oder beider __ so der Ausblick in die andere Richtung. (Wacker, 1985: 4)

[201] Bosi, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo:Cultrix, 1987, p.103.
[202] Vide. Gerd Bornheim. Filosofia do Romantismo. In: Guinsburg, 1993, pp. 75 a 84.

Aprofundar essa discussão de pertencimento ou de fomento a esta ou àquela corrente estética foge ao propósito deste trabalho[203]. Diante disto, optou-se pela apresentação de um ponto de vista, o qual mescla as propostas de Korff e de Barrento e propõe uma exposição de algumas idéias desta época que dão a oportunidade de se perceber com nitidez o franco diálogo existente entre os diversos movimentos. A percepção de idéias em diálogo ajuda a fundamentar a estreita afinidade entre arte e ciência que transparece na obra goethiana. Esta relação leva Goethe à proposição de paradigmas estético-literários, os quais se tornam basilares para as mais diferentes correntes.

Neste sentido serão apontados alguns traços que possibilitam a concepção de que os períodos designados como Iluminismo, *Sturm und Drang*, Clássico e Romântico sejam complementares entre si e não necessariamente movimentos que se oponham de forma estanque.

Diante disso, duas questões foram escolhidas para se apresentar a organicidade das idéias presentes nos últimos trinta anos do século XVIII. Em primeiro lugar estão os debates em torno dos juízos sobre a obra de arte na Antiguidade e seu significado nestes tempos. O segundo ponto de discussão será feito em torno do conceito de totalidade que faz par com o de fragmento. Dada a extensão e a profundidade dessas temáticas, elas serão apresentadas assumidamente de forma resumida, já que se fossem tratadas de forma mais aprofundada, ultrapassariam o objetivo específico deste trabalho, a discussão sobre a fundação da estética goethiana e sua vinculação com a sua ciência da natureza.

1.2 De Gottsched a Goethe

Os anos que compõem a *Goethezeit* podem ser caracterizados como anos de procura: por uma nova identidade nacional, por uma nova ordem social, pela circunscrição dos limites ou extensões do conhecimento humano e também por uma

[203] Na introdução de Hinck (1989) à coletânea de artigos sobre o *Sturm und Drang*, encontra-se um resumo das variações de classificação que este movimento obteve ao longo de mais de dois séculos.

nova ordem no fazer artístico. Quando se analisa mais demoradamente no trato da última questão, ou seja, o estabelecimento de um novo modo de se construir uma obra de arte, constata-se que existe um traço em comum entre as várias tendências: a busca pelo novo passa, primeiro, pela revisão, ou até mesmo, visão do antigo, pois ao se tentar estabelecer os limites do processo criador, voltou-se para a Antigüidade.

Professor em Leipzig, Johann Christoph Gottsched (1700-1766), numa tentativa iluminista de normatizar o fazer literário, escreveu em 1730 a sua *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Era uma reedição das estreitas regras estabelecidas por Boileau[204], idealista do classicismo literário francês, que procurava na Antigüidade fórmulas para uma racionalização da criação poética. Gottsched baseia sua concepção de imitação em Aristóteles e no estabelecimento da verossimilhança, firma a necessidade de se imitar, para se atingir a "*semelhança do imaginado com aquilo que na realidade costuma acontecer*" (Gottsched, apud Sthefan,1993: 197). A arte deveria, por sua vez, possuir um caráter didático-moral e tornar-se o meio pelo qual o processo de educação também se efetuaria: educar de forma agradável, segundo o preceito horaciano "*prodesse et delectare*" (utilidade e divertimento). A Antigüidade era a fonte de preceitos normativos a serem rigorosamente seguidos, para que se atingisse a formação do "*bom gosto*".

Baseado nos preceitos iluministas do filósofo Christian Wolff (1679-1754), Gottsched intentava escrever uma poética filosófica:

> Wenn man nun ein gründliches Erkenntniβ aller Dinge Philosophie nennet: so sieht ein jeder, daβ niemand den rechten Character von einem Poeten wird geben können, als ein Philosoph; aber ein solcher Philosoph, der von der Poesie philosophieren kann, welches sich nicht bey allen finder, die jenen Namen sonst gar wohl verdienen... Ein Philosoph, der sich darauf versteht, heiβt ein Kritikus, (...). Unter den Griechen ist ohne Zweifel Aristoteles der beste Kritikus gewesen. (Gottsched, apud Boor, 1990: 102)

Segundo consta em Boor (1990), no século XVIII não se fazia distinção entre a beleza do objeto e a da sua representação (*Darstellung*). Segundo os preceitos da academia francesa, exigia-se a imitação da bela natureza (*l'imitation de la belle nature*). Desse modo, seria garantida a beleza na obra de arte e, além disso, seriam

[204] Nicolas Boileau (1636-1711) escritor francês.

trazidas para o campo da discussão estética, através da questão da verossimilhança, questões de ordem filosófica.

A obra de arte deveria imitar a natureza, pois este mundo, segundo o preceito do filósofo Leibniz, é, apesar de tudo, o melhor de todos os possíveis. O mundo é uma interligação de forças que formam um todo harmônico e racional e está numa constante evolução para chegar perto de Deus. Com esta idéia, Leibniz fundamenta um certo otimismo iluminista e também a crença no eterno progresso do homem. Ao se trazer para a arte um recorte do que há de mais perfeito na natureza, torna-se possível ajudar o homem a cada vez mais perceber a perfeição da natureza criada por Deus:

> (...) es sei die Aufgabe der Kunst, in der wahrnehmbaren anschaulichen Schönheit des Ausschnitts die philosophisch erkannte relative Vollkommenheit des Ganzen darzustellen — relativ, weil natürlich nur Gott allein vollkommen ist. Schönheit ist also Vollkommenheit in der Erscheinung. (Boor, 1990:103)

Deste modo, firma-se a função didática da obra de arte. O espírito humano deleita-se pela representação bela e se instrui pela ampliação da perspectiva de seus sentidos e conseqüentemente de sua razão. Ao se seguir este ponto de vista, a imitação da natureza surge como plenamente justificada. A obra de arte perfeita só pode brotar a partir da imitação da perfeição e ordem da realidade e para que essa imitação seja perfeita, Gottsched dedica-se a estabelecer regras rígidas de estruturação da obra de arte.

A atitude racionalista de Gottsched era pertinente ao espírito da época de se tentar compreender o mundo tanto em termos de ciência da natureza, quanto em termos da subjetividade humana. É a mesma atitude reflexiva almejada por Goethe e descrita na primeira parte deste trabalho. Se para o crítico a obra de arte deveria ser estruturada baseada em preceitos normativos que garantem a imitação do belo na natureza, para Goethe trata-se de imprimir na obra de arte a vivacidade da natureza.

Outros pensadores viam a Antiguidade de modo bem distinto do professor de Leipzig. Era o caso de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Enquanto Gottsched propunha uma imitação da natureza, Winckelmann postulava na sua obra *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und*

Bildhauerkunst, publicada em 1755, a imitação das obras de arte grega, sobretudo da plástica: "*Der einzige weg für uns groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten*" (Winckelmann, apud Jørgensen, 1990: 336). Segundo Schmidt (1988), dois princípios estavam em discussão no século XVIII. Um deles é a imitação da natureza, o outro é o princípio de imitação dos Antigos. A partir do momento em que a Antiguidade passa a ser vista como um ideal-natural (*Ideal-Natur*), chega-se à conclusão de que imitar os Antigos é ao mesmo tempo imitar a natureza.

Ao se desligar do movimento europeu do Renascimento, a Alemanha deixara de se alimentar de uma das fontes da cultura ocidental, que é a cultura romana, que por sua vez se acha estreitamente ligada à cultura grega. A religação com a cultura grega é iniciada por Winckelmann, o que propicia o desenvolvimento de um helenismo alemão, cujo apogeu é alcançado no período da intensa colaboração entre Goethe e Schiller.

Em oposição aos ditames barrocos de obras monumentais e pomposas, que retratavam predominantemente temas cristãos ou romanos, Winckelmann começa a exaltar a calma e a simplicidade das plásticas gregas que concretizam o ideal de um repouso absoluto.

> Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. [Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke ..., S. 27. DB 2: Philosophie, S. 43417 (vgl. Winckelmann-BDK, S. 17-18)]

A polarização barroca não é mais o solo do surgimento da genuína obra de arte, esta provém em toda sua grandeza do equilíbrio e harmonia entre as partes.

> (...) die Stille ist derjenige Zustand, welcher die Schönheit sowie dem Meere der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, dass die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind. (Winckelmann. Apud Korff I, 1958: 293)

O artista, enquanto estivesse preso aos ditames das regras absolutas do poetar, ficava em segundo plano, já que estava meramente voltado para a

realização de valores objetivos, normativos. Aos poucos, esse artista conquista um papel mais destacado ao colocar cada vez mais de si na realização da obra.

> Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. (Winckelmann, apud Korff I, 1958, 293)

A atividade criadora do artista ganha progressivamente força. O homem-criador-artista passa com sua ação (fixada na obra de arte) a ser também um realizador daquele ideal absoluto espelhado na "*nobre simplicidade e calma grandeza*" da plástica grega, as quais oferecem ao espectador a "*visão do elevado e do sublime*". Cabe ao artista oferecer de modo original o universal e, com isso, criar uma nova realidade que supera a natureza. Essa criação é um produto original e se encontra intimamente ligada ao sentimento particular-subjetivo do artista**.**

> O sentimento íntimo forma o caráter do real, e o desenhista que quiser transmiti-lo às suas academias não apreenderá nem sequer uma sombra desta realidade, se não substituir, ele próprio, aquilo que o espírito distante e indiferente do modelo não sente, e se não souber exprimi-la por uma manifestação que seja inerente um sentimento de paixão. (Winckelmann, apud Mogelli, 1992: 99-100)

Iniciando com a idéia de imitação das obras gregas, Winckelmann vai mais longe com o rompimento do princípio de imitação como cópia da natureza. Ele desloca o cerne da questão para o processo criador centrado no artista, o qual, por sua vez, toma como incumbência tornar visível um ideal absoluto, já anteriormente apresentado através das obras gregas, pois nelas o divino tornou-se sensível. O homem grego ainda mantinha um elo imediato com a natureza. Sentindo-se parte dela não precisava imitá-la, ao criar uma obra de arte ela também estava inserida nesta proximidade. Ela era natureza. Dessa forma, imitar a arte grega é imitar uma depuração de elementos da natureza estruturados de forma tal que possibilitam a apresentação do belo natural através da arte. A beleza da natureza é reorganizada na obra de arte, mas com isso o artista antigo não criava uma outra linguagem, pois como foi dito, a arte também era tão natural quanto a própria natureza.

> Essas freqüentes oportunidades de observação da natureza levaram os artistas a ir mais longe: principiaram a formar determinados *conceitos gerais acerca das manifestações do belo*, tanto de partes quanto de conjuntos de corpos, que deveriam superar a própria natureza. Seu modelo original era uma natureza espiritual, concebida meramente pela razão. (Id., ib.:100)

O artista dá existência a uma nova realidade, baseada em suas próprias escolhas e apresenta de forma sensível algo que transcende a própria obra. Quando Winckelmann propõe a imitação da obra de arte, desvia o olhar do natural para o humano. A obra de arte como produto da criação humana deve deixar transparecer em si os princípios que estão ocultos na natureza. Essa posição também abre a brecha para a separação entre o homem e a natureza. Paradoxalmente, para se chegar até ela, deve-se afastar dela. O homem moderno propõe o caminho inverso do homem antigo. A obra de arte romântica é, seguindo essa linha de pensamento, uma conseqüência dessa postura. É a descoberta do império do homem, da supremacia humana, da soberania e solidão humanas. No homem já estaria dado tudo. Ele pode prescindir da natureza. A obra de arte pode ser legitimamente autônoma. Para isso o homem precisa exercitar exaustivamente a sua capacidade imaginativa a fim de poder competir com a capacidade criadora da natureza. A arte torna-se o lugar do artificial, daquilo que é produzido ex-natura. Não é sem razão que as palavras arte e artificial, tanto em português, como em alemão, "*Kunst – künstlich"* - encontram-se ligadas etimologicamente.

Alguns anos antes de Winckelmann, os suíços Johann Jakob Bodmer (1698-1783) e Johann Jakob Breitinger (1701-1776)[205] já haviam aberto no espaço de criação poética lugar para o maravilhoso, para aquilo que suplanta o racional, com a necessidade de se dar lugar à livre capacidade de imaginação do artista, desde que este não ultrapasse o terreno da verossimilhança:

> Diese freie Einbildungskraft ist nicht auf die sichtbare Welt beschränkt, auch nicht auf die unsichtbar-wirkliche, sondern sie kann sich auch mögliche Welten bilden; sie hat also das wirkliche und Mögliche zum Schauplatz. (...) Das Wunderbare braucht in der

[205] Em 1740, Bodmer edita a sua *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, e no mesmo ano vem à público a obra principal de Breitinger *Critische Dichtkunst,* em franca oposição com as teorias de arte postuladas por Gottsched. Logo a seguir, travou-se um intenso debate que, segundo alguns críticos, foi um reavivamento da Querela dos anciãos e modernos, travada no século anterior na França.

> Poesie keine Wahrheit, sondern Wahrscheinlichkeit. (Bodmer, apud Frenzel, 1984: 166)

A mais elevada beleza numa obra dá-se através da ligação do maravilhoso com o verossímil. Assim como Gottsched, os críticos suíços viam a finalidade moral com algo necessário à arte, sem abandonar, contudo, a imitação da natureza. Só que, agora, a imitação ganha um novo sentido. O que deve ser imitado não é mais a natureza em si, mas sim o efeito que causa no espectador, impressões captadas pelos sentidos, ou seja, as impressões irão propiciar uma leitura individualizada da obra de arte. O artista deve apresentar algo por um ponto de vista inusitado e peculiar e isto só é conseguido se o artista vir o mundo sob o ponto de vista da paixão. Este ponto de vista abre caminho para o maravilhoso e o apaixonado na obra de arte enquanto processos fundamentais de criação. Valoriza-se, portanto o ponto de vista do sujeito. Mais um passo é, pois, dado na instituição progressiva do papel determinante que a individualidade do artista passa a exercer no processo de elaboração de um produto estético. É o caminho para uma dupla autonomia: a da individualidade do artista em relação a normatividade excessiva do criar e também da obra de arte que passa a ter regras próprias, a ser um produto baseado na liberdade de expressão.

Se com Winckelmann, o artista deveria possuir um dom peculiar, que o tornava único, Bodmer e Breitinger vão fundamentar o toque da experiência pessoal no fazer da obra, o que torna a obra de arte cada vez mais particular e especial.

Esta visão, da união do maravilhoso com a experiência pessoal, pode ser muito bem exemplificada através da poesia de Goethe, W*illkommen und Abschied*, de 1770. Além de uma mera poesia de ocasião, por relatar o encontro de amantes, ela expressa uma vivência interior, pessoal, extremamente subjetiva, mas que permanece presa ao verossímil e pela descrição da natureza como lugar do fantástico, unido ao maravilhoso.[206]

No lastro das idéias apresentadas por Bodmer e Breitinger reforça-se o caráter individual do ato de criação, ao se dar maior importância à faculdade criadora do artista. Em consonância com esta visão, as obras espelham uma intenção

[206] Em relação á estética genial especificamente em Goethe, vide capítulo 2.2.3, parte II.

extremamente subjetiva que, com o estabelecimento da estética do gênio, levará o sujeito a reencontrar o absoluto em si. A literatura conecta, assim, o mundo espiritual com o individual ao criar obras originais, embora não deixe de ter os antigos como modelo.

A imaginação enquanto expressão da força de criação é um elemento estruturador da concepção de gênio. Dois conceitos aliam-se: a *Einbildungskraft* (capacidade imaginativa) e a *Schöpferkraft* (capacidade de criação). As impressões sensoriais, concebidas como uma fonte sinestésica, fazem a ligação do indivíduo com o mundo e, por representarem a especificidade de cada indivíduo, transformam-se em matéria de poesia. O mundo apresentado através da arte está intimamente ligado com aquele que o mediou, isto é, a expressão da realidade externa é mediada pelas impressões subjetivas. A obra de arte traz consigo além da representação de uma imitação do mundo a marca do artista que a fez.

O sentimento de potência dado pela afirmação da capacidade criadora transforma o artista num semideus, cujo elo de ligação com o divino é estabelecido pelo gênio. É nele que reside a ligação do indivíduo com a fonte original de criação, dada a cada um e está em todos. Pela consciência de sua ligação imediata com a criação, os artistas geniais podem libertar-se do jogo de regras. As regras exteriores tornam-se irrelevantes diante de algo muito mais real e verdadeiro. A arte é expressão de um dom natural que não pode se colocar sobre regras artificiais. O determinante na concepção é a descoberta da liberdade através da capacidade criadora do indivíduo.

Primeiramente, o gênio é visto como a força que incita a criação[207] e, logo a seguir, intensifica-se e se torna sinônimo de força e de vida. Um dos melhores retratos dessa idéia é a poesia *Prometeu* de Goethe. O mito daquele que se insurge contra os deuses e lhes rouba o fogo, símbolo de toda força criadora, a fim de se tornar, ele mesmo, um criador, torna-se assim pelas palavras do jovem Goethe símbolo de sua geração. O artista livra-se de toda dependência, senhor de si e da criação, assim como detém o segredo da vida, que se torna sinônimo de arte.

Os jovens autores da chamada *Geniezeit*, os *Stürmer und Dränger*, sentem pulsar em si desejos e uma força de vida incontinente, irrepresável, vertida com a

[207] Vide *Wanderers Sturmlied* de Goethe.

mesma intensidade em suas criações. A pequenina abertura para o subjetivo oferecida por Winckelmann foi levada ao extremo por esses jovens. Eles invertem o foco da reflexão sobre a arte centrado na obra e a colocam no próprio artista. Winckelmann preocupava-se com a maneira pela qual se pode dar forma a um ideal absoluto. Os jovens geniais transformam o artista no próprio ideal absoluto. A obra de arte, mais especificamente a literária, torna-se uma expressão do "eu", converte-se na forma mais apropriada para expressar a individualidade, o gênio pessoal, e também para apresentar as circunstâncias nas quais o indivíduo se insere no social. Eles passam a buscar novas formas de expressão dessa individualidade livre e potente. Afastam-se dos preceitos franceses, ligados à temática romana, e se aproximam dos gregos. Segue-se uma revitalização dos modelos da Antiguidade. Os artistas antigos estariam, segundo os jovens impetuosos, mais perto de uma ligação imediata com a força de criação. A busca pelo original, o que significa legítimo e verdadeiro, supera a representação do aprazível, do apenas agradável. A vida com seu turbilhão caótico supera a clareza, assim como força e ritmo superam o encadeamento monótono.

> Je entschiedener unsere Werke deutsch und modern sind, um so verwandter werden sie den Griechen sein. Was uns ihnen gleich machen kann, ist allein die gleiche, unbefangene, geniale Schöpferkraft. (Herder, apud Frenzel, 1988: 210)

Afasta-se cada vez mais de um entendimento da arte baseado na imitação do exterior. Não se trata mais de simplesmente imitar as obras gregas, mas sim à maneira grega. Imita-se seu modo de criar. Essa nova concepção de imitação só é possível pelo fato do artista ter consciência de seu próprio gerar como uma ação também ligada à racionalidade (*Verstand*). Ele pode vivenciar por si mesmo e entender o como. Por isso não precisa ater-se ao exterior, à mera formalidade. Ele busca as formas originais, não a formalidade das regras neoclassicistas.

A criação poética revela-se como um ato de domínio do mundo pelo uso irrestrito da força de criação. Mais tarde essa atitude revela-se também como um ato de conhecimento do mundo, passando com os românticos à reflexão do criador-artista sobre si mesmo, pois nele está contido todo o mundo.

Assim como à expressão do gênio não se podem impor limites, sua ação também é irrestrita, o que coloca em xeque as regras tanto artísticas quanto sociais. Essa atitude pode ser interpretada como um reflexo do processo histórico do empenho burguês pela instituição de novos valores sociais. Como o homem possui em si uma capacidade que o faz ser parente da natureza, mais especificamente do movimento criador da natureza, os valores sociais também são vistos como anti-naturais. A partir desse contexto surge a tendência para a rebeldia e luta desses jovens. Uma nova razão se insurge e, por isso, deve-se lutar pela liberdade política (Schiller, *Kabale und Liebe*; *Fiesko*), pela liberdade contra a sociedade (Goethe, *Götz*; Schiller, *Die Räuber*; Klinger, *Die Zwillinge*) assim como pela liberdade do amor contra as barreiras das diferenças sociais (Schiller, *Kabale und Liebe*).

Fazem-se presentes também a problemática do gênero na sociedade (Lenz, *Die Soldaten*; motivo da infanticida em Goethe e Wagner) e a questão da liberalidade da paixão e do casamento (Goethe, *Stella*, *Clavigo*; Klinger *Das leidende Weib*) com a proposição da liberdade de expressão e realização dos desejos do indivíduo. Luta-se ainda por uma liberdade metafísica contrária aos dogmas da religião confessional, a favor de uma religião natural (*Faust*). Também há a explicitação do desejo por uma ordem moral no mundo mundial (Karl Moor em *Die Räuber).*

Como a relação com o tempo presente torna-se fundamental para esses jovens, também a relação com a história é usada para se alcançar um melhor entendimento da contemporaneidade. Goethe, em *Götz von Berlichingen,* utiliza pela primeira vez um fato histórico para questionar as normas do presente. O personagem Götz, apesar de roubar e de cometer atos contrários à moral vigente, encarna o protótipo do herói livre, movido unicamente por uma moral interior e superior a moral daqueles das camadas sociais mais elevadas, caracterizados pela decadência moral.

Nesta obra, Goethe também revoluciona, em termos de forma, ao abolir as três unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação. Cenas curtas sucedem-se, ambientadas em diversos lugares e inclui no drama diversas camadas populares,

indo de encontro aos ditames da tradição da tragédia francesa, onde só havia lugar para a aristocracia[208].

Revolucionário também seria o romance epistolar *Werther*. O motivo do amor não correspondido não seria em si suficiente para desencadear o ato suicida de Werther, caso este não sofresse de uma intensa melancolia. O estado de profunda tristeza motiva-o a cada vez mais mergulhar dentro de si mesmo, no gozo de suas sensações. A narrativa em forma de cartas revela diretamente ao leitor, a interioridade do eu narrativo. Firma com ele uma cumplicidade extrema e o deixa em sintonia com os embates do personagem. É uma afirmação contínua do primado da subjetividade em termos de conteúdo e forma em relação ao mundo exterior, o que culmina com o livre arbítrio sobre um âmbito que não é oferecido ao homem: decidir sobre o seu tempo de vida, ou seja, a possibilidade de se impor à morte. Como resultado dessa ação libertária, - afirmação da liberdade de ação irrestrita do indivíduo leva à sua própria aniquilação. Consolida-se o primado da escolha do indivíduo que rompe com os limites naturais através de sua ação.

A própria natureza é também um tema caro à essa nova geração. É a própria criação que se engendra ininterruptamente. São forças orgânicas que se movimentam e dessa maneira geram o novo, possibilidade de superação da morte. Esta idéia opõe-se à concepção, elaborada anos antes, que explica a natureza de forma mecanicista, sob a égide da ciência natural: natureza é uma máquina sem vontade nem sentimento. Era comparada a um relógio, sendo Deus o relojoeiro, retrato de uma natureza concebida de forma rígida, em conformidade com as regras exatas da matemática.[209]

Neste embate de forças distintas é que a vida se forma, se revela: a natureza é um ser vivente. O homem carrega em si o corpo que o integra no mundo da natureza. Mas ao mesmo tempo ele precisa de uma marca que o distinga do estado natural. Isso se dá pelo fato de poder agir, sentir e pensar. O homem que age pode se superar. Mais uma vez surge o conceito de intensificação, só que agora cada vez mais radicado no mundo estreito das contingências humanas.

[208] Muitos desses preceitos já haviam sido postos em discussão e deixados de lado por Lessing.
[209] Vide capítulo 1.1 da primeira parte.

Outro ponto a ser considerado é o fato da arte começar a influenciar diretamente a vida dos homens. Invertendo-se o processo, começa-se a imitar a arte. Após a leitura de Werther várias pessoas suicidam-se e passam a se vestir como o personagem. Através dessas ações é inaugurada a arte enquanto instância criadora de realidade, por isso ela não pode mais ser uma mera imitadora.

A vida ao seguir os ditames da arte, inverte de modo inusitado o princípio de imitação da natureza. O homem finalmente cria conscientemente o seu próprio mundo, a arte não representa o mundo, é ela mesma, supera a natureza. Essa posição acaba por instaurar a autonomia da arte, idéia própria da concepção romântica e que vigora até a contemporaneidade.

A obra de arte não passa mais a ser julgada meramente pela aplicação em sua execução de regras apropriadas ao bom gosto, mas sim pelo efeito que ela causa no receptor. Ela possui suas próprias regras intrínsecas, por isso não pode ser mais uma mera cópia fiel da natureza. O mundo natural, utilizado no mundo barroco como pano de fundo para cenas bucólicas, passa agora a ter outro significado. Esse novo modo de ver a natureza, não mais como fonte da objetividade, distante e intocada pelo indivíduo, sugere uma sintonia da natureza com o estado de espírito do homem. A natureza surge para intensificar determinados estados, determinadas emoções, torna-se espelho da própria individualidade.

> Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße.
> [Goethe: Die Leiden des jungen Werther, S. 5. DB 4: Goethe, S. 5119 (vgl. Goethe-HA Bd. 6, S. 9)]
> (....)
> Ja, es ist so. Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her. Meine Blätter werden gelb, und schon sind die Blätter der benachbarten Bäume abgefallen.
> [Goethe: Die Leiden des jungen Werther, S. 116. DB 4: Goethe, S. 5230 (vgl. Goethe-HA Bd. 6, S. 76-77)]

Há a superação do ponto de vista de se ver a natureza alijada do mundo humano. Ela é contemplada num espaço de interação com o sujeito. Essa interação é fundamental para que a experiência natural possa fazer sentido para o homem. E também para que a natureza passe a fazer parte da vida humana.

Pode-se ver neste ponto uma nítida diferença entre o modo de criar antigo e o modo de criar moderno. O homem precisa ter consciência de si para que o mundo da natureza lhe seja revelado. Com esse propósito, o homem precisa voltar-se ao mesmo tempo para dentro de si e para o mundo. O artista precisa ser um clássico e também um romântico.

Nesse sentido há a passagem de uma concepção de arte baseada na imitação como cópia do real, para uma imitação da *enteléquia* criadora que se faz forma na natureza. Conforme se pode perceber, o caminho iniciado por Gottsched, Winckelmann, por Bodmer e Breitinger embasam tanto a concepção clássica, enquanto obra de arte estruturada a partir de uma expressão da ordenação da natureza, como também a romântica, a da expressão do "eu" como reflexo do mundo. A arte é entendida como expressão da verdade, tanto para os que a buscam no diálogo com o mundo, como para aqueles que a encontram unicamente em si.

Essa duas concepções se irmanam pela recorrência à arte antiga como modelo. Para todas as concepções apresentadas a arte dos antigos apresenta-se como um códice mais perto do entendimento humano do que o mundo natural, já que para os antigos homem e natureza eram unos. Nesse sentido de unidade, de procura por um elemento original que promova a ligação com raízes metafísicas, é que também se pode estabelecer uma unidade nesse período, apesar da multiplicidade.

1.3 De Goethe a Novalis. O fragmento

Dentro desse desenvolvimento das idéias, o que levou ao conceito de fragmento foi a afirmação do indivíduo enquanto potência criadora. Ele viu-se liberto do condicionamento natural e pode criar a partir de si um outro mundo. A separação promoveu a fragmentação.

Sabidamente a posição de Goethe, defensor incondicional da totalidade, não poderia ser compatível com uma obra fragmentada. Mas quando se analisa a

gênese de sua peça dramática *Faust,* depara-se com uma construção baseada no fragmentário.

Em busca pelo sentido da existência, o homem esbarra em seu Como questão central da peça está a busca pelo sentido da vida, a qual demanda a superação dos limites do indivíduo. É a apresentação de um homem que quer intensificar-se. Ele quer chegar à compreensão da essência do mundo e alcançar a experiência do absoluto através da vivência do eterno no passageiro, ou seja, tornar-se capaz de perceber o eterno naquilo que a todo o momento se transforma. Deseja vivenciar o todo num fragmento de tempo, como está contido na fala do personagem no momento do estabelecimento do pacto com Mephistopheles:

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zugrunde gehn!
> Dann mag die Totenglocke schallen,
> Dann bist du deines Dienstes frei,
> Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
> Es sei die Zeit für mich vorbei!
>
> [Goethe: Faust. Eine Tragödie, S. 76. DB 4 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 57)]

Nessa busca Faust recorre a Mephistopheles. Não pode mais se voltar para o estudo, pois não há mais âmbito do saber que responda às suas questões. Assim, saem os dois pelo mundo, percorrendo as várias estações da vida: bebida, amor, poder, arte. Faust inicia sua procura pela resposta para a pergunta sobre a essência.

O trabalho com o *Faust* começa em 1771 durante o período de Goethe em Strassburg. A cópia de um manuscrito de Goethe, datado de 1774, compõe o *Urfaust*, publicado somente em 1887. Em 1790 a peça é publicada, ainda sob forma de fragmento com o título *Faust. Ein Fragment*. O trabalho com o drama é retomado, e somente em 1808 é publicado como *Faust. Eine Tragödie*. Mas esse todo se revela como parte, pois se constitui na primeira parte do drama. Dessa forma é apresentado ainda de forma fragmentária. Em 1800, Goethe inicia o trabalho com a segunda parte, terminando-a somente em 1830, mas o texto permanece lacrado até sua morte em 1832, quando é então publicado e finalmente ganha versão completa. Como se pode perceber, a construção desta obra se estende por toda sua vida e é

revelada, construída e publicada por partes, por fragmentos, que formam por si um todo.

Embora não se apresente neste trabalho uma discussão desta obra, há de se salientar um ponto em relação à construção interna da peça. São sucessões de cenas que abrangem variadas ações, não há uma ação contínua que se desenrola, são como vários episódios de uma epopéia. Pela sua extensão e por essas contínuas mudanças de lugar, a peça não proporciona uma sensação de unidade. Existem duas expectativas, a primeira pelo desenlace da questão entre Deus e Mefistófeles e a segunda pelo resultado da aposta entre Mefistófeles e Faust. Mais que o pacto, é a aposta que segura a união entre as diversas partes da peça, que são como células num organismo. Precisam estar ali para que o todo se constitua, mas que podem também ter vida por si. Mais uma vez é, assim, ressaltado o aspecto do fragmentário.

A questão do fragmento será um dos pontos centrais da teoria estética dos primeiros românticos de Jena, que por volta de 1795 realizam estudos críticos sobre o fazer literário, colocando-o no centro da vida do homem.

Primeiramente superou-se o princípio de imitação da natureza, baseado no desejo de se construir uma obra perfeita como espelho da natureza. Agora então se pode pensar em deslocar o centro da questão estética do mundo natural, para fixá-lo num mundo artificial, no próprio mundo da arte. Esse enfoque reconduz a discussão à questão do fragmento.

O homem que só poderia viver através de sua interação com os elementos da natureza, tem então de se afastar definitivamente dela, precisa se fragmentar, tornar-se indivíduo, apartar-se do mundo da natureza, e mergulhar em si mesmo para alcançar a consciência do todo.

A obra de arte perde o caráter educativo, tipicamente iluminista, e ganha um aspecto formativo, tipicamente clássico-romântico, através da fantasia e da força do gênio. Da realidade retiram-se elementos para a criação de um mundo próprio, distinto e superior ao real, formando apesar de contradições internas um todo estruturado e interdependente. É a idéia de Novalis de construção de uma Enciclopédia através de fragmentos, que não estariam ligados por uma ordem aparente.

> Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel. [Schlegel: Fragmente, S. 60. DB 1: Deutsche Literatur, S. 86520 (vgl. Schlegel-KFSA, 1. Abt. Bd. 2, S. 197)]
>
> Der Igel - ein Ideal. (...) die größte Masse Gedanken in den kleinsten Raum bringen. (Novalis. 1965, vol. 3, p. 639)

O fragmento é dessa forma o meio para se chegar ao absoluto, pelo efeito de reconstrução do ideal, propiciado pelo processo de reflexão do seu conteúdo. Algo similar já apontava Winckelmann, ao afirmar que a contemplação da obra de arte grega possuía em si, de forma plástica, elementos de construção de um absoluto harmônico.

Tanto Goethe, quanto os jovens românticos procuram por respostas que transformem a o imediato da contemporaneidade num tempo absoluto e também que liguem o indivíduo a um todo. Os seguintes textos de Goethe e Novalis são exemplo dessa relação dialética do todo com as partes, a qual aproxima ideários vistos como separados, por vezes até mesmo como opostos, mas que dialogam entre si,

> Goethe:
>
> Das Subjekt
>
> Wichtig wohl ist die Kunst und schwer, sich selbst zu bewahren,
> Aber schwüriger ist diese: sich selbst zu entfliehn.
> [Goethe [Xenien und Votivtafeln], S. 10. DB 4: Goethe, S. 1621 (vgl. Schiller-SW Bd. 1, S. 305)]
>
> Novalis:
>
> 18. Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat? Was ich verstehn soll, muß sich in mir organisch entwickeln; und was ich zu lernen scheine, ist nur Nahrung, Inzitament des Organismus. [Novalis: Blüthenstaub, S. 6. DB 1: Deutsche Literatur, S. 75811 (vgl. Novalis-HKA Bd. 2, S. 418)]

Se Goethe tem algo de romântico, também Novalis tem algo de clássico. Se para Goethe a fuga do subjetivo é algo difícil, presença que pode conferir à obra de

arte um toque romântico, também para Novalis a idéia do orgânico, daquilo que só pode viver em equilíbrio, dá um toque clássico a suas idéias.

Percebe-se que é presente tanto em Goethe, quanto em Novalis o processo de superação, de se construir enquanto indivíduo através de um processo. Os meios são distintos, mas a procura é a mesma, a procura pelo absoluto. Nos românticos a procura do absoluto se dá pelo fazer literário, baseado num processo de auto-reflexão. Para Goethe essa busca acontece pela instituição através do processo de criação artística de uma analogia com as mesmas leis que regem a natureza, as quais são as mesmas leis do eterno criar.

Em Novalis, esta idéia de processo pode ser exemplificada através deste fragmento:

> In sich zurückgehn, bedeutet bey uns, von der Außenwelt abstrahiren. Bey den Geistern heißt analogisch, das irdische Leben eine innere Betrachtung, ein in sich Hineingehn, ein immanentes Wirken. So entspringt das irdische Leben aus einer ursprünglichen Reflexion, einem primitiven Hineingehn, Sammeln in sich selbst, das so frey ist, als unsre Reflexion. Umgekehrt entspringt das geistige Leben in dieser Welt aus einem Durchbrechen jener primitiven Reflexion. Der Geist entfaltet sich wiederum, geht aus sich selbst wieder heraus, hebt zum Theil jene Reflexion wieder auf, und in diesem Moment sagt er zum erstenmal Ich. Man sieht hier, wie relativ das Herausgehn und Hineingehn ist. Was wir Hineingehn nennen, ist eigentlich Herausgehn, eine Wiederannahme der anfänglichen Gestalt. [Novalis: Blüthenstaub, S. 15, 16. DB 1: Deutsche Literatur, S. 75820 (vgl. Novalis-HKA Bd. 2, S. 430)]

Novalis divide no texto supracitado a vida em dois âmbitos: o terrestre e o espiritual, que equivalem ao exterior e interior, e estabelece uma semelhança entre eles. A vida natural (exterior, terrestre) atua dentro de si e através deste atuar forma a si mesma. Ele classifica este processo como "reflexão originária". Desta reflexão deriva-se a reflexão humana, o voltar-se para si, para o estabelecimento consciente de si mesmo, da própria individualidade. Ao fazer isso, Novalis estabelece um processo, classificado por ele de entrada e saída. O homem ao entrar dentro de si precisa sair da natureza, mas esta saída é, ao mesmo tempo, entrada na origem do próprio homem, um reflexo da "figura inicial".

A própria leitura deste fragmento, pela alusão contínua à oscilação incessante de entrar e sair, cria uma analogia com o processo descrito, isto é, espelha na arte o

movimento do espírito, numa tentativa de criar a arte como espelhamento da vida espiritual, leia-se humana.

A idéia de necessidade de um processo para o encontro do originário, absoluto, é também encontrada no velho Goethe em seu poema *Selige Sehnsucht*.

> Sagt es niemand, nur den Weisen,
> Weil die Menge gleich verhöhnet,
> Das Lebend'ge will ich preisen,
> Das nach Flammentod sich sehnet.
>
> In der Liebesnächte Kühlung,
> Die dich zeugte, wo du zeugtest,
> Überfällt dich fremde Fühlung,
> Wenn die stille Kerze leuchtet.
>
> Nicht mehr bleibest du umfangen
> In der Finsternis Beschattung,
> Und dich reißet neu Verlangen
> Auf zu höherer Begattung.
>
> Keine Ferne macht dich schwierig,
> Kommst geflogen und gebannt,
> Und zuletzt, des Lichts begierig,
> Bist du, Schmetterling, verbrannt.
>
> Und solang du das nicht hast,
> Dieses: Stirb und werde!
> Bist du nur ein trüber Gast
> Auf der dunklen Erde.
>
> [Goethe: West-östlicher Divan, S. 21. DB 4: Goethe, S. 1886 (vgl. Goethe-BA Bd. 3, S. 22)]

Nesse poema ressalta a analogia feita por Goethe entre o processo de metamorfose, ligado às leis da natureza, e a procura arrebatada por uma "*höhere Begattung*" ("mais alta união"). Esta busca indica a superação da união entre os corpos no ato de amar, símbolo da união terrena, na ânsia de encontrar uma instância espiritual e com ela se unir. Este processo requer um abandono, uma morte, um isolamento do natural. Werther não precisaria mais morrer para ser livre. Para afirmar a si mesmo, em contraposição ao natural processo de morte, precisa-se entrar em processo, transformar-se num devir.

Assim como em Novalis, pode-se pressentir em Goethe uma instância puramente espiritual, quase que mística, como a determinante no processo de encontro com o absoluto.

1.4 Do dialógico na arte como *Zeitgeist*

Winckelmann, ao trazer de volta à Alemanha a discussão sobre a Antiguidade e o seu papel na constituição de um novo fazer artístico, fez com que a tentativa de Gottsched de atrelar o desenvolvimento literário alemão aos ditames franceses fosse definitivamente abandonada.

Em seus escritos, Winckelmann atribui às obras gregas uma "nobre simplicidade e calma grandeza", características que se tornarão ideais de arte e se oporão à efusão e volúpia barrocas, dando a base para o estabelecimento do assim chamado Classicismo alemão.

Mas não só esse foi o ganho obtido. Winckelmann também põe em relevo o papel do sujeito criador, que tem de fazer livres escolhas para conseguir a plena harmonia entre as várias partes de constituição do todo. Quando se fala do criador, abre-se espaço para a instauração do indivíduo, que cria determinado por suas próprias experiências.

Mais além irão os jovens *Stürmer und Dränger* ao incorporar as idéias já antes formuladas pelos suíços Bodmer e Breitinger, de incorporação do apaixonado e maravilhoso ao senso estético. A partir dessa incorporação cria-se uma nova arte: a arte intrinsecamente ligada ao indivíduo, tornando cada obra singular, na medida em que se vincula a uma experiência particular.

Goethe, em seus anos de juventude, alia-se a esse movimento, mas já começa a elaborar fragmentariamente o *Faust*, peça que, por congregar as várias fases de seu criar, reúne em si o todo de sua obra.

Neste ponto começa uma interseção do ponto de vista clássico com o romântico. Os românticos, sujeitos à procura do todo no individual, pregavam a

suspensão do natural como base para o mergulho no espiritual, no humano, no eu. Nessa investigação pelo caracteristicamente humano, elegem a arte como o veículo ideal, na verdade o único meio, para se alcançar o espiritual.

Lê-se como espiritual a busca pelo absoluto, a qual, por sua vez, assemelha-se à procura pela harmonia clássica, que também almeja haurir das mesmas fontes do criar original, encontrada na natureza e reencontrada na arte.

Ambas as concepções baseiam-se no estar-em-processo para que se consiga, de modo distinto essa união, ou reunião, com o todo. Esta característica é responsável pelo dinamismo da época e pela aproximação do empenho científico-filosófico de entendimento da natureza e os conceitos estéticos.

O trecho a seguir, extraído do *Atlas zur deutschen Literatur* (1994:133), corrobora a posição defendida neste trabalho de entender as últimas décadas do século XVIII como uma confluência de idéias relacionadas entre si:

> Der Epochenbegriff wird im 18. Jh. Eigentlich fragwürdig, da sehr verschiedenart, Kunstrichtungen oft gleichzeitig nebeneinander wirken und bedeutende Dichter nacheinander an mehreren Richtungen teilhaben. Das Barock bestimmt noch einen Teil der ersten Jahrhunderthälfte und wirkt noch im Rokoko nach, da bereits Aufklärung und Pietismus, dieser als Vorläufer der Empfindsamkeit, dt. Prägen. Lessing kann ebenso als Vollender wie auch als Überwinder der Aufklärung und ungewollter Wegbereiter des “Sturm und Drang” gelten; dieser empfängt indes noch wichtigere Anregungen aus der “empfindsame Dichtung”. Auch Klassik und romantik bedingen und durchdringen sich ebenso gegenseitig, wie schon Pietismud und Aufklärung in einem sich gegenseitig er gänzenden (komplemetären) Verhältnis zuenander gesehen werden müssen. (Atlas zur deutschen Literatur,1994:133)

A característica maior desses tempos é um inter-relacionamento marcado por disputas e contendas. O tom exaltado de algumas delas não chega a abafar o diálogo através do qual há uma convergência de idéias que, por sua vez, levam ao conceito de orgânico. Indo além de um panorama estritamente germânico e unindo uma perspectiva vertical à horizontal, cabe uma breve menção a Diderot e seu conceito de *mimesis*, no qual o ponto de vista citado deixa-se entrever. A perspectiva dialógica não fica restrita às fronteiras dos estados alemães, está presente também em outros lugares, constituindo-se num espírito de época posto em segundo plano

pela soberania da ciência natural-científica com base no materialismo newtoniano-cartesiano.

Numa breve e concisa apresentação, o crítico Franklin de Matos (2001) discorre sobre dois significados opostos de *mimesis* no enciclopedista francês, mas ambas concepções são baseadas no preceito de imitação da natureza. Por um lado há o que Matos caracteriza como a estética do espontâneo e do incompleto: "Trata-se de uma estética do esboço e do inacabado, assentada na concepção de arte como imitação daquilo que é por si mesmo, ou seja, da espontaneidade de natureza" (Matos, 2001: 117).

O desenvolvimento dessa estética leva Diderot a uma "doutrina naturalista de *mimesis*" (Id.: 118) na qual há o primado da arte enquanto cópia do real e desperta no espectador as mesmas reações diante do objeto real. A outra concepção encontra-se na ênfase dada à reprodução fiel do real, mas para proporcionar ao espectador a sensação de "encadeamento" (Id., ib.) encontrada na natureza:

> A arte dramática prepara os acontecimentos apenas para encadeá-los; e só os encadeia em suas produções porque estão na natureza. A arte imita até a maneira sutil com que a natureza nos furta a ligação de seus efeitos. (Diderot, apud Matos, 2001: 118)

A conclusão do crítico brasileiro é a de que, além da cópia do real, a arte destina-se, para Diderot, a pôr à vista uma realidade supra-sensível — as próprias leis de ordenação da natureza que encadeiam os fenômenos. A arte presta-se ao mesmo tempo para a imitar a natureza, como para reproduzir por meio de uma outra linguagem sua ordenação. Matos distingue o conceito de imitação de Diderot como uma dualidade entre cópia dos modelos reais e ideais da natureza, conforme pode-se entrever na máxima do pensador francês: "Iluminai vossos objetos segundo vosso sol, que não é o da natureza; sede discípulo do arco-íris, mas não seu escravo" (Diderot, apud Matos, 2001: 119).

Aproximando Diderot do ideário de Goethe, Matos conclui a análise:

> Diderot abandona o elogio da sensibilidade e passa a insistir no "fazer" do artista: a atividade deste será antes "sangue frio" que "entusiasmo" e a grande qualidade do homem de gênio já não será a "sensibilidade natural", mas a observação. (Id, ib.)

Embora possam ser apontados vários pontos de distinção entre os dois pensadores, o que se percebe aqui é uma aproximação em relação à interpenetração de idéias oriundas das esferas da arte e da ciência. Tanto o processo de elaboração do artista quanto o do cientista acham-se baseados na observação reveladora de uma outra realidade integradora do sujeito cognoscente no mundo real: a compreensão da criação de formas.

Após refletir sobre a influência dos Enciclopedistas franceses, em especial Rousseau e Diderot, Goethe tece a seguinte máxima:

> Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 778. DB 4: Goethe, S. 10712 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 488)]

A imitação leva o espectador para além da aparência, leva-o a uma "realidade superior" (*höhere Wirklichkeit*). Ela tem de necessariamente aparecer como ilusão, pois não é possível de ser fixada, só pode ser vivenciada, lembrada. Não é a realidade em si, mas uma lembrança de sua existência. O que aparece nas formas da natureza é a enteléquia em movimento, é o eterno no segundo.

Nota-se que, se havia uma tentativa de restrição do mundo humano ao estritamente mensurável e tornado inteligível pela linguagem puramente matemática, o conceito de orgânico, ao ser inserido em estudos literários, é capaz de contemplar a arte em seu aspecto mais genuíno — o da criação do novo através de novas formas e também de novas linguagens. A arte goethiana encontra-se impregnada por essa dinâmica e essa é uma chave para a compreensão de sua importância no cenário da literatura mundial. Goethe tornou-se um cânone pelo valor estético de suas obras por ter inserido em seu fazer poético características presentes no final do século XVIII: o diálogo, a dialética, a vivacidade. A tarefa do capítulo seguinte é justamente apresentar a elaboração do que é denominado aqui de uma estética orgânica.

2. Goethe e a arte

Para uma compreensão da complexidade dos conceitos goethianos sobre arte e literatura partiu-se da seguinte questão: como se realizou a formação estética de Goethe? A resposta a essa pergunta leva a diversas sendas, tal a diversidade de seus pensamentos, por isso foi necessário deixar a pesquisa circunscrita ao tema da implicação entre arte e natureza, o que leva diretamente ao tema da imitação na obra de arte. Contudo, a reserva temática não escapa da abrangência conceitual, já que na gênese do desenvolvimento estético de Goethe encontra-se a imbricação entre individualidade, arte e natureza, cerne das discussões estéticas de meados do século XVIII. Vale ainda dizer que essa questão é lida aqui como uma vertente da dialética estabelecida entre o mundo da subjetividade, relacionada aos indivíduos e o mundo natural, como representante de um espaço comum a todos os seres, ou seja, de um universal. A arte é tida como a mediadora deste diálogo entre o universal e o particular, ora representante de um, ora representante de outro e também como representante de ambos simultaneamente.

Enquanto as regras apregoadas por Gottsched restringiam-se à representação do mundo como generalidade, isto é, como algo comum a todos, as novas proposições estéticas defendiam a representação artística de um outro mundo, representado pela interioridade peculiar a cada indivíduo. Goethe estava em meio ao nascedouro da arte da representação do individual, da arte moderna, mas que é transformada por ele numa dialética entre o mundo interior e o mundo exterior.

Em Gottsched a interpretação do princípio aristotélico de imitação, aliado aos princípios de Horácio, acabou por criar uma arte condenada à esclerose, já que dela retirou todo o dinamismo de inovação pelo extremado rigor normativo. Uma obra deveria seguir os preceitos racionais, transformados em regras rígidas de elaboração, as quais garantiam uma imitação fiel da natureza, baseadas no princípio da verossimilhança:

> A poesia é uma arte que pode prestar muitos serviços à verdade e à virtude. Quando ela se encontra nas mãos de um burguês sensato e honesto e é principalmente conduzida segundo as regras da sabedoria universal mais do que o gosto corrompido da populaça insensata. (Gottsched, apud Beutin I, 1993:198)

A instituição de um drama legitimamente burguês era condicionada ao banimento do teatro popular e na criação de um teatro crítico, atento às regras do bom gosto. Também preocupado com a invenção de um novo teatro, Lessing oferece um novo rumo ao desenvolvimento do teatro alemão[210].

Em franca oposição ao ideário de Gottsched, oriundo do classicismo francês, Lessing não propunha regras para a educação do gosto. Preocupava-se primeiramente com a formação moral do indivíduo. O teatro deve, segundo ele, tornar-se o instrumento mais eficaz na criação de um novo homem, livrando-se da corrupção moral do absolutismo[211]. O escritor deveria poder viver de seus próprios textos, livrando-se da dependência de mecenas. Nesse sentido, integra-se no empreendimento de criação de um teatro nacional, o *Hamburger Nationaltheater*, o qual teve vida curta. Na mais famosa de suas cartas[212], Lessing provoca um grande alvoroço na vida literária alemã ao propor uma nova base para a literatura. Parte de uma crítica satírica ao representante da tradição francesa, Gottsched, com o intuito de trazer para a cena do teatro alemão elementos do teatro inglês:

> Er (Gottsched) wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines Französierenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht. Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung etc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden

[210] Entenda-se aqui teatro burguês, não ainda como um representante da classe burguesa: "No actual uso da linguagem, estes dramas não eram 'burgueses'. No século XVIII a capção do termo 'burguês' não era ainda uma indicação de classe no moderno sentido, mas um conceito através do qual se designava depreciativamente a esfera privada, doméstica, e não ligada ao estatuto social em contraponto com a esfera pública da corte." (Beutin, 1993: 207). Nesse sentido, o desenvolvimento de uma literatura burguesa rumava na direção da valorização da expressão da subjetividade, da fixação do valor de cada indivíduo, confrontado ao direito da valorização pelo nascimento no seio da nobreza. Nobreza é algo a ser demonstrado pelo caráter, é um valor a ser adquirido, daí também a ênfase na formação e educação do indivíduo.

[211] O tema principal de algumas de suas peças, como *Emilia Gallotti*, é o embate entre a moral da nobreza, em estado de decadência, e a nova moral burguesa, baseada no livre arbítrio.

[212] Essa carta faz parte da coletânea *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759-66), editada por ele, Moses Mendelsohn e Friedrich Nicolai.

> Weges auf das englische Theater geführet haben. [Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend, S. 69. DB 1: Deutsche Literatur, S. 67121 (vgl. Lessing-W Bd. 5, S. 71)]

Com Gottsched, a França era colocada como o centro da vida literária, do qual deveriam emanar as normas a serem seguidas para a instituição de um teatro concernente às inovações da época e inseria a Alemanha na corrente de pensamento iluminista-esclarecida. Diferindo por completo dele, Lessing propunha como nova direção a inserção do teatro inglês, nomeadamente através de Shakespeare, como modelo para um novo teatro. A trilha seguida pelo drama inglês aproximava-se em muito das intenções de Lessing de apresentação do humano, com o objetivo de atuar diretamente no aprimoramento das paixões, por conseguinte da moral humana. Nesse sentido, o drama do homem individualizado, como se apresenta em Shakespeare oferece o melhor modelo:

> Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheinet, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket. (Id., ib.)

O gênio de Lessing ainda encontra-se distante daquele dos *Stürmer und Dränger* e próximo de uma interpretação racional do conceito, ligada ao ideário da *Aufklärung*. Para ele, o gênio relaciona-se mais com engenho, com raciocínio. Dessa forma, o dramaturgo inglês por ser genial conseguiu engendrar e apresentar em sua obra, de forma precisa, as sensações que revelam os dramas e anseios humanos. Por isso, seus dramas falam diretamente aos espectadores, estabelecendo uma certa empatia. Essa identificação forma um elo entre o espectador e a peça, promove uma verossimilhança mais efetiva do que a simples imitação exterior de uma determinada ação humana. O artista não deveria criar uma atmosfera distante da realidade do espectador. Esse é o ponto determinante que capacita o teatro a promover o aprimoramento das forças morais humanas.

Em seu tratado *Laokoon* (1766), Lessing apresenta uma série de considerações sobre os limites da poesia e da pintura, tendo como parâmetro a relação de ambas as artes com o desenvolvimento da capacidade imaginativa humana:

> Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckte, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. [Lessing: Laokoon, S. 118. DB 1: Deutsche Literatur, S. 67687 (vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 109-110)]

A tônica na imaginação é um traço que insere Lessing na vereda seguida posteriormente por Goethe, a qual significa a introdução na arte do aspecto dinâmico de fomento de novas formas a partir de algo em processo, em estado de criação. Isso também contribui para a individualização do processo de criação da obra de arte[213].

Se, por um lado, havia o anseio pela representação do humano na obra de arte, existia também a defesa da apresentação da natureza pela linguagem artística, como o lugar através do qual se podia, de forma mais direta, interagir com Deus. É a vertente de uma interpretação da arte, a qual representa a idéia de que a presença divina faz-se próxima do homem através da natureza.

Como exemplo de veneração da natureza, interpretada como o resultado da ação de Deus no mundo terreno, pode ser citada a obra do poeta Barthold Heinrich Brockes (1680-1747), *Irdisches Vergnügen in Gott* (1721-48). No seguinte poema, *Fertigkeit zu lesen in dem Buche der Natur*, a natureza é indicada como o lugar mais apropriado para se conectar diretamente com o divino. Observar a natureza, entrar em contato direto com ela é o meio mais adequado para se alcançar uma experiência-vivência do sagrado. A natureza deixava de ser mero cenário, um mero

[213] Essa questão será tratada mais extensamente no capítulo seguinte.

elemento composicional de adorno em uma representação (*Darstellung*), para tornar-se o centro da ação religiosa, a qual se incorpora no ato de conhecimento:

> In jeder Wissenschaft und Kunst, die Menschen wissen,
> Hat man ja Arbeit, Fleiβ und Müh,
> Sie zu erlernen, nehmen müssen;
> Durch wiederholen fasst man sie.
> Die Fähigkeit, die in der Seele stecket,
> Entwickelt sich allmählich, wird erwecket,
> Und nimmt durch Ubung zu. Ist denn die Wissenschaft
> Im Buch der Creatur, den Schöpfer selbst zu finden,
> Und Seine Weisheit, Lieb' und Allmacht zu ergründen,
> Nicht einst der Mühe wehrt, daβ wir die Seelen Krafft
> Offt auf so edlen Vorwurf lencken,
> Und, wann wir hören, sehen und schmecken, Des gedencken,
> Der uns für so viel Guts, und Seiner Wercke Pracht
> So wunderbarlich sinnlich macht?
> Je öffter man sich übt, die Creatur zu sehen,
> Je fertiger wird man im lesen,
> Je deutlicher wird man der Gottheit wesen,
> Des Welt=Buchs Inhalt, Kern und Zweck verstehen,
> Und, immer brünstiger, Sein herrlichs Lob erhöhn.
>
> Ach so gewehnet euch, geliebte Menschen, doch
> Zu dieser süssen Müh, zu diesem leichteh Joch!
> Beschäfftigt euch und lernt aufmercksam, GOTT zu Ehren,
> Empfinden, schmecken, sehn und hören!
> (In: Killy, 1983: 396)

O traço marcante dessa poesia é exposição do divino como algo possível de ser percebido pelo homem através de seus próprios sentidos, os mesmos usados para o entendimento de qualquer outro objeto. Deus é concebido como uma instância acessível aos homens mais comuns, contanto que façam uso de suas capacidades sensoriais e racionais, como num ato de conhecimento científico. Desse modo, pode-se promover uma verdadeira interiorização do divino a partir de uma ação de experiência comum de observação da natureza. O homem é capaz de, por si mesmo, desenvolver a habilidade (*Fertigkeit*) de reconhecer a Deus de forma imediata na natureza através do uso de seus sentidos. A partir do momento em que Deus se torna aberto aos sentidos humanos, ele pode ser apreendido pelo homem e tornar-se uma verdade, sentida e conhecida.

Essa atitude não só marca a união da atitude científica com a religiosa, como também liga a poesia irrestritamente à natureza, onde se encontra escrita a

verdadeira linguagem divina[214]. O poema circunscreve-se nitidamente no ideário iluminista por abrigar um "eu" em processo de conhecimento do mundo, o qual é, ao mesmo tempo, o mundo do criador, facultado à sua razão pelo exercício com afinco da observação da natureza.

Na poesia de Brockes, tomada aqui como exemplo de uma lírica de traço iluminista, observa-se o uso de um discurso bastante ordenado, semelhante à prosa. Com características completamente diferentes surge a poesia de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), maior celebridade entre os poetas alemães em meados do século XVIII. Com ele, desenvolve-se uma linguagem nova na lírica alemã, distante da clareza iluminista com a incorporação de elementos da poesia grega, em especial das odes e dos hinos. A missão da poesia não é mais didática, conceitual, mas sim voltada para o êxtase sentimental. Com Klopstock a poesia incorpora um lado dionisíaco de louvor a temas tomados como sublimes, mas próximos da realidade humana. Paulatinamente os contornos rígidos entre o mundo divino e o humano vão se esmaecendo e a perspectiva inter-relacional entre esses mundos ganha força.

> Das Wesen der Poesie besteht darin, daß sie, durch die Hülfe der Sprache, eine gewisse Anzahl von Gegenständen, die wir kennen, oder deren Dasein wir vermuten, von einer Seite zeigt, welche die vornehmsten Kräfte unsrer Seele in einem so hohen Grade beschäftigt, daß eine auf die andre wirkt, und dadurch die ganze Seele in Bewegung setzt. [Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie, S. 2. DB 1: Deutsche Literatur, S. 63418 (vgl. Klopstock-AW, S. 992)]

A preocupação principal do poeta não é conceitual, mas expressiva. Em primeira linha está a forma como se diz, não propriamente o conteúdo conceitual do que é dito. O objetivo do poeta é uma interferência efetiva no ânimo do leitor e sua consagração está na amplitude do efeito provocado durante a leitura. Nesse sentido, é uma poética não do referencial, mas preocupada com o elo entre o eu poético e o eu do leitor, de inter-relação entre suas almas. Diante disso, pode-se caracterizá-la como uma poesia de caráter preponderantemente subjetivista.[215]

[214] Vide nota XX.(cap 2.1.1)
[215] Vide texto de Klopstoch, "Von der Sprache der Poesie" (

Acrescenta-se a isso o dinamismo, pois a comunicação não deve ser estabelecida somente para que se possa dizer algo, mas, principalmente, para provocar uma movimentação da alma. Como conseguir essa movimentação em termos da construção do poema é o tema dos textos sobre poética de Klopstock.

> Unvermutetes, scheinbare Unordnung, schnelles Abbrechen des Gedankens, erregte Erwartung, alles dies setzt die Seele in eine Bewegung, die sie für die Eindrücke empfänglicher macht. [Klopstock: Von der Darstellung, S. 5. DB 1: Deutsche Literatur, S. 63432 (vgl. Klopstock-AW, S. 1034)]

> Aber sein Zweck geht weiter, als eine Kraft der Seele, indes daß die andern schlummern, nur zu erregen, sie sanft zu unterhalten, und ihr einen stillen Beifall abzulocken. Eine Absicht, welche auch Meisterstücke hervorgebracht hat! Er bringt uns, (welches ihm besonders alsdann glückt, wenn ihn der Schauspieler, oder der Vorleser verstanden hat,) er bringt uns mit schneller Gewalt dahin, daß wir ausrufen, uns laut freuen; tiefsinnig stehnbleiben, denken, schweigen; oder blaß werden, zittern, weinen.
> [Klopstock: Von der heiligen Poesie, S. 9. DB 1: Deutsche Literatur, S. 63339 (vgl. Klopstock-AW, S. 1002)]

Para se conseguir uma recepção efetiva é preciso trazer para a linguagem poética elementos capazes de transmitir a emoção, transformando-a na linguagem do entusiasmo, dos sentimentos do coração, das paixões, do sentimento de sublime.

Se o sublime era apreciado em relação a elementos exteriores ao indivíduo, ele agora passa a ser o próprio sentimento que emana do coração humano. Ao sentimento em sua forma extasiada é atribuído a categoria de sublime, o qual reside no interior do homem, nomeadamente em seu coração:

Ästhetiker

Bürdet ihr nicht Satzungen auf dem geweihten
Dichter? erhebt zu Gesetz sie? und dem Künstler
Ward doch selbst kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.

Lernt: Die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm!
Toren, er kennts, und sich selbst streng, ist er Täter;
Kommt zum Gipfel, wo ihr im Antritt,
Gehet ihr einmal, schon sinkt.

Regelt ihr gar lyrischen Flug: o so trefft ihr
's Aug in den Stern dem Gesange der Alzäe,
Trefft, je schöner es blickt, je stärker

> Ihr's mit der passenden Faust.
> [Klopstock: [Ausgewählte Oden und Elegien], S. 152. DB 1: Deutsche Literatur, S. 63111 (vgl. Klopstock-AW, S. 133)]

A poesia de Klopstock não se dedica apenas a provocar emoções, ela pertence a uma época na qual a força da *Aufklärung,* segundo a direção apontada por Lessing, era uma das tônicas do discurso poético. Conseqüentemente estava presente a idéia de que o movimento da alma tem por finalidade o apuramento das paixões e, portanto, um aperfeiçoamento moral:

> Der letzte Endzweck der höhern Poesie, und zugleich das wahre Kennzeichen ihres Werts, ist die moralische Schönheit. Und auch diese allein verdient es, daß sie unsre ganze Seele in Bewegung setze. Der Poet, den wir meinen, muß uns über unsre kurzsichtige Art zu denken erheben, und uns dem Strome entreißen, mit dem wir fortgezogen werden. Es muß uns mächtig daran erinnern, daß wir unsterblich sind, und auch schon in diesem Leben, viel glückseliger sein könnten. [Klopstock: Von der heiligen Poesie, S. 8. DB 1: Deutsche Literatur, S. 63338 (vgl. Klopstock-AW, S. 1001)]

Ao poeta, na acepção de Klopstock, é atribuída uma outra função, atribuição que acaba por torná-lo um ser distinto dos demais. Elevado a um outro patamar, ele se torna um sacerdote, não apenas um didata. Não há mais um louvor à religião pura e simples. É assumida uma atitude religiosa inserida no fazer poético. Religião mescla-se com poética, com o próprio poeta, o qual consegue através da expressão do sentimento, de fortes emoções, levar o homem a completar sua formação moral, não através do racional, mas do irracional, da potência do sentimento. A poesia de expressão do sentimento religioso foi transformada numa poesia de expressão da religião do sentimento (Schmidt, 1988)[216]. Além disso, é inserido um aspecto completamente novo, o sentimento não é algo meramente passivo, mas transforma-se em força propulsora. Se através do sentimento o homem pode chegar ao aprimoramento moral, o sentir é compreendido como algo que leva a uma ação,

[216] "*Das Herz ganz zu rühren, ist überhaupt, in jeder Art der Beredsamkeit, das Höchste, was sich der Meister vorsetzen, und was der Hörer von ihm fordern kann. Es durch die Religion zu tun, ist eine neue Höhe, die für uns, ohne Offenbarung, mit Wolken bedeckt war. Hier lernen der Dichter und der Leser einander am gewissesten kennen, ob sie Christen sind. Nichts geringers darf derjenige sein, der hier unser ganzes Herz bewegen; und der, welcher hier den Dichter ganz empfinden will. Denn wird der Dichter, auch mit dem glücklichsten Genie, ohne wirkliche Empfindung der Schönheit der Religion, und ohne eine Rechtschaffenheit des Herzens, die nicht schimmern, noch viel weniger glänzen will, diese Bewegungen in uns hervorbringen können*?" [Klopstock: Von der heiligen Poesie, S. 20. DB 1: Deutsche Literatur, S. 63350 (vgl. Klopstock-AW, S. 1009)]

mesmo que seja metafísica, restrita ao âmbito da moralidade. Ao sentimento é atribuída uma força, uma potência. Esse aspecto será caro para a geração futura que verá o sentimento como energia, a qual as ações do homem devem se submeter como guia.

Se em Brockes a poesia encampa uma missão didática, a poesia de Klopstock institui-se como um sacerdócio (interessante notar que, para Novalis, o poeta é também um sacerdote – nos *Blütenstaub*) ela dirige-se à educação do coração e, através da empatia provocada no leitor, ela cria um novo sentido para o termo religioso cristão: a compaixão. Seu conteúdo é a exposição da subjetividade e não a descrição de fatos ou de objetos percebidos pelos sentidos. Eles dão lugar à interioridade, ao sentimento. As impressões sensoriais estão em segundo plano, levando a uma abstração no que é apresentado poeticamente. Isso acaba por fomentar uma autoconsciência pela dinâmica dos sentimentos, a natureza volta a estar em segundo plano, para mais tarde retornar em primeiro plano pela interpretação de natureza como potência criadora.

Cabe observar que, apesar dessa intensidade com que é apresentada, a poesia de Klopstock em muito difere da concepção moderna de subjetivismo. Ela é subjetiva, pois acontece no íntimo de cada um, mas também é universal, pois abrange a todos os indivíduos.

Nesse sentido, a temática do século XVIII gira em torno da questão da fronteira entre o universal e o particular. A perspectiva apresentada por Goethe é a concepção de uma obra de arte segundo os moldes da criação da natureza enquanto representante tanto do universal quanto do particular. Ela se encontrava completamente exterior ao homem no início do século e passa ao longo dele a representar o divino, inscrito no livro da natureza. A partir de meados do século, com o desenvolvimento da autoconsciência, o homem toma consciência também de seu lado natural. A natureza está inscrita em seu interior, o que o leva a perceber o divino em si. Desse modo, o homem assume simultaneamente uma identidade universal e particular. Essa situação de intercâmbio de esferas é expandida para os produtos exclusivamente humanos: ciência e arte. Esferas que entram em franco diálogo na obra goethiana.

2.1 Em Frankfurt e Leipzig. Primeiros passos

Os primeiros passos de Goethe direcionam-se para uma formação estética e tinham as idéias da Aufklärung como norte, conforme se pode observar pela esmerada e ampla educação que lhe foi proporcionada. Com a finalidade de lhe propiciar uma vasta e fundamentada visão do mundo, seu pai, Johann Caspar Goethe, não poupou esforços para lhe oferecer uma formação primorosa. Nesse contexto, o jovem Goethe recebeu inicialmente aulas do próprio pai e mais tarde elas foram delegadas a professores particulares. Essas aulas, pela sua abrangência, procuravam abarcar todos os âmbitos do conhecimento humano. Conseqüentemente, o menino adquiriu noções de várias línguas (Latim, Grego, Italiano, Inglês, Francês, Idiche e Hebraico), assim como de história, geografia, dança, esgrima e cavalaria. O plano paterno de educação incluía também viagens de formação, em especial figurava a Itália como o destino mais proveitoso, incitando a imaginação infantil e pré-dispondo-a para a realização do que iria tornar-se a sedimentação da estética e ciência de Goethe:

> Ferner erzählte er (Vater) mir, daß ich nach Wetzlar und Regensburg, nicht weniger nach Wien und von da nach Italien gehen sollte; ob er gleich wiederholt behauptete, man müsse Paris voraus sehen, weil man aus Italien kommend sich an nichts mehr ergetze.
>
> Dieses Märchen meines künftigen Jugendganges ließ ich mir gern wiederholen, besonders da es in eine Erzählung von Italien und zuletzt in eine Beschreibung von Neapel auslief. Sein sonstiger Ernst und Trockenheit schien sich jederzeit aufzulösen und zu beleben, und so erzeugte sich in uns Kindern der leidenschaftliche Wunsch, auch dieser Paradiese teilhaft zu werden.
>
> [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 46. DB 4: Goethe, S. 9980 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 33)]

Os contatos iniciais com a arte e com a ciência também foram proporcionados através da extensa biblioteca de cerca de 2000 volumes e da significativa coleção de quadros de seu pai. Goethe teve acesso a livros que foram bastante significativos em sua formação poética.[217]

[217] Goethe leu em sua infância obras tanto dos Antigos, quanto dos Modernos. Dentre suas leituras encontram-se, por exemplo, obras de Virgílio, Píndaro, Ovídio, Telêmaco, Defoe, Racine, Moliére, Diderot e Klopstock. Também lia os livros populares (*Volksbücher*) com as histórias sobre Till Eulenspiegel, Fausto e outros. Suas leituras, assim como sua educação de um modo geral eram inseridas no contexto horaciano de *prodesse et delectare*: "*In meines Vaters Bibliothek hatte ich*

Entre suas primeiras leituras estão obras nas quais o aspecto lingüístico alia-se estreitamente ao pictórico:

> Außer dem »Orbis pictus« des Amos Comenius kam uns kein Buch dieser Art in die Hände; aber die große Foliobibel, mit Kupfern von Merlan, ward häufig von uns durchblättert; Gottfrieds »Chronik«, mit Kupfern desselben Meisters, belehrte uns von den merkwürdigsten Fällen der Weltgeschichte; die »Acerra philologica« tat noch allerlei Fabeln, Mythologien und Seltsamkeiten hinzu; und da ich gar bald die Ovidischen »Verwandlungen« gewahr wurde, und besonders die ersten Bücher fleißig studierte: so war mein junges Gehirn schnell genug mit einer Masse von Bildern und Begebenheiten, von bedeutenden und wunderbaren Gestalten und Ereignissen angefüllt, und ich konnte niemals Langeweile haben, indem ich mich immerfort beschäftigte, diesen Erwerb zu verarbeiten, zu wiederholen, wieder hervorzubringen.
> [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 48. DB 1: Deutsche Literatur, S. 26754 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 35)]

Tanto a obra de Comenius, como as de Merian e Ovídio possuem algo em comum: a ênfase na formação de imagens. A impressão das gravuras e descrições desses livros foi bastante significativa, a ponto de Goethe torná-las presente décadas depois:

> Immer stärker schwankte das Schiff, die Brandung schien sich zu vermehren, und meine durch alles dieses wiederkehrende Seekrankheit drängte mir den Entschluß auf, hinunter in die Kajüte zu steigen. Ich legte mich halb betäubt auf meine Matratze, doch aber mit einer gewissen angenehmen Empfindung, die sich vom See Tiberias herzuschreiben schien; denn ganz deutlich schwebte mir das Bild aus Merians Kupferbibel vor Augen. [Goethe: Italienische Reise, S. 503. DB 1: Deutsche Literatur, S. 28459 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 319-320)]

A permanência dessas imagens em sua memória visual reflete a importância assumida pelo imagético em sua formação estética.[218] Esse aspecto também foi

---

bisher nur die früheren, besonders die zu seiner Zeit nach und nach heraufgekommenen und gerühmten Dichter gefunden. Alle diese hatten gereimt, und mein Vater hielt den Reim für poetische Werke unerläßlich. Canitz, Hagedorn, Drollinger, Geliert, Creuz, Haller standen in schönen Franzbänden in einer Reihe. An diese schlossen sich Neukirchs »Telemach«, Koppens »Befreites Jerusalem« und andre Übersetzungen. Ich hatte diese sämtlichen Bände von Kindheit auf fleißig durchgelesen und teilweise memoriert, weshalb ich denn zur Unterhaltung der Gesellschaft öfters aufgerufen wurde. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 121. DB 1: Deutsche Literatur, S. 26827 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 80)]

[218] Um exemplo negativo disso foi a leitura da Odisséia de Homero numa edição ilustrada: "*Hier lernte ich zuerst den Homer kennen, und zwar in einer prosaischen Übersetzung, wie sie im siebenten Teil der durch Herrn von Loen besorgten »Neuen Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten«,*

reforçado pela ênfase dada por seu pai em sua educação artística, através de aulas diárias de desenho e pintura. Além disso, a contemplação de obras de arte fazia parte de seu dia a dia. Seu pai possuía uma vasta coleção de obras de arte distribuídas por vários cômodos da casa. Eram lembranças de sua viagem à Itália, obras de vários artistas do século 17, mas a maioria delas era de autores contemporâneos no estilo da pintura holandesa do século passado. Goethe tinha a seu dispor não somente obras destinadas à contemplação, como podia acompanhar o próprio processo de pintura. Seu pai instituiu um ateliê de pintura num dos cômodos e o menino observava atentamente o trabalho dos pintores.

O discurso barroco, estreitamente ligado à expressão da glória divina e real em sua magnificência e esplendor não era o meio adequado para apresentar um outro estilo de vida. A elaboração de um discurso condizente com a vida burguesa estava intimamente ligada à valorização da capacidade intelectual, já que era algo comum a todos os homens. Todos possuem, nascem com intelecto, só resta desenvolvê-lo. Portanto, como medida atrelada ao desenvolvimento da consciência burguesa, leia-se da consciência de indivíduo, está a importância que a *Erziehung* e mais especialmente, a *Bildung*, passam a ter. Logo, o desenvolvimento da ciência também se faz necessário para a afirmação da liberdade do homem perante Deus e o rei, seu representante na terra, conforme os preceitos do Absolutismo.

O valor das artes na formação geral do cidadão revelava-se em meados do século XVIII na Alemanha pelo número crescente com que academias (*Akademien*) e escolas de desenho (*Zeichenschulen*) eram fundadas, resultado do empenho na constituição de uma arte nacional, em conformidade com a crescente oposição à irrestrita importação de estilos estrangeiros[219].

Além de seu pai, outros burgueses da cidade de Frankfurt possuíam grandes coleções de arte: o comerciante Johann Friedrich Ettling, o comerciante de vinhos Johann Noe Gogel e o mestre-confeiteiro Johann Valentin Prehn. De acordo com o

---

unter dem Titel »Homers Beschreibung der Eroberung des Trojanischen Reichs«, zu finden ist, mit Kupfern im französischen Theatersinne geziert. Diese Bilder verdarben mir dermaßen die Einbildungskraft, daß ich lange Zeit die Homerischen Helden mir nur unter diesen Gestalten vergegenwärtigen konnte."[Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 60. DB 1: Deutsche Literatur, S. 26766 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 42)]

[219] Vide Lammel (1994: 6): "*Es regte sich damals ein mannigfaltiges Streben nach Erneuerungen in Gesellschaft und Kunst*".

desejo de instituição de uma cultura artística como representante da própria burguesia, era bastante apreciada a pintura holandesa do século 17, em especial a pintura de gêneros (*Genremalerei)*, a qual se dedicava a retratar cenas da vida familiar e do cotidiano burgueses de modo simples e realista.[220] Se a arte do Rococó com sua exuberância estilística, erotismo e efeitos ilusionistas prestava-se à ornamentação de igrejas e palácios, o estilo da arte holandesa, com seus jogos de claro-escuro e sua dedicação à representação da vida cotidiana, era utilizado para retratar a intimidade, a vida simples e natural, aproximando-se da exposição realista da realidade. Grandes imitadores dos holandeses foram os pintores de Frankfurt e Darmstadt, em especial Karl Georg Urlaub (1749-1811) e Johann Conrad Seekatz (1719-1768), o qual retratou a família Goethe em 1762. [221]

Em oposição a um estilo neoclássico exclusivamente fundamentado na imitação dos antigos, escreveu Johann Heinrich Merck no Teutschen Merkur:

> Diese Herren, die alles zu Laokoons und Vatikanischen Apolls, umschaffen wollen, wissen nicht, daβ in einem flämischen Bauernstück mehr richtige Zeichnung, mehr Beobachtung der Natur, mehr physiognomische Wahrheit steckt als in den zusammengeleimten Nasen und Ohren ihrer neuern Antikentrödler"(Merck, apud Lammel, 1998: 16)

Na crítica de Merck deixa-se entrever uma característica que atrai Goethe para este tipo de pintura: através dela há uma aproximação maior da natureza. Do pintor é exigido um maior apuro na observação dos fenômenos e dos traços fisionômicos a serem fixados na tela. Os objetos retratados estavam como que entregues à própria sorte na tela, exprimiam a si mesmos, sem relação com outra realidade a não ser uma referência àquela que representam. O que era apresentado na tela estava entregue a si mesmo, não há uma alusão alegórica que dirija a atenção do espectador para algo além do que é representado. Na nova pintura a representação (*Darstellung*) fala de si por si mesma. A arte ganha uma independência em relação a um conteúdo abstrato, ela se objetiva e se torna ao mesmo tempo um produto oferecido ao livre comércio em mercados e feiras, assim como passa a representar o ápice da capacidade humana de criação.

[220] Essas coleções icentivaram a formação de um mercado de arte, fato novo na Alemanha de então. Nas feiras de Frankfurt eram encontrados pintores tanto da Alemanha quanto da Holanda que passaram a exibir seus quadros como mercadorias.
[221] Vide anexo figura 13.

Neste estilo de pintura, o olho do pintor deveria ser aguçado na percepção do exterior e suas mãos serem dotadas de maestria na execução da pintura, de modo a fazer com que o olho do observador se exercite, quando este se colocar diante da tela, criando em seu íntimo um sentimento de interioridade. Nesse sentido, a pintura holandesa seria para Goethe o estilo ideal através do qual o olho humano está capacitado a fazer a união entre interioridade e exterioridade: "*Die Totalität des Inneren und äußeren wird durchs Auge vollendet*" (Goethe, apud Maisak, 1994: 220).[222] Em conformidade com essa máxima também se desenvolve sua própria estética.[223]

A ida para a 'pequena Paris' alemã colocou Goethe no centro da vida intelectual da época. Em Leipzig conhece os grandes nomes da literatura alemã, conforme descreve extensamente no terceiro livro de suas memórias, e descobre-se no meio do turbilhão provocado pelos debates acerca da formação da literatura nacional. Do pequeno grande mundo de sua casa, com as coleções paternas de livros e pinturas, Goethe passa a viver no grande mundo das polêmicas mais significativas sobre arte e poesia.

Embora em suas memórias Goethe apresente o panorama literário de Leipzig acompanhado de uma ampla reflexão, será em suas cartas que seu desenvolvimento se mostra de forma mais imediata. Através da análise de algumas delas observa-se claramente a caminhada do jovem poeta. Recém liberto de uma educação esclarecida, adentra cada vez mais na densa floresta de sua subjetividade o que culmina na sua participação destacada no movimento do *Sturm und Drang*.

---

[222] "*Die schöne Ruhe, Behaglichkeit und Beharrlichkeit, welche den Hauptcharakter dieses Familienvereins bezeichneten, belebten sich gar bald vor den Augen des Gastes, indem er wohl bemerken konnte, daß ein weiter Wirkungskreis von hier ausging und anderwärts eingriff*." [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 1007. DB 4: Goethe, S. 10941 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 37)]. Além da percepção das obras de arte, Goethe podia observar o próprio processo de execução dos quadros. Seu pai e também o tenente francês Thoranc que se alojou em sua casa por alguns anos (1759-1763) reservaram um dos aposentos da casa para os pintores que estavam a serviço deles.

[223] O apreço à pintura holandesa é expresso em muitos momentos da obra de Goethe. Tome-se como exemplo o seguinte trecho:"*Rembrandt, Raffael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde, gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren*." [Goethe Aus Goethes Brieftasche, S. 6. DB 4: Goethe, S. 8149 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 68)]

No corpo da longa carta a sua irmã, Cornelia, encontra-se registrada uma das primeiras influências das visitas de Goethe às preleções de Gellert.[224]

> Nein ich will dich was bessers lehren. So wollen wir es machen Schwester. Schreib deine Briefe auf ein gebrochenes Blat und ich will dir die Antwort und die Critick darneben schreiben. Aber lasse dir vom Vater nicht helfen. Das ist nichts. Ich will sehen wie du schreibst. Jetzo werde ich den Anfang machen. Mercke diß; schreibe nur wie du reden würdest, und so wirst du einen guten Brief schreiben. (Carta a Cornelia 06/12/1765; DjG I: 606)

As retificações estilísticas sugeridas por Goethe seguem os ensinamentos das "*Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*" (1751), obra na qual Gellert propõe uma adequação do discurso não só ao uso de determinadas regras, mas, já se distanciando de Gottsched, também ao emprego da sensibilidade (*Empfindung*) do escritor.

> Gute Regeln sind Vorschriften der gesunden Vernunft , die sich auf die Natur der Sache, und auf die Erfahrung gründen. Regeln der Poesie und Beredsamkeit sind Gesetze welche durch die Absicht dieser Künste bestimmt werden. Man will nützen und vergnügen; man will unterrichten und überzuegen , gefallen und rühren. Man will Menschen unterrichten und vergnügen, welche eben die Natur haben, die uns gegeben ist. Unser Verstand, unser eignenes Herz, wird uns also sagen, was wir thun sollen. Die Erfahrung wird es bestätigen, ob wir gute Mittel ausgesonnen haben; (...) Unsere Empfindung wird uns lehren, wie die Gegenstände beschaffen seyn müssen, welche unsern Verstand aufklären, ihm gefallen, und unser Herz nöthigen sollen, Antheil daran zu nehmen. Sie wird uns lehren, wie diese Gegenstände von dem Verstande bearbeitet werden müssen, damit sie die Einsicht und Aufmerksamkeit befördern. Auf diese Weise kann man sich vorstellen, wie die guten Werke der Beredsamkeit und Poesie eher, als die Regeln haben seyn können. (Gellert. Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstreckte. In: Killy. 1983: 321)

A poesia e a retórica são elaboradas por regras de efeito no interlocutor e devem ser dirigidas não somente à razão, mas também ao coração. Embora essas artes direcionem-se ao "*Auge des Verstandes*" (Id., ib.), devem também comover ("*das Herz rühren oder bewegen*"). Determinante para a execução de uma boa obra é a presença do gênio:

---

[224] Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), professor de retórica, poesia e moral na Universidade de Leipzig, escritor do romance epistolar "*Das Leben der Schwedischen Gräfin von G***"* (1747/48); de dois volumes de fábulas (*Fabeln und Erzählungen*, 1746/49), era um dos escritores mais populares da época, suas aulas na universidade eram das mais concorridas.

> Wenn man nicht Genie hat, nicht Gelehrsamkeit besitzt: so werden uns die Regeln in der Ausarbeitung zu nichts helfen, als daβ sie uns die kunstmäβige Einrichtung einer Rede, oder Gedichts, entwerfen und beurtheilen lehren. (...) Männer von glücklichem Genie dichteten, um zu vergnügen und zu nützen. Sie folgten den Eingebungen ihres Genies, ihres Geschmacks. Sie erreichten ihre Absicht; und ihre Exempel wurden zu Regel. (Id, ib.: 320-321)

Conforme exposto no capítulo anterior, essa acepção de gênio encontrada nos autores da *Aufklärung* acha-se relacionada com a capacidade do artista de engendrar uma boa composição, proporcionar uma boa imitação da natureza: "*Die Kunst, mit Popen zu reden, ist die Natur, in eine Methode gebracht*" (Id., ib.:323). Segundo a interpretação de Gellert, a obra de arte poética é um produto cujo valor só pode ser comprovado através do julgamento feito pelo crítico (*Kunstrichter*) em relação à destreza com a qual foi criada, em observância ao atendimento às regras. A obra de arte é, assim, um produto composicional: o aspecto normativo ainda prevalece sobre qualquer outro.[225]

Embora as idéias de Gellert quebrem a rigidez normativa de Gottsched com a inclusão da sensibilidade no processo criativo, nelas o poeta ainda se encontra submetido ao crítico regulador. Ainda inserido neste contexto, Goethe descobre seu gênio poético:

> Da ich ganz ohne Stolz bin, kann ich meiner innerlichen Überzeugung glauben, die mir sagt daß ich einige Eigenschaften besitze die zu einem Poeten erfordert werden, und daß ich, durch Fleiß einmal einer werden könnte. (Carta a Cornelia Goethe; 15/05/1767. DjG I: 609)

A partir dessa constatação, em conformidade com os preceitos de Gellert, Goethe analisa suas poesias juvenis:

> Ich habe von meinem zehenten Jahre, angefangen Verse zu schreiben, und habe geglaubt sie seyen gut, jetzo in meinem 17ten sehe ich daß sie schlecht sind, aber ich bin doch 7 Jahre älter, und mache sie um 7 Jahre besser. (Id., ib.)

Sente-se amparado pelos novos conceitos a desenvolver seu talento:

[225] Caso a máxima de Gellert seja retomada e lida isolada de seu contexto regulador, poderia se vislumbrar uma similaridade com o ponto de vista apresentado décadas depois por Goethe em referência à similaridade entre as leis da natureza e as da arte. Mas para o iluminista, a natureza é apenas aparência, ela se encontra despojada de qualquer conteúdo espiritual. Assim também arte é a mera representação da aparência.

> Seit dem November habe ich höchstens 15 Gedichte gemacht die alle nicht sonderlich groß und wichtig sind, und von denen ich nicht eins, Gellerten zeigen darf, denn ich kenne seine jetzige Sentiments über die Poesie. Man lasse doch mich gehen, habe ich Genie; so werde ich Poete werden ... (Id., ib.)

A poesia engenhosa enquanto produto da razão, capaz de tocar o coração do leitor e elaborada com o uso da sensibilidade do poeta pretende achar o modo de expressão mais adequado para expressar uma realidade e uma forma que se encontram exteriores ao poeta. O que é expresso na poesia não é originado a partir do interior do poeta, nem é produto de alguma experiência. É uma reprodução artificial construída com a finalidade tanto de divertir, emocionar, quanto de educar. Mas nota-se que, aos poucos, a expressão da interioridade e das vivências subjetivas vão ocupando a primazia no discurso poético. Há não apenas uma procura pelo meio ideal para expressar a interioridade, mas como também uma reflexão sobre o conteúdo ideal da poesia.

Alguns meses depois de suas cartas a Cornelia, nas cartas dirigidas a Behrisch[226], Goethe rompe com todos essas normas anteriores. O uso de uma linguagem coloquial, reflexo de um tom extremado e confessional, transforma sua fala numa pura expressão do sentimento (*Gefühlsaussprache*), numa torrente de sentimentos que se sobrepõem conferindo ao texto uma força expressiva inusitada[227].

Esta força de seu discurso torna-se dependente de sua interioridade, que passa a nortear também a percepção da realidade. Quando isso acontece, todas as regras conhecidas são postas de lado:

> Sieh Behrisch, die Sara (Sampson) sah ich einmal mit ihr. Wie unterschieden von heute. Es waren ebendieselben Scenen, eben die Acteurs, und ich konnte sie heute nicht ausstehn. Ha! alles Vergnügen liegt in uns. Wir sind unsre eigne Teufel, wir vertreiben uns aus unserm Paradiese. (Carta a Behrisch de 10/11/1767; DjG I: 615)

A diferença na recepção da peça de Lessing, *Miss Sara Sampson*, reside na disposição interior do espectador no momento da recepção da peça. A paixão é determinante não só na maneira como uma obra é recebida e percebida pelo

[226] Ernst Wolfgang Behrisch (1738-1809),
[227] Expressão de Einem na HA-Brief I.

espectador, como também na elaboração do estilo do relato da experiência. Do comedimento das cartas a Cornelia, Goethe passa a uma escrita num ritmo veloz e exacerbado, condicionado pelo *pathos*. As razões do estilo não estão mais de acordo com uma realidade exterior, elas dependem do sentimento. O discurso ordenado torna-se caótico e a imitação da natureza cede lugar à expressão de uma realidade particular. Esses recursos estilísticos empregados na correspondência com Behrisch não se restringem a uma questão retórica, pontual. Eles se transformam aos poucos num princípio estético, o qual, pela sua espontaneidade e naturalidade, surpreende o próprio escritor: "*Mein Brief hat eine hübsche Anlage zu einem Werckgen, ich habe ihn wieder durchgelesen, und erschröcke vor mir selbst*" (Id, ib.: 617).

Notadamente as influências de Gellert e Klopstock transformam a linguagem poética do jovem Goethe numa expressão do estado da alma, conforme transparece na seguinte poesia, parte de uma carta a Behrisch de maio de 1768 (*Briefgedicht*):

Die Nacht
Gern verlass' ich diese Hütte,
Meiner Liebsten Aufenthalt,
Wandle mit verhülltem Tritte
Durch den ausgestorbnen Wald.
Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf,
Und die Bircken streun mit Neigen
Ihr den süssten Weihrauch auf.

Schauer, der das Herze fühlen,
Der die Seele schmelzen macht,
Flüstert durch's Gebüsch im Kühlen.
Welche süße, schöne Nacht!
Freude, Wollust kaum zu fassen!
Und doch wollt ich Himmel Dir
Tausend solcher Nächte lassen,
Ließ mein Mädgen eine mir.

O tema da noite, presença marcante nas odes e elegias de Klopstock, por si só já seria suficiente para evocar uma atmosfera distante da clareza solar iluminista e aferir uma nova forma de composição poética. Mas, além disso, novos aspectos apresentados nesta poesia por Goethe, indicam uma sutil alteração de perspectiva que culminará na poética do *Sturm und Drang*. Indo além da pretendida inclusão do sentimental (*Empfindsam*) de Gellert, o jovem poeta transforma a linguagem poética

numa pura expressão de sua interioridade, ótica sob a qual a natureza passa a ser vista. Ultrapassa o uso meramente ilustrativo com que o elemento natural era empregado nas artes de um modo geral e passa a se servir dela como meio metafórico de expressão do sentimento humano. Essa mudança de perspectiva provoca a destituição do papel da natureza na obra de arte como mero cenário auxiliar na composição da obra e também como motivo alegórico. Goethe inicia o que se pode chamar de uma humanização da natureza e estabelece um marco significativo no desenvolvimento de sua estética. De cenário da natureza a poesia passa a oferecer a natureza como cenário da alma.

Neste momento de sua vida, os dois interesses de Goethe, arte e ciência, aparecem ainda de modo separado. Ao mesmo tempo em que se interessa pela ciência, com a visita a preleções sobre física e astronomia, conforme descrito em outra parte deste trabalho, ele inicia uma nova perspectiva em termos poéticos. Esses dois interesses percorrem um caminho paralelo e se unirão somente décadas mais tarde. Por isso acompanhar a presença do elemento natural em sua poética é imprescindível para a compreensão da formação do cânone do classicismo, conforme apresentado em 1790.

A sua relação com a natureza, anterior a esse processo de subjetivização ora descrito, era marcada por uma atitude de devoção demonstrada pela construção de um altar com elementos naturais e pela ação terapêutica que a natureza exercia em Goethe, quando estava em meio a uma crise sentimental.[228] Na poesia citada anteriormente, a descrição da natureza se transforma num meio para expressar outra coisa. Os fenômenos naturais, como utilizados nesta poesia, não possuem um valor objetivo, racional. É a descrição de fenômenos naturais submetida à ótica do sentimento do eu poético e, dessa forma ela não se dirige à imitação do exterior. Os fenômenos naturais deixam de representar a si mesmos, pois essa atitude referencial é tarefa exclusiva da ciência. Sua presença na poesia assume a função de possibilitar a criação de uma imagem do interior. Se antes a imitação ligava-se à representação da realidade objetiva, agora ela inclui uma outra realidade que progressivamente monopoliza a ênfase discursiva. Goethe procura utilizar-se da imagem do real, objetivo para criar uma imagem subjetiva. A descrição fenomênica

[228] Vide capítulo 2.1 na primeira parte.

da natureza, conforme está presente no discurso científico da época, é transformada na descrição imagética da subjetividade. Diferente de Homero que descreve ações humanas, diferente de Klopstock que descreve a natureza em sua feição fantástica e fantasmagórica, diferente de Gellert que propõe a presença de recursos retóricos de efeito no leitor, Goethe aproxima-se de Lessing ao desenvolver livremente sua capacidade de imaginação na criação de imagens, mas torna a se distanciar dele ao focar sua poética na subjetividade.

Goethe ao se apartar do mundo da natureza pela primazia do mundo interior, fomenta uma autonomia, fundamental para o exercício da criatividade artística. Conforme analisa Schmidt (1988), a posição de Lessing é fundamental, pois, ao afastar a poesia do elemento pictórico, ele evita a reprodutibilidade do natural (real) como simples imitação exterior. Em seu *Laokoon*, Lessing abriu espaço para a liberdade de criação do indivíduo. Determinante para esse processo é a capacidade individual de imaginação. A poesia não mais imita, ela suscita a imaginação, mas ainda assim, na sua visão de gênio prevalece a racionalidade: "*Wer nicht raisonniert, erfindet auch; und wer erfinden will, muß raisonnieren können*". (Lessing, apud Schmidt, 1998 I: 92)

Mas o princípio estético para o qual o jovem Goethe se inclina nesse momento privilegia o conteúdo expressivo de sua interioridade, por isso as características advindas da sensação se sobrepujam às da razão. Para se transformar numa poética da alma (*Seele*) e do coração (*Herz*), a forma poética tem de se adequar ao novo conteúdo. Os versos precisam perder a densidade e adquirir a agilidade da paixão. Este objetivo é alcançado pelo uso de versos de sete sílabas e de rimas encadeadas relacionados a vocábulos pertencentes ao campo semântico do sentimento (*gern, liebst, fühlen Herz, Freude, Wollust*). Além de propor uma pura expressão dos sentimentos do homem, Goethe, ao criar sutilmente uma atmosfera erótica pela forma com que descreve os fenômenos naturais, acaba por iniciar um movimento de sensualização do natural. A natureza não desperta apenas sentimento, mas também sensações, e, nesse sentido, ela pode ser o meio mais adequado de expressar a subjetividade humana, englobando de forma geral seus sentimentos, suas sensações e impressões. É uma poesia tanto da alma quanto do coração.

A luz da lua, simples reflexo da luz solar, impede uma visão nítida dos objetos, o que possibilita uma liberdade na interpretação dos fenômenos naturais com a utilização da fantasia. Assim, há a possibilidade de nesta ocasião haver uma interpenetração das esferas humana e natural.

A proximidade entre elas está também marcada na poesia pelo vocativo: "*Himmel, dir*". A presença de uma relação de intimidade com a natureza é também um dos traços mais significativos dessa nova atitude poética de Goethe. Caso se faça uma conexão dessa expressão de proximidade da natureza com a construção do altar ornado com objetos da natureza, motivada pela necessidade de uma interação imediata com o divino, pode se ver a aproximação também das esferas do divino com a humana, mediatizada pela natureza.

Nesse sentido, forma-se uma dubiedade em relação à concepção de natureza. Ao mesmo tempo em que ela é a mais apropriada expressão de si mesmo, ela também é um outro, que religa o homem com uma esfera tão transcendente, com o sentimento. Esse caráter de ser o outro e representar a si mesmo é uma das características da polaridade deste período. A dubiedade cede lugar à polaridade vívida dos fenômenos naturais e poéticos.

Em suas memórias, Goethe posiciona-se em meio a um processo de transição, fala de suas vivências entre os dois pólos que se configuravam: a *Aufklärung* e a *Empfindsamkeit*:

> Habe ich durch diese kursorischen und desultorischen Bemerkungen über deutsche Literatur meine Leser in einige Verwirrung gesetzt, so ist es mir geglückt, eine Vorstellung von jenem chaotischen Zustande zu geben, in welchem sich mein armes Gehirn befand, als, im Konflikt zweier für das literarische Vaterland so bedeutender Epochen, so viel Neues auf mich eindrängte, ehe ich mich mit dem Alten hatte abfinden können, so viel Altes sein Recht noch über mich gelten machte, da ich schon Ursache zu haben glaubte, ihm völlig entsagen zu dürfen. [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 450 Siebentes Buch. DB 4: Goethe, S. 10384 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 283)]

Reflexivamente, Goethe apresenta o significado desse momento em seu desenvolvimento estético:

> Denn bei der großen Beschränktheit meines Zustandes, bei der Gleichgültigkeit der Gesellen, dem Zurückhalten der Lehrer, der Abgesondertheit gebildeter Einwohner, bei ganz unbedeutenden

> Naturgegenständen war ich genötigt, alles in mir selbst zu suchen. Verlangte ich nun zu meinen Gedichten eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion, so mußte ich in meinen Busen greifen; forderte ich zu poetischer Darstellung eine unmittelbare Anschauung des Gegenstandes, der Begebenheit, so durfte ich nicht aus dem Kreise heraustreten, der mich zu berühren, mir ein Interesse einzuflößen geeignet war. (...)

Sentindo-se insatisfeito com as duas proposições poéticas, volta-se para si mesmo e num processo reflexivo procura basear sua criação a partir de suas próprias vivências. Diante disso, sua poesia se origina a partir de uma base de verdade, de sentimento e reflexão, assim como de situações e objetos cuja referência estão nele mesmo. Precisa viver o mundo, interagir com ele para poder haurir alimento poético. Se, como foi exposto, sua poesia era expressão de sua subjetividade ela também necessita ser objetiva, ou seja, estar em conexão com o real e não ser mera fantasia, apenas produto da imaginação humana. A observação do exterior é um passo fundamental para haver a construção de si mesmo e de sua interioridade. A observação da natureza é a observação da sua leitura da natureza. Ao fazer isso, Goethe começa a criar uma poética da interação constante entre dois pólos: o da subjetividade e o da objetividade. Em sua poética, esses mundos não podem aparecer separados, é uma poética da vida, por isso do processual, do interativo.

> Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl niemand nötiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extreme in das andere warf. Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, (...).

A poética de Goethe, portanto, não se edifica a partir da unilateralidade, mas da dialética entre dois princípios: compreensão do mundo pela formação de conceitos e procura pela quietude da alma. O resultado desse processo é a formação de imagens, o que leva a instaurar uma poética baseada numa real interação com o exterior, através de suas experiências, numa expressão de seus sentimentos e numa atitude reflexiva. Conseqüentemente sua poética é instituída a

partir de uma nova compreensão do conceito de *mimesis*. Como o mundo exterior tanto quanto o interior expressam vertentes de algo real, a imitação desses dois mundos em interação pode propiciar uma realidade muito mais próxima ao homem. A atitude confessional na poesia não afasta o conceito de verdade ou de verossimilhança, muito pelo contrário, o intensifica.

Ainda com esses pensamentos em estado germinal, Goethe segue de Leipzig para Frankfurt e passa uma longa temporada recluso em sua casa, recuperando-se de uma tuberculose, período no qual se dedica ao cultivo da vida interior.[229]

2.2 De volta a Frankfurt: do macrocosmo ao microcosmo

A saída da grande cidade retirou Goethe do efeito das luzes e o encarceramento em seu quarto levaram-no a um estado de introspecção, durante o qual não só resgata o cultivo de uma atitude religiosa, como também a reflete sobre seus próprios princípios estéticos recém adquiridos.[230] Essas duas atitudes acabam por entrar em sintonia a partir das leituras de conteúdo hermético-cabalístico realizadas por ele sob a influência de Metz e Klettenberg. Nesse período, a atitude devocional em relação ao divino acaba por se transformar, mais tarde, no cultivo do próprio divino em si mesmo. A ausência de vivências oriundas do macrocosmo, do mundo exterior, restringe seu horizonte ao seu microcosmo, o que lhe descortina um outro mundo, o mundo de sua interioridade, tão vasto e intenso como o mundo à sua volta. Portanto, como o mundo de suas vivências e sentimentos é a fonte de sua verdade e cujo conteúdo se transforma em poesia, esta também adquire um conteúdo devocional: a devoção a si mesmo transforma-se em fonte poética. [231]

---

[229] Vide capítulo 2.1, primeira parte. A langer 8/9/1768: "*ich begreife mich selbst nicht. So kalt ruhig, wie man nur am Morgen beym Erwachen nach einer wohldurchschlaffnen Nacht seyn kann, ist jetzo meine Seele, still, ohne Verlangen, ohne Schmerz, ohne Freude, und ohne Erinnerung*.".

[230] Segundo Goethe, Frankfurt é: "*eine Stadt, die zusehr Antithese von Leipzig ist*" (carta a Oeser de 13/9/1768; DjG)

[231] Segundo Cassirer: "*Die neue relogiöse Grundempfindung kennt und verehrt den Schöpfer nur noch in seinem Geschöpf*".(Cassirer, 1961:83).

Como se pode perceber ao acompanhar essa cadeia de pensamentos, prepara-se o caminho para a concepção do gênio não mais como pura capacidade intelectual, mas sim como uma força natural e subjetiva ligada ao divino. O dualismo entre o mundo sensual e o mundo espiritual-ideal-metafísico começa a ser progressivamente abolido, na medida em que o homem reconhece e valoriza seus sentidos como forma legítima de conhecer o mundo. A essa concepção soma-se a idéia de que o mundo exterior e o mundo interior estão em conexão. Dessa forma unem-se sensualidade e espiritualidade não só como princípio científico, mas também como possibilidade de princípio estético, já que tanto a ciência como a arte são produtos mais legítimos do homem. Conforme o seu Ephemeriden-Credo: "*Über die Natur getrennt von Gott abzuhandeln ist ebenso schwierig und gefährlich, wie wenn wir über Körper und Seele unabhängig voneinander nachdenken*" (Goethe, DjG 1: 632).

Diante disso, realizar uma poesia do humano quer dizer incluir a idealidade e a sensualidade no discurso poético. A poesia do humano é ao mesmo tempo a do natural e do divino, relacionados a partir da descoberta da existência do processo interativo entre matéria e espírito no íntimo do homem.

Não só o mundo da mística renascentista estará presente nesse período de convalescença e se refletirá nos pensamentos de Goethe; a forte presença do religioso através do círculo pietista lhe proporciona o fomento de uma atitude cúltica. Na carta a Langer, Goethe descreve esse novo comportamento de devoção a Deus: "*Ich gehe in die Versammlungen, und finde würcklich Geschmack dran. Das ist einweile genug. Gott gebe das übrige*" (carta a Langer de 24/11/1768). A reunião mencionada é a da *Herrenhutengemeinde* do círculo pietista que nessa época se reunia em sua casa. Essa atitude devocional é atribuída por ele mesmo a uma "*seltsame Wendung*" (carta a Langer de 17/01/1769), que lhe proporciona um estado de calma interior:

> Sehen Sie lieber Langer es steht kurios mit uns; Mich hat der Heiland endlich erhascht, ich lief ihm zu lang und zu geschwind, da kriegt er mich bey den Haaren. [Bibel: Hesekiel 8,3] (...) Ich binn manchmal hübsch ruhig darüber, manchmal wenn ich stille ganz stille binn, und alles Gute fühle was aus der ewigen Quelle auf mich geflossen ist.

Através da atitude religiosa pietista, baseada na experiência do encontro pessoal com Deus, Goethe mergulha em sua interioridade e encontra o divino transformado na 'fonte eterna', concepção essa que se mistura com as das Musas gregas inspiradoras dos cantos de Homero. Goethe assina no livro de família de Johann Michael Brack como "*Goethe M. S. [Musarum Studiosus]*" (29/02/1769), ou seja, o estudioso das musas. O mundo grego mistura-se com o renascentista e o moderno: "*Die Gesellschafft der Musen, und eine fortgesetzte schrifftliche Unterredung mit meinen Freunden, wird mir diesen Winter ein kränckliches einsames Leben angehnehm machen*" (carta a Oeser, 9/11/1768).

Na *Briefgedicht* de 6/11/1768 a Friederike Oeser, filha de seu professor de desenho, Goethe apresenta-se como uma criança na muda dos dentes: "*So launisch, wie ein Kind das zahnt*". A formação moldada pelos ideais iluministas, seus dentes de leite, era substituída por uma nova forma de ver o mundo. Forçadamente num momento de interioridade, novos dentes surgem, sua nascente concepção poética ligada ao *Sturm und Drang*. Achar a si mesmo era a saída da crise:

> Zwar hab ich hier an meiner Seite
> Beständig rechte gute Leute,
> Die mit mir leiden, wenn ich leide,
> Sie sorgen mir für manche Freude,
> Es fehlt mir nur an mir, um recht beglückt zu seyn.

Se anteriormente as luzes da *Aufklärung* aclaravam as idéias de Goethe, agora ele passa a buscar a iluminação interior e nesse caminho encontra a literatura hermética-cabalística e suas metáforas relacionadas à luz e à iluminação.

Em outra carta a Oeser de 13/02/1769, percebe-se com nitidez a produtividade que a linguagem da alquimia fornece à teorização da poesia goethiana. Alguns elementos da natureza, como a luz, o sol e a lua, presentes como símbolos na alquimia, são utilizados fenomenologicamente por Goethe como similares aos processos estéticos:

> O, meine Freundin, das Licht ist die Wahrheit, doch die Sonne ist nicht die Wahrheit, von der doch das Licht quillt. Die Nacht ist Unwahrheit. Und was ist Schönheit? Sie ist nicht Licht und nicht Nacht. Dämmerung; eine Geburt von Wahrheit und Unwahrheit. Ein Mittelding. In ihrem Reiche liegt ein Scheideweg, so zweideutig, so schielend, ein Herkules unter den Philosophen könnte sich

> vergreifen. Ich will abbrechen, wenn ich in diese Materie komme, da werd' ich zu ausschweifend und doch ist sie meine Lieblingsmaterie (...). (DJG: 625)

Conforme exposto nessa carta, os conceitos de verdade e beleza formam a base da concepção estética do jovem Goethe e são expostos através de imagens da natureza. A primeira pressuposição é a da similaridade entre luz e verdade. A partir dessa idéia, passa a referir-se à luz do sol e há o expurgo à noite por ser uma inverdade. Interessante observar que o fenômeno natural é a base da verdade e não um objeto da natureza. Desde a juventude o que importa para Goethe não são os objetos em si, mas sim o que eles revelam em termos de fenômeno. O que importa é o processo. A beleza não reside na verdade, já que ela não é nem luz, nem treva: é um meio-termo. Ela reside na "*Dämmerung*", palavra que na língua alemã designa a passagem do dia para a noite e da noite para o dia, tanto a aurora como o crepúsculo. A beleza reside no passageiro, no intervalo entre um estado e outro.

Determinante para o conceito do belo foram as conversas em Leipzig com o pai de Friedericke, Adam Oeser. Numa carta dirigida a ele, Goethe comenta: "*Was binn ich Ihnen nicht schuldig, Theuerster Herr Professor, dass Sie mir den Weeg zum Wahren und Schönen gezeigt haben, dass Sie mein Herz gegen den Reitz fühlbaar gemacht haben*" (carta de 9/11/1768). Goethe refere-se aqui aos princípios estéticos formulados por Winckelmann a partir das conversas com Oeser. Segundo as idéias de Winckelmann, a beleza também pertence à esfera de algo expressivo, imagético. Ela não pode ser conceituada, tem de ser vista: A beleza "*sei eins von den groβen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört*" (Winckelmann, apud Jørgensen, 1990: 336).

Nesse sentido aclara-se o significado destas palavras de Goethe: '*Wer den einfältigen Weeg geht, der geh ihn, und schweige still, Demuth und Bedächtlichkeit, sind die nothwendigsten Eigenschafften unsrer Schritte darauf, deren jeder endlich belohnt wird* " (carta de 13/02/1769). Para a realização do princípio da "e*dle Einfalt und stille Gröβe*" de Winckelmann o artista necessita "purificar-se" dos excessos barrocos, dos excessos do *pathos* e também das doutrinas da

"*Bibliothekarwissenschaft*" para poder entender a escrita simples do livro da natureza, "*das leichte einfältige Buch der Natur*" (idem)[232].

Como dito acima a natureza ainda não é para Goethe um objeto a ser conhecido, ela ainda está ligada à esfera do sentimento, ainda determinada pela ótica da subjetividade, conforme está nesta outra poesia noturna de Goethe.

An den Mond

Schwester von dem ersten Licht,
Bild der Zärtlichkeit in Trauer!
Nebel schwimmt mit Silberschauer
Um dein reizendes Gesicht.
Deines leisen Fußes Lauf
Weckt aus Tagverschloßnen Hölen
Traurig abgeschiedne Seelen,
Mich, und nächt'ge Vögel auf.
Forschend übersieht dein Blick
Eine großgemeßne Weite!
Hebe mich an deine Seite,
Gieb der Schwärmerey dieß Glück!
Und in wollustvoller Ruh,[B2 87]
Säh der weitverschlagne Ritter
Durch das gläserne Gegitter,
Seines Mädgens Nächten zu.
Dämmrung wo die Wollust thront,
Schwimmt um ihre runden Glieder.
Trunken sinkt mein Blick hernieder.
Was verhüllt man wohl dem Mond.
Doch, was das für Wünsche sind!
Voll Begierde zu genießen,
So da droben hängen müßen;
Ey, da schieltest du dich blind.[233]

Mais uma vez, a intimidade com o natural leva-o à interiorização da natureza e à exteriorização de seus sentimentos utilizando-se de fenômenos naturais. De certa forma, o interior do homem se torna objeto, se exterioriza, e a natureza, por sua vez, se interioriza, torna-se sentimental-individual. A dubiedade gerada pela

[232] Numa carta a Philipp Erasmus Reich de 20 de fevereiro de 1770, Goethe expressa a importância do encontro com Oeser, que é o primeiro a colocá-lo em contato com a Antiguidade, vista sob uma nova perspectiva: "*Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sey Einfalt und Stille, und daraus folgt, dass kein Jüngling Meister werden könne. (...) Nach ihm und Schäckespearen, ist Wieland noch der einzige, den ich für meinen ächten Lehrer erkennen kann, andre hatten mir gezeigt dass ich fehlte, diese zeigten mir wie ichs besser machen sollte*". Goethe: 1770, S. 8. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 322 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 1, S. 229-230)]

[233] Esta poesia de 1769 é editada em 1815 com o título 'A la Luna' e com modificações na última estrofe: "

alternância da "*Dämmerung*", ora marco do início, ora do fim do dia, ressalta a percepção de algo em processo de mudança. Cria-se uma fugacidade e transitoriedade. Do mesmo modo, Goethe se define como algo em trânsito, como algo em processo a partir da alternância entre *verselbsten* e *entselbstigen*.[234] É a polaridade de ser parte do mundo e ao mesmo tempo encontrar-se alheio a ele, vivendo somente em si. Somente através de um mergulho profundo em si pode-se determinar seus próprios limites, quando então a caminhada em sentido contrário se inicia e começa o processo de conhecimento do mundo, o que, por sua vez, auxilia na compreensão de si. A *Aufklärung* proposta por Goethe pode, assim, ser metaforizada como um incessante jogo de luzes interiores e exteriores, um jogo entre o mundo de Deus e o mundo dos homems.

2.3 O encontro do gênio natural

Pelo apresentado anteriormente, constata-se que aqueles princípios iluministas alemães que se resumiam a uma mera transposição do classicismo francês, baseado na imitação da natureza segundo as regras do bom gosto, como proposto por Gottsched, já não eram mais capazes de representar uma arte que interessasse o jovem Goethe. O contato com Oeser lhe deu a oportunidade de conhecer uma nova interpretação do princípio da imitação aristotélica. As idéias de Winckelmann trouxeram consigo o princípio da imitação das obras de arte gregas, baseado na concepção de que nelas existe uma simplicidade e grandeza, que proporcionam ao observador desta arte as mesmas sensações que são despertas no contato com a natureza. Nesse sentido, o belo nas plásticas gregas torna-se parente do belo da natureza. Mas ao mesmo tempo, é dirigida a atenção do artista não só para o produto da obra de arte como representante imagético do belo natural, como também se atenta para os princípios segundo os quais a obra de arte foi elaborada.

[234] Vide Mito de Luzifer, comentado no capítulo 2.1.1.

As concepções de Lessing aprofundam ainda mais a relevância dada ao ato de criação da obra de arte. Ao definir os limites entre a pintura e a poesia, ele dirige a discussão estética para a delimitação dos elementos com os quais a obra de arte é construída e seus respectivos efeitos. A partir dessa discussão, o artista começa a entender e analisar as possibilidades expressivas que ele tem à disposição e, assim, pode desenvolver uma maior percepção do seu processo de criação. Polemiza-se sobre a capacidade do artista de poder incitar a força imaginativa (*Einbildungskraft*) do espectador-leitor, condicionada ao uso daquilo que cada tipo de arte lhe coloca à disposição. Diante disto, é apresentada uma outra perspectiva àquela oferecida por Winckelmann: "*Was Winckelmann als Ausdruck einer seelischen Haltung bestimmte, sah Lessing als Folge der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Künste und der Wortkunst*" (Jørgensen, 1990: 337). Se um orienta-se para o estado anímico, ou seja, para a subjetividade, o outro se norteia pela expressividade objetiva dos elementos artísticos.

Paralela à intensa discussão estética, a riqueza das descobertas científicas também propicia o debate entre os cientistas sobre a mais apropriada metodologia a ser utilizada em suas pesquisas. Como foi visto nos capítulos anteriores, havia uma preocupação em um segmento do meio científico com a crescente matematização do discurso científico, a qual acabaria por levar a uma compreensão do mundo da natureza e, por extensão também do humano, unicamente a partir do ponto de vista material. Do ponto de vista científico, essa atitude leva à exclusão do fenomênico enquanto expressão do embate de forças em constante transformação.

O que se pode perceber no desenvolvimento das idéias sobre a arte é que elas também se ocupam em resguardar o fenômeno estético de uma atenção exclusiva ao princípio de imitação, interpretado como simples cópia de modelos, ou, ainda, da iniciativa de restringi-lo a uma mera expressão alegórica. Ao se discutir as diferentes linguagens e artifícios das artes, sobre o efeito da obra no espectador, assim como sobre o papel do artista no processo de criação, revela-se um novo aspecto. Através dessa discussão é fomentada a interatividade entre a perspectiva subjetiva e a objetiva, a qual impediria a monopolização do discurso artístico como manifestação de uma realidade alijada da interferência do indivíduo. Posto isso, com a visão de obra de arte em interatividade, o artista reconhece não só sua capacidade

de ser um artífice, senhor dos instrumentos das artes, mas também se conscientiza cada vez mais de que possui em si a força que impele à criação. O artista compreende-se cada vez mais como potência e reconhece seu poder de interferência na realidade a partir da criação de obras de arte, o que acaba por transformar sua atividade artística numa ação messiânica, tanto voltada para a revelação divina, como para a revolução de costumes.

Nesse sentido, é aberta a brecha para a mescla do discurso religioso com o estético. Se Deus é em sua essência um criador, então sua criação, leia-se natureza, é a continuação de sua atividade em constante exercício de elaboração de formas, um todo em eterna produtividade e modificação. Seguindo-se uma linha de raciocínio analógica e partindo-se do pressuposto que o homem também é natureza, ele se torna co-criador do mundo, um "*second maker*"[235]. Se Deus segue o princípio da criação, também o homem deve continuar esse processo. Assim, Deus criou o homem e o homem criou a arte.

Essa idéia institui, segundo Korff, uma nova postura estética: "*Im Gegensatz zu der Entlebendigung und Entseelung der Welt durch die Naturwissenschaft der Aufklärung beginnt also nunmehr die Verlebendigung und Weltbeseelung durch das Weltgefühl einer neuen Religiosität*" (Korff I, 1958: 102). Este sentimento religioso que o jovem Goethe adiciona à sua estética é um dos pressupostos mais importantes para o desenvolvimento de sua ciência como superação do dualismo racional-materialista. A ciência goethiana se distanciará, como fundamento, de seus princípios de uma visão de natureza como algo concluído que permanece sempre o mesmo sem qualquer perspectiva histórica. Sua atenção será voltada para a natureza como um '*werden',* como uma totalidade sempre em processo. Ao fazer isso, Goethe transpõe a plasticidade da obra de arte para a ciência com a finalidade de elaborar uma metodologia científica que consiga entender a natureza em seu processo de criação de formas. Anos depois Goethe inverte a direção. Se seu discurso e metodologia científicos nascem enraizados no que se pode chamar de uma visão poética da natureza, sua própria poética, anos depois, volta-se para a

[235] Esta expressão, retirada da obra de Shaftesbury, tornou-se um dos motes do *Sturm und Drang* e referia-se originalmente à importância dada pelo filósofo inglês ao processo de criação do artista e sua relação com o natural, idéias que serão discutidas a seguir.

ciência e dela recolhe conceitos determinantes no estabelecimento de sua estética clássica.

Assim sendo, o encontro com Herder em Strassburg torna-se decisivo para a continuidade do desenvolvimento estético de Goethe, pois através desse encontro suas idéias sobre religião e natureza ganham uma nova perspectiva, determinante para a consciência de seu processo de criação artística, e por extensão, metodologia científica. :

> Die Einwirkung dieses gutmütigen Polterers war groß und bedeutend. (...) Da seine Gespräche jederzeit bedeutend waren, er mochte fragen, antworten oder sich sonst auf eine Weise mitteilen; so mußte er mich zu neuen Ansichten täglich, ja stündlich befördern. In Leipzig hatte ich mir eher ein enges und abgezirkeltes Wesen angewöhnt, und meine allgemeinen Kenntnisse der deutschen Literatur konnten durch meinen Frankfurter Zustand nicht erweitert werden; ja mich hatten jene mystisch-religiösen chemischen Beschäftigungen in dunkle Regionen geführt, und was seit einigen Jahren in der weiten literarischen Welt vorgegangen, war mir meistens fremd geblieben. Nun wurde ich auf einmal durch Herder mit allem neuen Streben und mit allen den Richtungen bekannt, welche dasselbe zu nehmen schien. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 647. DB1: Deutsche Literatur, S. 27353 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 405)]

Nas discussões com Herder estavam presentes as concepções de três autores, Hamann, Shaftesbury e Shakespeare, que influenciam as idéias de Goethe sobre arte, natureza e religião. A partir desse momento começa a se delinear com mais clareza em Goethe a estrutura do pensamento polarizante. A necessidade de o homem compreender a si mesmo e o mundo direciona-o para a discussão sobre os limites entre o universal e o particular, entre o homem e a natureza, entre a natureza e a arte, entre o homem e a sociedade.

Os textos de Johann Georg Hamann (1730-1788) caracterizam-se pela presença de uma linguagem hermética, a qual, segundo Klettenberg, são verdadeiros "*hieroglyphysche Schriften*" (Einem, HA 11: 563). Mas justamente essa forma de expressão de Hamann torna-se interessante para Goethe, para quem a linguagem do filósofo propicia uma constante transformação do sentido do texto. As leituras intermitentes do texto permitiam variações em sua compreensão, indicando a preferência por Goethe pela leitura de uma escrita simbólica, o que dá margem ao

exercício continuado da capacidade imaginativa do leitor. A formação de novas idéias acentua a plasticidade do texto, o que lhe confere uma naturalidade, ou seja, está mais próximo do ideal de natureza enquanto criação. O texto de Hamann é, assim, um texto natural, de onde brotam verdades, idênticas ao próprio mundo da natureza.

> Man ahndete hier einen tiefdenkenden gründlichen Mann, der, mit der offenbaren Welt und Literatur genau bekannt, doch auch noch etwas Geheimes, Unerforschliches gelten ließ, und sich darüber auf eine ganz eigne Weise aussprach. (...) Um das Unmögliche zu leisten, greift er daher nach allen Elementen; die tiefsten geheimsten Anschauungen, wo sich Natur und Geist im Verborgenen begegnen, erleuchtende Verstandesblitze, die aus einem solchen Zusammentreffen hervorstrahlen, bedeutende Bilder, die in diesen Regionen schweben, andringende Sprüche der heiligen und Profanskribenten, und was sich sonst noch humoristisch hinzufügen mag, alles dieses bildet die wunderbare Gesamtheit seines Stils,seiner Mitteilungen. (...) Unter meiner Sammlung befinden sich einige seiner gedruckten Bogen, wo er an dem Rande eigenhändig die Stellen zitiert hat, auf die sich seine Andeutungen beziehn. Schlägt man sie auf, so gibt es abermals ein zweideutiges Doppellicht, das uns höchst angenehm erscheint, nur muß man durchaus auf das Verzicht tun, was man gewöhnlich Verstehen nennt. Solche Blätter verdienen auch deswegen sibyllinisch genannt zu werden, weil man sie nicht an und für sich betrachten kann, sondern auf Gelegenheit warten muß, wo man etwa zu ihren Orakeln seine Zuflucht nähme. Jedesmal, wenn man sie aufschlägt, glaubt man etwas Neues zu finden, weil der einer jeden Stelle inwohnende Sinn uns auf eine vielfache Weise berührt und aufregt. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 823. DB1: Deutsche Literatur, S. 27529 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 515)]

Ao descrever as características dos textos de Hamann, Goethe acaba por evocar a mesma aura de mistério presente nesses escritos, o que reforça a sua afirmação de que há necessidade de se abster de uma leitura intelectual em relação aos textos do ‘Mago do Norte’ (*Magus aus dem Norden*).

Note-se que nessa descrição, elaborada cerca de quarenta anos após suas primeiras leituras, ainda permanece viva a mesma admiração de Goethe pelo pensador. Pode-se entender que essa postura perdure por tanto tempo pelo significado que Goethe atribui à atitude contemplativa, em detrimento da atitude experimental dos cientistas de sua época. Será através da contemplação dirigida aos objetos e fenômenos da natureza que brotará a ciência goethiana. Conforme foi

descrito, a contemplação das plantas será fundamental para a intuição da idéia da planta primordial. A partir disso constata-se renovadamente que concepções desenvolvidas apenas do ponto de vista estético serão fundamentais para o fomento de sua ciência.

Nos textos de Hamann já está presente uma aversão ao ponto de vista da ciência matemática-materialista e a proposição de uma concepção alternativa de natureza a ser seguida pelos poetas:

> Poesie ist eine Nachahmung der schönen Natur- und Nieuwentyts, Newtons und Büffons Offenbarungen werden doch wohl eine abgeschmackte Fabellehre vertreten können? - - Freylich sollten sie es thun, und würden es auch thun, wenn sie nur könnten - Warum geschieht es denn nicht? - Weil es unmöglich ist; sagen eure Poeten.
>
> Die Natur würkt durch Sinne und Leidenschaften. Wer ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag der empfinden? Sind auch gelähmte Sennadern zur Bewegung aufgelegt? - -
>
> Eure mordlügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir selbige nachahmen sollen? - Damit ihr das Vergnügen erneuren könnt, an den Schülern der Natur auch Mörder zu werden -
>
> [Hamann: Aestetica in nuce, S. 13. Quellen Philosophie: Deutscher Idealismus, S. 4243 (vgl. Hamann-Denkw., S. 111-113)]

Na concepção de Hamann, a arte deve revivificar a extinta linguagem da natureza, recriar a consciência humana dos antigos, anterior ao processo de racionalização estabelecido pela filosofia grega. Goethe vai além dessa idéia, pois para ele não somente a arte, mas também a ciência deve restaurar essa conexão com a linguagem divina inserida na natureza. Nesse sentido, é de fundamental importância o valor que o imagético cada vez mais assume para Goethe.

Como desdobramento daquela atitude contemplativa comentada anteriormente está a fundamentação da atividade genial. A manutenção em suspenso das atividades intelectuais humanas é, segundo Hamann, uma condição necessária para se ouvir a voz do gênio:

> Was ersetzt bey Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bey einem Shakesspear die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmüthige Antwort. Sokrates hatte also freylich gut unwissend seyn; er hatte einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete als seinen Gott, an

> dessen Frieden ihm mehr gelegen war, als an aller Vernunft der Egypter und Griechen, dessen Stimme er glaubte, und durch dessen Wind, (wie der erfahrne Wurmdoctor Hill[236] uns bewiesen) der leere Verstand eines Sokrates so gut als der Schoos einer reinen Jungfrau, fruchtbar werden kann. [Hamann: Sokratische Denkwürdigkeiten, S. 29. DB2: Philosophie, S. 27415 (vgl. Hamann-Denkw., S. 55)]

A concepção de gênio de Hamann está intrinsecamente ligada às idéias do cristianismo. O gênio surge como uma dádiva divina, não como uma capacidade a ser despertada. Mas esse gênio está longe da visão de recato e de pecado das religiões de doutrina cristã. Um outro lado se apresenta através de Hamann, a valorização do homem não somente enquanto essência do divino, mas também sua sensualidade é valorizada, pois é através dela que o mundo divino lhe será franqueado. O homem só pode ler o livro da natureza pelos sentidos, nesse nexo não só o conceitual é divinizado, mas também o material: "*Die Natur würkt durch Sinne und Leidenschaften*".

Hamann associa diretamente a sensualidade ao imagético que, por sua vez, está intimamente ligado a uma idéia de expressão simbólica do divino :

> Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkentniß und Glückseligkeit. Der erste Ausbruch der Schöpfung, und der erste Eindruck ihres Geschichtsschreibers; - die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! hiermit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an.... Blinde Heyden haben die Unsichtigkeit erkannt, die der Mensch mit GOTT gemein hat. Die verhüllte Figur des Leibes, das Antlitz des Hauptes, und das Äußerste der Arme sind das sichtbare Schema, in dem wir einher gehn; doch eigentlich nichts als ein Zeigefinger des verborgenen Menschen in uns; - (HN II, 17).

A união entre interioridade e exterioridade, entre forma e conteúdo, representa a eleição do corpo não só como morada, mas como a própria essência do divino, conforme se encontra na figura do Cristo. Cabe à arte divinizar-se através da elaboração de imagens. Nesse sentido a atividade genial é de suma importância, pois ela assume um caráter sacerdotal de revelação através das imagens contidas

[236] Como o próprio Goethe indicou a leitura de Hamann torna-se complexa pelas várias referências a autores significativos no século XVIII, mas esquecidos hoje em dia. Hamann refere-se aqui à obra *Lucina sine concubitu,* onde são discutidas as influências do Espírito Santo no homem.

na obra de arte. Os escritos não podem utilizar uma linguagem comum, eles necessitam da linguagem simbólica para criar imagens e não conceitos.

A leitura de textos de conteúdo simbólico, de forte apelo às imagens, como se encontra em Hamann, não era uma atividade estranha a Goethe, já que durante bastante tempo dedicou-se ao estudo de livros de conteúdo hermético-cabalístico. As páginas 'sibilínicas' de Hamann indicam, segundo interpretação de Korff (1958) uma religião como experiência primordial das forças dos elementos presentes no mundo. Hamann seria o primeiro exemplo de uma volta do homem esclarecido ao seio da religião cristã: "*Er ist der erste jener Emigranten der Aufklärung, in deren Geiste sich vor allen Dingen jene Verjüngung der Christentums vollzog*" (Korff, 1958, I:108).

Ainda segundo Korff, o simbolismo estético de Hamann difere do simbolismo cristão, já que este se caracteriza pela presença de preceitos ligados à ética. Para o cristianismo a criação era a palavra de Deus aos homens, o *Buch der Natur*: Mas o cristianismo atinha-se ao sentido da palavra e não à sua beleza. Hamann, diferentemente, entusiasma-se pelo maravilhoso da palavra, não apenas pelo seu significado espiritual, mas também, conforme mencionado, pela sua forma sensória. Para ele, o símbolo é uma união de dois pólos: da forma e do significado, essência e aparência. Essa concepção reconduz à discussão do ponto de vista apresentado anteriormente da valorização das sensações nas esferas da estética e da religião.

O pensamento de Hamann traz consigo a novidade de conferir à simbologia cristã uma direção realista, concreta. Suas idéias rompem com a concepção de que por detrás do mundo sensual esteja um mundo transcendental e a finalidade da vida na terra não é uma indicação para a vida em estado de graça, a ser gozada após a morte no reino dos céus. Através de suas idéias afirma-se a idéia de que a vivência do mundo, enquanto atividade preponderantemente ligada à experiência sensual, é de extrema importância. Transforma-se na própria divindade em si mesma que não precisa esperar pela morte para ser vivenciada, pertence ao aqui e agora.

A extrema valorização do sensual feita por Hamann acaba por levá-lo a incluir o erotismo no ato de criação artística:

> Minha grosseira imaginação jamais foi capaz de conceber um gênio criador sem genitália.

> Somente a paixão dá mãos, pés e asas às abstrações bem como às hipóteses; dá espírito, vida e língua às imagens e aos símbolos. Onde há conclusões mais rápidas? Onde é criado o tonitruante trovão da eloqüência e seu companheiro, o relâmpago monossilábico?
>
> Meu estilo espermatológico não permite mais a limagem e a correção do bom gosto.
> (Hamman, in: Rosenfeld, 1991: 28; trad. de João Marschner).

A grande aceitação destas idéias pode ser constatada pelo destaque dado nos textos dos *Stürmer und Dränger* à temática da sedução. Em alguns deles há uma valorização irrestrita dos impulsos sexuais, em detrimento da moral considerada como repressora dos impulsos naturais do indivíduo. Se com Hamann reclama-se a presença do divino no discurso poético, também através dele há o questionamento dessa tênue linha que separa o divino do diabólico, entre o bem e o mal, entre o moral e o amoral, haja vista a presença desta temática em textos de Goethe como *Stella*, *Clavigo*, *Werther* e *Faust*.

Já se podia perceber um leve erotismo em suas primeiras poesias, de estilo anacreôntico, e também naquelas nas quais se servia da natureza como imagem de si [237]. Agora, o erotismo potencializa-se e assume a tônica na linguagem poética, como se pode perceber em *Willkommen und Abschied*.

> Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
> Es war getan fast eh gedacht;
> Der Abend wiegte schon die Erde,
> Und an den Bergen hing die Nacht:
> Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
> Ein aufgetürmter Riese, da,
> Wo Finsternis aus dem Gesträuche
> Mit hundert schwarzen Augen sah.
>
> Der Mond von einem Wolkenhügel
> Sah kläglich aus dem Duft hervor,
> Die Winde schwangen leise Flügel,
> Umsausten schauerlich mein Ohr;
> Die Nacht schuf tausend Ungeheuer;
> Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
> In meinen Adern welches Feuer!
> In meinem Herzen welche Glut!

[237] Vide poesias citadas *Die Nacht* e *An den Mond*.

Dich sah ich, und die milde Freude
Floß von dem süßen Blick auf mich;
Ganz war mein Herz an deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich.
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter
Umgab das liebliche Gesicht,
Und Zärtlichkeit für mich - ihr Götter!
Ich hofft es, ich verdient es nicht!

Doch ach, schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz!
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!
[Goethe Gedichte. DB 4, S. 386]

Embora o próprio título da poesia indique ao leitor uma dualidade, os versos tomados em conjunto apresentam um único tema: a polaridade. Primeiramente é descrita a polaridade no embate entre homem e natureza e, na segunda parte, a polaridade se articula pela diferença de perspectiva entre o olhar dos amantes. Já a mudança de ritmo marca a delimitação entre duas esferas: a do natural e a do humano e caracteriza dois movimentos distintos. O primeiro, contido nas duas primeiras estrofes, cria uma atmosfera repleta de força mágica, através da descrição da viagem de um amante ao encontro de sua amada. O motivo aparentemente simples serve como pano de fundo para a explicitação de várias idéias do jovem Goethe.

O primeiro verso já define a perspectiva do poema: a força do coração domina o eu-lírico ("*Es schlug mein Herz*"). A seguir, é contraposta a natureza humana à natureza maravilhosa com seus seres elementares, envoltos pela escuridão da noite. A natureza neste poema não é uma aliada, pelo contrário, é apresentada como inimiga, contra a qual o eu-lírico, transformado em "herói", combate, movido pelo ardor de sua paixão. À escuridão da natureza estará contraposto o fogo interior do indivíduo. Essa é a primeira polaridade; a segunda é demarcada pela interrupção do ritmo intenso das primeiras estrofes. Imprime-se então, no poema uma calma para a descrição do encontro do eu com o outro. A presença de uma natureza mitificada e potente, em oposição a um eu ardente, cada vez mais consciente de sua força, não

está em sintonia com a segunda parte da poesia. A natureza sai de cena e entra o humano.

Conforme se afirmou, a polaridade como tema da poesia leva o leitor a perceber a descoberta do eu lírico enquanto potência de duas formas. A antinomia com o natural demonstra o nascimento da consciência do eu enquanto potência. A contraposição entre amante e amado expressa a grandeza de seus sentimentos. Essas duas vivências entram em sintonia com as palavras de Goethe, relacionadas a essa época: "*Strebung und Naturgenuß, freyer Genuß der Kräfte*" (Apud Sauder: CDRom Lyrik).

O segundo movimento é marcado pela vivência do sentimento de amor através da linguagem da visão. O amante, ao ser contemplado pela amada, é inundado por uma "suave alegria" e "ternura". Mas esses sentimentos são contrastados com sentimento melancólico provocado pela separação. A essa oposição entre gozo e dor, o eu-lírico oferece como superação o mergulho na vivência do amor incondicional, no puro sentimento de amar o próprio amar, tanto como emoção como sensação: "*Und doch, welch Glück, geliebt zu werden*".

Diante disto, infere-se que a poesia de expressão de vivências, *Erlebnisdichtung*, que neste exemplo mescla-se com a *Gelegenheitsdichtung* (poesia de ocasião)[238], transforma-se na poética de declaração da potência, tanto em relação à natureza, como a do próprio eu. Esta perspectiva é explicitamente assumida por Goethe algum tempo depois em sua resenha sobre as teorias estéticas de Sulzer[239]:

> Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und bös, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend. Und die Kunst ist gerade das Widerspiel; sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten. [Goethe

[238] Vide descrição de Goethe em *Wahrheit und Dichtung* da cavalgada noite adentro para encontrar-se com Friedericke Brion.

[239] A resenha de Goethe, publicada em 1772 na revista literária "*Frankfurter Gelehten Anzeigen*" refere-se a um artigo do filósofo suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779) entitulado »*Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung*« (1772). Tratava-se de uma separata do seu livro "*Allgemeinen Theorie der schönen Künste*" (1771-74), considerado na época como um marco na instituição dos cânones da estética neo-classicista.

> [Rezensionen für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«], S. 22. DB 4: Goethe, S. 8120 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 25)]

A proposição estética de Goethe baseia-se numa percepção da natureza mediada pelo olhar: o que se percebe é o que se vê. Mas, paradoxalmente, esse olhar capta algo que, a princípio, não pode ser mediado por nenhum órgão de percepção sem a interferência da razão. É necessário fazer-se uma leitura do mundo. Somente a partir de uma interpretação do observado ele chega à conclusão de que "*Natur ist Kraft*". Dessa forma, recorre, mais uma vez, às imagens do "*Buch der Natur*" e os signos usados neste livro remetem ao conceito de polaridade. Os fenômenos, aos quais Goethe se refere para fundamentar sua conclusão, são opostos e por se encontrarem reunidos num todo formam um ciclo incessante, como algo em eterno movimento. O homem só pode se furtar à ação destruidora do natural a partir de sua própria força, manifesta na criação de obras de arte. A arte é a própria expressão da potência humana e deve servir como lembrança da capacidade do homem de criar um mundo todo seu e a partir daí promover a modificação de si mesmo.[240]

> Der Mensch durch alle Zustände befestigt sich gegen die Natur, ihre tausendfache Übel zu vermeiden und nur das Maß von Gutem zu genießen; bis es ihm endlich gelingt, die Zirkulation aller seiner wahr' und gemachten Bedürfnisse in einen Palast einzuschließen, sofern es möglich ist, alle zerstreute Schönheit und Glückseligkeit in seine gläserne Mauern zu bannen, wo er denn immer weicher und weicher wird, den Freuden des Körpers Freuden der Seele substituiert und seine Kräfte, von keiner Widerwärtigkeit zum Naturgebrauche aufgespannt, in Tugend, Wohltätigkeit, Wohltätigkeit, Empfindsamkeit zerfließen. [Goethe [Rezensionen für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«], S. 22. DB 4: Goethe, S. 8120 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 25)]

O homem ao construir o seu palácio inventa um mundo só seu e se furta ao determinismo cíclico da natureza. Ele organiza um outro mundo que não é só dedicado ao gozo das sensações, mas é, sobretudo, um mundo destinado a promover a formação do indivíduo. A arte é o único meio que se apresenta para o

[240] Conforme visto anteriormente, o terremoto de Lisboa e sua ação devastadora abalou decisivamente o grande otimismo com que o homem do século XVIII via o mundo. A partir desse evento, a imagem da natureza-mãe e factível de submissão à razão humana fazia par com a imagem de uma natureza-madastra, punitiva e inexorável.

jovem Goethe capaz de promover o resgate do homem do condicionamento da vida natural e elevá-lo espiritualmente. Porém não somente enquanto espectador, mas principalmente como criador, o homem é capaz de subjugar a natureza. Nesse momento sua potência surge, irrompe tempestuosamente. Incitar o momento de criação é fundamental para que ele não se submeta. A arte é uma forma de resistência. Por este meio há uma modificação na tipologia humana: o homem natural, inconsciente e submetido à natureza cede lugar ao homem artificial, àquele que sente em si a força da criação e forma (*bilden*) novos homens através do exercício da atividade artística. Somente se houver uma movimentação no espírito humano promovida pela polarização entre homem e natureza, o ato de criar pode se concretizar. Paradoxalmente, a condição para uma re-ligação com a natureza, com o todo só pode ser feita a partir da separação. O homem só pode ser natureza se for um artista. Ele só pode ser Deus se for homem.

As idéias de Shaftesbury, assimiladas por Goethe de forma indireta através de Herder, proporcionam um embasamento necessário para a concepção de uma obra de arte ligada ao natural e à força de criação. [241] Nas concepções dos jovens alemães, esta força intensificada e transformada em potência, caracteriza a própria essência da criação divina. A medida da presença do divino no homem é aferida através das realizações humanas na arte. Quanto mais genial, mais criador e mais perto da verdade de Deus estará o homem. Através das idéias do filósofo inglês, dentre as quais comparece a veneração pela natureza aliada a uma atitude místico-religiosa, os *Stürmer und* Dränger encontram uma base para o seu empenho pela superação dos limites do humano. A concepção de natureza como potência criadora

[241] Sobre a recepção de Shaftesbury na Alemanha há o testemunho de Herder: "*Meiner Gesinnung nach ist es eines der schönsten Verdienste Spaldings, daß er zu jener Zeit, 1745, in seiner Lage, uns Shaftesburys »Moralisten« bekannt machte. Mehr als dreißig Jahre nachher ist zuerst die Übersetzung des ganzen Shaftesbury gefolget: Shaftesbury philosophische Werke, Leipzig 1776-1779. A. d. H*." [Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität, S. 1027. Quellen Philosophie: Deutscher Idealismus, S. 7464 (vgl. Herder-HB Bd. 2, S. 0)]. Os estudos de Herder sobre a obra do filósofo inglês iniciam em 1762 e estendem-se até sua velhice. Conforme se pode constatar, a menção a Shaftesbury é uma constante nas *Briefe zur Beförderung der Humanität* 1793-97) e é o mote de seu livro *Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System nebst Shaftesbury's Naturhymnus* (1787): "*Zehn oder zwölf Jahre sind's, seit ich eine kleine Schrift mit mir umhertrug, die den Namen: Spinoza, Shaftesbury, Leibniz führen sollte. Sie war fertig in meinen Gedanken, und ich ging mehrmals an die Ausführung derselben; allemal aber ward ich unterbrochen und mußte ihr eine andre Stunde wünschen*". [Herder: Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System nebst Shaftesbury's Naturhymnus, S. 6. Quellen Philosophie: Deutscher Idealismus, S. 6202 (vgl. Herder-W, S. 11)].

oferece a possibilidade de se experimentar a maior ambição humana, a experiência do eterno no instante. Mas devido à submissão do humano ao aspecto temporal, ele precisa ligar-se a algo que esteja inscrito no tempo, mas que, ao mesmo tempo, o remeta para o atemporal, para o arquetípico. Por conseguinte, o homem necessita de algo que seja ao mesmo tempo natural e divino. A idealização de um modelo estético que divinizasse a obra de arte inscreve-se não só como um movimento exclusivo de divinização do homem, mas também na consideração da atuação da natureza enquanto criadora. Por isso não basta o reconhecimento do gênio humano enquanto potência criadora. A isso é necessário acrescentar a perspectiva da própria natureza como criadora, como portadora de um ideal revelado através da observação do seu processo de criação de formas. Um passo além do reconhecimento da natureza criadora é dado e inicia-se a observação de como ela realiza a criação.

A direção apontada por Hamann desvia o olhar da natureza para que se possa criar exclusivamente a partir da divindade inserida no homem, ou seja, de seu gênio. Nesse sentido, as obras geniais são igualmente divinas, pois são parte da força criadora de Deus. Todavia, conforme visto anteriormente, a idealização estética ("*Ästhetische Idealisierung*"; Cassirer, 1961: 108) de Hamann engloba, também como legítimas expressões do divino no homem, a materialidade do corpo físico do homem e, por conseguinte, as sensações. Ao homem caberia sentir a si mesmo e a partir dessa experiência ele verteria numa linguagem simbólica sua visão de mundo. A arte seria a expressão dessa sensação da verdade divina. As idéias de Shaftesbury adicionarão um outro elemento, caro tanto a Herder, quanto a Goethe: a concepção de que é subjacente às formas da natureza um princípio que lhe é inerente e que possibilita à natureza continuar a criar novas formas. A natureza não é só um documento assinado por Deus, ela é a imagem da enteléquia divina. Nesse sentido a natureza aproxima-se da plástica, ela é considerada por Shaftesbury como "*universal Plastik Nature*".

Embora não se possa apresentar um longo excurso sobre a coincidência das idéias de Goethe com as de Shaftesbury pela restrição temática do presente trabalho, alguns pontos merecem ser ressaltados para que se evidencie a duplicidade do pensamento goethiano de ser um e todo ao mesmo tempo. Goethe

não só se dedica à pesquisa de si mesmo enquanto sujeito, mas também do mundo e seus princípios constitutivos. As idéias de Shaftesbury irão contribuir para a construção da dialética goethiana de interação dinâmica entre o mundo do sujeito e o mundo da natureza, ao mesmo tempo enquanto oposição e complementaridade. A presença de elementos espirituais (intelectivos, racionais) na estética goethiana permite o desenvolvimento de uma concepção de arte que não é mera expressão do caos da interioridade, do propagado irracionalismo do *Sturm und Drang*. Goethe, ao introduzir nesse momento a perspectiva dada por Shaftesbury em seu processo de formação, inicia o caminho que o levaria à idéia de incorporação dos princípios naturais nos princípios estéticos, conforme o fará nos anos 90.

Assim como a insatisfação por uma ciência fundamentada em preceitos da física baseada no princípio de causa e efeito levou à demanda por uma ciência alternativa que englobasse o processual e espiritual, também a concepção de arte enquanto um constructo baseado no atendimento a regras absolutas não atendia aos anseios daqueles que viam e sentiam a natureza como um ser vivente.

> Newton era um mero materialista. Em su sistema el espítitu es siempre pasivo, espectador ocioso de um mundo externo. Si el espíritu no es pasivo, si está de veras 'creado a imagem de Dios' — es decir, em el sentido más sublime, imagen del Creador — hay motivos para sospechar que cualquier sistema que se base em la pasividad del espíritu debe ser falso como sistema. (Shaftesbury, Letters; apud Brett, 1959:109)

O resgate de Shaftesbury feito por Herder pode ser compreendido pela nova relação que o filósofo inglês estabelece com o mundo antigo. Shaftesbury, que havia dirigido seu foco de investigação filosófica para o estudo dos Antigos, faz o mesmo em suas considerações estéticas, ao ressaltar a naturalidade e a simplicidade nas obras de arte como responsáveis pelo belo na arte grega. Sua proposição de arte buscava apresentar um outro modelo que mantivesse a vivacidade da natureza e das plásticas gregas. A arte contemporânea inglesa ao imitar a natureza e os Antigos o fazia a partir dos preceitos da academia de arte francesa e do modelo italiano de pintura religiosa barroca. Esses modelos ao atenderem às normas acadêmicas puseram em segundo plano a observação e a livre imaginação. Suas

obras eram destituídas de graça e caracterizavam-se por representações afetadas (*theatrical action*).

> But the good Painter must come a little nearer to TRUTH, and take care that his Action be not theatrical, or at second hand; but original, and drawn from NATURE her-self. (Shaftesbury, 2001 III, p.225)

Distante de uma representação de estereótipos, cabia ao artista imitar a natureza através do reconhecimento da simplicidade de suas formas. O artista deveria transpor para suas obras a harmonia e o equilíbrio do mesmo modo como se apresentam na natureza, de forma tal que suas obras também possam comunicar a inteligência divina.

Segundo interpretação de Llorens (2003), as idéias de Shaftesbury apóiam-se na filosofia dos estóicos, que viam na ordenação do mundo natural a regência do princípio divino do *logus* e para quem o maior desejo humano consiste no entrelaçamento entre a razão humana e o princípio ordenador do universo.

Uma outra contribuição de Shaftesbury para a constituição de um pensamento clássico era a concepção de que o conceito de imitação estava baseado nos princípios da verdade, da beleza e da bondade. Nesse sentido, assim como para Winckelmann, os Antigos eram os mestres dos modernos. Nas obras de arte antigas haveria a possibilidade de contemplação do belo, já que a harmonia do exterior correspondia à estrutura inteligível que constrói o universo. É a manifestação visível da ordem e harmonia da natureza. O artista deveria olhar as obras de arte antigas, observá-las e inferir os princípios de formação. Ainda segundo Llorens (2003), o valor da imitação das obras de arte gregas para Shaftesbury alcança um valor cognitivo, pois nelas se achavam as leis eternas e universais da natureza. Mas afastando-se do modelo clássico como proposto pela academia francesa, ele apresenta uma base móvel para a imitação. As leis estão sob o ponto de vista do cambiante, do mutável e não da rigidez mecânica de reprodução do mesmo.

As belas formas das obras de arte gregas abrigam uma relação íntima entre interior e exterior, entre conteúdo e forma. Portanto, a melhor garantia para se conseguir a verossimilhança e de se evitar a cópia é a imitação do conteúdo, entendido como leis em interação. A naturalidade é assegurada pela simplicidade na arte, com a inclusão do aspecto dinâmico, de força em estado de eterna

possibilidade de construção. Diante disto, encontra-se legitimada a interpretação da atitude de valorização da potência individual feita pelos jovens alemães como uma das premissas para a criação de uma estética clássica-moderna, na qual o artista tem plena consciência de seu papel de criador e da natureza como fonte original. A partir desse momento a obra de arte alcança um status cada vez maior, adquire progressivamente uma autonomia no sentido de se tornar um objeto em si, uma representante no mundo humano do intelecto natural-divino.

Os hinos à natureza de Shaftesbury, transmitem seus pensamentos sobre a natureza, enquanto representante do divino, e também sobre o homem e sua capacidade de entender e sentir na natureza o movimento do divino através da variedade das formas. Por meio da atividade sensorial e do pensamento o homem pode reconhecer a verdadeira beleza e estar apto a expressá-la na arte:

Natur! der Schönen Schönste, Du Gütige!
Allliebend, werth, von Allen geliebt zu sein,
Ganz göttlich, weisheitvoll, voll Anmuth,
Alles Erhabenen hoher Inhalt,

Der Gottheit Freundin, weise Statthalterin
Der Vorsicht, oder - Schöpferin, Schöpfer selbst? -
O Schöpfer, sieh, ich knie und bete,
Bete Dich an in der heil'gen Halle (...)

So oft ich ausflog, kehrt' ich zurück in mich,
Von meinem Nichts, von Deiner Unendlichkeit
Durchdrungen; und ich wag' es dennoch,
Dich zu ergründen, Gedankenabgrund?

Dich zu erkennen, ewige Schönheit, Dich
Beherzt zu lieben, sehnend zu nahen Dir,
Dazu erschufst Du mich und gabst mir
Regung und Willen; o, gieb mir Kräfte!

Sei Du mein Beistand! Wenn ich im Labyrinth
Der Schöpfung forsche, leite den Forscher Du,
Der mich mit Geist und Lieb' erfüllte,
Führe den Liebenden zu Dir selbst hin! (...)

Welt der Wunder! In ihr strebet ein Wesen fort
(Ist's ein Wesen?), das, sich immer mittheilend, nie
Stirbt; es strebet in tiefster
Ruh'; wir nennen Bewegung es. (...)

Durch Dich bildeten sich alle Gestalten; Du
Giebst der Pflanze Gedeihn, fachst in der Athmenden

Brust die himmlische Flamm' auf,
Die empfindet und Leben heißt; (...)

Von hungernd-wilden Bestien. Doch (so groß
Ist Menschenmuth!) sie zittern und zagen nicht
Vor ihnen; Kunst und Klugheit hebt sie
Ueber Gefahren und Nacht und Mangel.

O Kunst und Klugheit! Göttliche Gabe! reich
Geschenk des Himmels! Waffe für jede Noth!
Eisberge schwimmen dort; die Sonne
Riß von einander die mächt'gen Berge, (...)

Uranfang suchen unsre Gedanken hier
Uns suchen in der Tiefe des Abgrunds dann
Der Wesen Ende. Nicht am Gipfel,
Laß uns in Mitte des Berges weilen!

Hier unter immergrünenden Fichten, hier
Im Cedernschatten! Selber des Mittags Strahl
Wird Dämm'rung hier; die tiefe Stille
Schweigend, sie spricht und enthüllt Gedanken.

Gedanken von wie mächtiger neuer Kraft!
Geheimnißreiche Stimmen ertönen! Hier,
Hier ist der Gottheit Tempel! Heilig -
Heiliges Wesen, mit Nacht umschleiert!

[Shaftesbury, Moralists; apud Herder: Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System nebst Shaftesbury's Naturhymnus, S. 222. Quellen Philosophie: Deutscher Idealismus, S. 6418 (vgl. Herder-W, S. 148)]

O ponto de vista do divino insere-se formalmente na natureza e é revelado ao homem não só através de suas sensações, como também ao seu entendimento. Às formas da natureza cabe um papel de revelação do princípio divino-intelectual. A natureza é lugar do maravilhoso (*Land der Wunder*) e do pensamento (*Aether*), é o lugar onde o homem encontra o princípio da forma enquanto estado permanente de criação. Segundo Brett (1959), o filósofo inglês elabora uma teoria estética na qual desenvolve a teoria da imaginação criadora baseada numa concepção de natureza enquanto movimento de criação (*natura naturans*), em contraposição à idéia de uma natureza já pronta e imutável (*natura naturata*).[242] Apropriando-se desses princípios

[242] Conforme Kirchner/Michaelis o conceito de *natura naturans* é a designação escolática da "*Schöpferkraft*", distingue-se como causa primeira das coisas da *natura naturata*, o conceito relativo às coisas criadas e segundo Eisler a diferença entre os conceitos surgiu com Averroës (Comm. Ad De Coelo I,1) e passa a ser usada pelos escolásticos (Vide Bertram:1998).

pelo pensamento e pela sensação, o artista pode vertê-los em sua criação artística. Através de Shaftesbury elabora-se um discurso no qual encontram-se as concepções de gênio tanto como engenho, como intuição inconsciente. Através do gênio abre-se uma possibilidade de ultrapassagem do momento de delírio, durante o qual a natureza propicia apenas uma vivência dionisíaca de êxtase. No entanto, ela também contribui para o desenvolvimento da capacidade de entender o mundo através do pensamento. O processo de criação artística converte-se em determinante para o processo de conhecer, com o sentido etimológico de "saber", o mundo ao mesmo tempo pelo entendimento e pela sensação.

> But for the Man, who truly and in a just sense deserves the Name of *Poet*, and who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Men* and *Manners*, and give to an *Action* its just Body and Proportions; he will be found, if I mistake not, a very different Creature. Such a *Poet* is indeed a second *Maker*; a just PROMETHEUS, under JOVE. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms *a Whole*, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts. He notes the Boundarys of the Passions, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them, marks *the Sublime* of Sentiments and Action, and distinguishes *the Beautiful* from *the Deform'd, the Amiable* from *the Odious*. The moral Artist, who can thus imitate the Creator, and is thus knowing in the inward Form and Structure of his Fellow-Creature, will hardly, I presume, be found unknowing in *Himself*, or at a loss in those Numbers which make the Harmony of a Mind. (Shaftesbury, 2001: 129, grifos conforme o original)

Este é o trecho mais famoso da obra de Shaftesbury, freqüentemente mencionado para exemplificar o conceito de gênio dos jovens participantes do movimento do *Sturm und Drang*. Sem dúvida, quando Shaftesbury refere-se ao poeta como uma "*very different Creature*", fixa-se à idéia de um ser potencialmente distinto dos demais. No entanto, ao lado da expressão do "irracionalismo" destes jovens, sobretudo de Goethe, o que deve ser aqui ressaltado é o ir além desse irracional pela indicação de uma forma e estrutura internas (*inward Form and Structure*) a serem encontradas pelo artista no próprio processo de criação artística. A ele cabe a tarefa de imprimi-las na obra de arte.

Além desse aspecto que trata especificamente da relação criador-criação-criatura, está presente uma outra perspectiva. A execução da obra de arte genial

pressupõe a aplicação do princípio de liberdade de criação ao próprio homem. Desse modo há um processo reflexivo de pesquisa interior: "*So oft ich ausflog, kehrt' ich zurück in mich".* Através de Goethe há uma potencialização dessa interiorização, de forma que o criador deixa de ser um '*second maker'*, um artista submetido a Deus e conquista sua autonomia. Ele se auto elege um criador de primeira ordem. O hino *Prometheus* de Goethe apresenta um eu que se subtrai das ingerências divinas e se coloca em primeiro plano. Como Napoleão que num gesto de soberba retiraria anos depois a coroa do Papa e a colocaria, ele mesmo, em sua cabeça. O homem proclama a sua liberdade absoluta, baseado no destaque de sua potência, de seu valor enquanto criador. O foco não é dirigido à arte, mas sim à capacidade humana ilimitada de criar. Ao lado do êxtase da entrega à mãe-natureza é apresentado o êxtase da potência criadora do eu. A vivência do eu enquanto força absoluta e autônoma é uma condição importante para se conceber o homem como uma totalidade que pode se apresentar diante de outra totalidade, a natureza, e promover uma interação, já que há uma igualdade na formação de ambos. São igualmente produtos da enteléquia divina. À medida que o homem se descobre, mais um passo é dado na descoberta do mundo.

Prometheus

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn als euch, Götter!
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren.

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein,
Kehrt ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz wie meins,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Übermut?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Tränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herrn und deine?

Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle Blütenträume reiften?

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

[Goethe Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 466. DB 4: Goethe, S. 795 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 328)]

Goethe consegue neste hino atingir a culminância da expressão poética do gênio e ao dar esse passo inicia um processo de afirmação da obra de arte como um

legítimo produto humano, símbolo da força de criação.[243] O homem potente pode agir a partir das suas próprias capacidades, as ações humanas livram-se do jugo da necessidade e inserem-se no jogo da liberdade. A interpretação do homem natural não como um ser determinado pelas exigências da natureza e sim como um homem que preza o desenvolvimento de suas capacidades espirituais, que em primeira instância estão ligadas à criação e não à reprodução.

Ao escrever sobre a catedral de Strassburg, Goethe refere-se à lição oferecida pelo arquiteto, idealizado como o próprio gênio, através de sua obra: "*deinem Unterichht dank ich's Genius*" (HA 12: 12). Essa concepção abre caminho para o que será, na visão clássica, a mais importante missão humana, a promoção da *Bildung*. O homem livra-se do contingente pelo fomento de suas capacidades que o instrumentalizam para a livre ação na sociedade. Porém, esse passo somente pode ser dado se o homem for consciente tanto da potência criadora da natureza, como de sua própria. A *mimesis* não deve se dirigir à imitação das formas, mas seguir o princípio da plasticidade da natureza.

> Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen, denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. [Goethe Von deutscher Baukunst [1772], S. 12. DB 4: Goethe, S. 8095 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 35-36)]

O homem não pode ser formado (*gebildet*) pela natureza. Ele próprio tem de assumir essa tarefa e só pode realizá-la se souber quem é. O primeiro passo é a descoberta da liberdade enquanto possibilidade de criação. O homem criado por Deus não pode ser entregue ao natural. Ele possui outras necessidades que vão além da esfera do natural. O processo de imitação não pode se dirigir exclusivamente para a natureza, ele precisa voltar-se para o humano. A natureza

[243] Vide capítulo XX o comentário sobre a expressão de Goethe em referência a este hino: "*Zündkraut einer Explosion*".

não interfere na formação (*Bildung*) humana, nesse sentido ela restringe-se à criação de si mesma. É uma totalidade em constante exercício de criação. O homem foi deixado a si mesmo, sem instintos que lhe garantam a plena sobrevivência, Ele necessita utilizar sua razão para se formar (*bilden*). Mas a utilização da razão como mera materialidade não oferece a possibilidade de liberdade dada pela imaginação criadora. A consciência de si como totalidade é uma premissa para o desenvolvimento da arte não como um fragmento, mas como um símbolo da origem humana, expressão do homem enquanto um co-criador. Uma tênue linha separa o homem do mundo e, por outro lado, um elo delgado e dinâmico, como a força magnética, reúne-o ao mundo. Portanto, o que neste momento pode ser interpretado como uma formação (*Ausbildung*) de si mesmo relaciona-se com o que mais tarde Goethe escreveria na introdução à revista Propyläen:

> Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältnis zu dem Publikum ebenso günstig, als es ein Bedürfnis wird. Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. [Goethe Einleitung in die Propyläen, S. 9. DB 4: Goethe, S. 8208 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 177)]

A tríade entre ciência, arte e público já expressa a tarefa formativa (*bildende*) que essas duas esferas terão para Goethe. Tanto a ciência como a arte não possuem, para ele, uma finalidade em si mesmas, são ações sociais, dirigidas a algo que se encontra fora delas, aos outros homens. Todavia, o homem não é só exterioridade, ao se voltar para o mundo, ao se voltar para o outro, ele demarca a sua própria individualidade. Se no homem há uma finalidade, essa deve ser sua atuação no mundo, tornando realidade os princípios plásticos universais existentes em seu interior. Se existe uma finalidade na arte, esta deve ser buscada no fomento da inter-relação entre os homens através do reconhecimento de seu valor enquanto tal: "*wer künstlerisch verfährt, der hat in jedem Werke alles verloren, wenn es nicht als ein solches anerkannt wird*." (DuW, HA 10: 21).

Embora a criação seja propiciada por um processo individual de vivência da plasticidade interior, o seu produto, a obra de arte, é um fenômeno social. Através dela estabelece-se uma comunidade, uma fraternidade. Por meio da simpatia que se

desenvolve ao contemplar uma obra o gênio de cada um é estimulado a reconhecer o gênio universal inserido na obra singular. Segundo a interpretação de Schmidt (1988 I: 195) Goethe segue um "*Prinzip der Einfühlung*" que o leva a evocar um sentimento de "*Kongenialität*". Nesse sentido entende-se o exposto por Goethe em suas memórias em relação à catedral de Strassburg:

> »Es ist schade«, sagte jemand, »daß das Ganze nicht fertig geworden und daß wir nur den einen Turm haben.« Ich versetzte dagegen: »Es ist mir ebenso leid, diesen einen Turm nicht ganz ausgeführt zu sehn; denn die vier Schnecken setzen viel zu stumpf ab, es hätten darauf noch vier leichte Turmspitzen gesollt, sowie eine höhere auf die Mitte, wo das plumpe Kreuz steht.«
>
> Als ich diese Behauptung mit gewöhnlicher Lebhaftigkeit aussprach, redete mich ein kleiner muntrer Mann an und fragte: »Wer hat Ihnen das gesagt?« - »Der Turm selbst«, versetzte ich. »Ich habe ihn so lange und aufmerksam betrachtet, und ihm so viel Neigung erwiesen, daß er sich zuletzt entschloß, mir dieses offenbare Geheimnis zu gestehn.« - »Er hat sie nicht mit Unwahrheit berichtet«, versetzte jener; »ich kann es am besten wissen, denn ich bin der Schaffner, der über die Baulichkeiten gesetzt ist. Wir haben in unserem Archiv noch die Originalrisse, welche dasselbe besagen, und die ich Ihnen zeigen kann.« [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 796. DB 4: Goethe, S. 10730 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 499)]

A criação, ou melhor, as leis que através dela são reveladas por meio da atividade plástica do gênio, são objetivas e passíveis de compreensão pelo outro, caso contrário não se poderia dedicar simpatia à obra[244]. Por essa analogia entre o exterior (forma) e o interior (conteúdo) da obra de arte, Goethe pôde saber dos planos de construção da catedral sem ter tido conhecimento deles antes. A atitude contemplativa e de aguçamento do sentido da visão despertam a "visão interior", à

[244] No século XVIII, a palavra simpatia, "sympathie", conforme se acha no dicionário dos irmãos Grimm, possuía uma extensa aplicabilidade, de modo que, usar esta expressão para caracterizar a atitude de Goethe em relação ao objeto artístico, encontra-se perfeitamente de acordo com o espírito da época. A título de exemplo, podia referir-se a uma visão mística ligada à ciência natural, sentido que ainda perdurava então: "'sympathie, *eine mitleidende übereinstimmung der natürlichen cörper und sachen, wann zwey, dem orte, zeit und natur nach unterschiedene und entlegene dinge einander mit einer verborgenen kraft und mutuellen affection begegnen*' [Gladow. *a la mode sprach* (1728) 714[b]]. Era usada também em referência a estados da alma tanto por Herder como por Goethe: "für den zustand der 'übereinstimmung, wechselwirkung, harmonie' von gefühlen: so ists mit erregung der sympathie in allen arten der gefühle" [Herder 12, 12 S.]; "wenn man sich ganz fühlt und still ist und die reinen freuden der liebe und freundschafft genieszt, dann ist durch eine besondere sympatie jede unterbrochne freundschafft ... wieder auf einmal lebendig" [GÖTHE IV 1, 251 W]; também é registrada sua presença nos tratados de medicina da época em relação aos remédios; "'*in der artzneykunst heiszt* sympathie ... *die mitempfindung, wenn ein theil des leibes, wo eigentlich der sitz der kranckheit nicht ist, um der gemeinschafft willen, so er mit dem andern hat, ungemach leidet*' *Chomels öcon. lex.* (1750)";

reunião do todo no singular, movimento prenunciado aqui, o qual leva Goethe anos depois a intuir a idéia da planta primordial.

Neste texto de sua juventude, *Von deutscher Baukunst* (1772), Goethe expõe seu estado de ânimo, excitado pela dedicada e embevecida contemplação da catedral. Neste relato encontra-se o mesmo tom do texto '*Die Natur',* escrito que, conforme visto anteriormente, é uma declaração da entrega total à natureza. Diferentemente aqui se relata a entrega à arte genial do "*edler Erwin*", arte digna de sua veneração (*Verehrung*) e estupefação. Embora a atitude seja a mesma, o objeto ao qual se refere é completamente distinto, ruma na direção contrária.

O mundo dos homens, entendido como o mundo das artes, também necessita de reconhecimento. Como legítimo representante da arte gótica, este estilo original e primitivo do espírito alemão opõe-se aos artificialismos dos estilos neoclássicos franceses e italianos e se iguala pela sua naturalidade (mas não simplicidade) à arte grega. O gótico é capaz de suscitar uma "*lebendige Schönheit*" (HA 12: 8) e, por ser expressão original do povo, é considerado uma legítima expressão da verdade, como se encontra na arte dos antigos:

> Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen (...) und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen. (...) Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieser Unschicklichkeit des Säuleneinmauerns, daß die Neuern sogar antiker Tempel Intercolumnia mit Mauerwerk ausstopften, dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie dir gepredigt haben. [Goethe Von deutscher Baukunst [1772], S. 6. DB 4: Goethe, S. 8089 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 32)]

Deste modo, o gênio dos antigos produziu obras que se igualam no efeito àquelas do gênio nórdico. A arte antiga provoca o mesmo resultado que a arte alemã devido à originalidade genial de ambas: "*Er (*Genius*) ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in ein ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten*' (HA 12: 10). Além da categoria de eterno, a essa totalidade é atribuída uma vivacidade: "*das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in* ein *lebendiges Ganze zusammenschuf*" (HA 12: 12). Assim como na devoção à natureza o indivíduo reconhece a harmonia da integração de todas as partes num todo, através da

contemplação de um objeto singular, representante da arte genuína, também se chega à totalidade, eterna e viva, em constante necessidade de ser reconhecida.

Diante dela, ele procura apreender as forças ocultas ("*geheimnisvolle Kräfte*") nela contidas, através do sentido da visão: "*Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu schauen seine Würde und Herrlichkeit*" (HA 12: 10). Entretanto o contato com a obra de arte, embora magnífica e esplêndida, não pode ser feito de forma inconsciente, não é um abandonar-se, uma entrega na qual o indivíduo perca a consciência de si. Muito pelo contrário, somente com a consciência plena de si mesmo e dedicação ao ato de percepção como atividade haverá possibilidade do encontro da idéia do todo, da harmonia, da beleza e da verdade.

Como o artista criou a obra de arte verdadeiramente a partir de seu gênio natural, então ela é capaz de "falar" ao observador: "*Es zwingt sich mir alles auf ... es kommt mir alles entgegen*" (HA 12:). O encontro entre ambos, obra de arte genial e observador genial, é natural. A condição básica para essa conjunção é o desenvolvimento de uma observação apurada que consiga ser tão geral e total como a obra o é. A atividade precisa estar presente tanto no objeto de percepção quanto no sujeito que o percebe. Quando há vivacidade, tanto na obra quanto no ato de pesquisa, acontece o diálogo e nesse sentido a arte e o observador complementam-se, formam um todo, revelado por meio de um "*forchendes Schauen*" (HA 12: 11). A visão, uma capacidade sensória, se coloca no lugar do intelecto. Trata-se neste momento de um saber estritamente ligado ao sensório e emocional, de um conhecimento original, como a própria origem da palavra.

De acordo com as palavras anteriormente citadas, a arte necessita de um outro que a perceba e que reintegre suas partes num todo: "*Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte*." (HA 12:). A tarefa do observador é propiciar a possibilidade de apreensão do significado da obra, é ativar aquilo que pode ficar oculto no objeto, caso o observador não se disponha a percebê-lo: "*Der Turm selbst (...) entschloß (sich), mir dieses offenbare Gehimnis zu gestehen*". O pesquisar significa aqui uma entrega ao puro contemplar: '*genieße und schaue'*, lema proposto como alternativa à

aplicação de regras, como única possibilidade de tornar viva a obra de arte, de dar a ela seu verdadeiro significado.

Se no texto sobre a natureza evoca-se a simpatia com o natural, no escrito ora tratado constata-se a necessidade de se estabelecer uma correspondência entre aquilo que é visto com o interior daquele que vê. Dessa forma, Goethe lança a pedra fundamental para a formação de uma arte simbólica, ao mesmo tempo em que cria uma íntima ligação conceitual entre a arte e a natureza pela originalidade presente nelas: "*wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit*" (HA 12: 12). E mais uma vez, a aparente separação entre homem e natureza é dissolvida pela alusão ao divino: "*wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen*" (HA 12:). Mas cabe lembrar que essa reunião não esmorece a dinâmica entre esses dois pólos.

No texto em questão, *Von deutscher Baukunst*, várias alusões são feitas à natureza, de modo que o olhar do leitor, dirigido exclusivamente para a descrição do ápice da realização humana, a obra de arte, é direcionado para o mundo da natureza, cujas características coincidem com aquelas atribuídas à obra de arte. Embora sejam poucas as menções à natureza, elas centralizam as qualidades da arte. Ela é considerada como mãe ("*Mutter* Natur"), ou seja, é a origem. Como algo sempre em constante mutação é eterna ("*ewige Natur*") e formadora ("bildende *Natur*"). A arte, ao se originar de um princípio arquetípico, também pode ser considerada como eterna e por estar ligada estritamente à forma é também formadora, plástica, e condiz com o ideal de arte apresentado pelo jovem Goethe.

Além da referência direta ao mundo natural, Goethe se vale de uma metáfora que contextualiza a arte no reino da natureza através da imagem:

> Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Teil notwendig schön, wie Bäume Gottes; [Goethe Von deutscher Baukunst [1772], S. 2. DB 4: Goethe, S. 8085 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 29)]

> (...) vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabnen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters. [Goethe Von deutscher Baukunst [1772], S. 7. DB 4: Goethe, S. 8090 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 32)]

Tanto a árvore do mundo da natureza, como a do mundo humano estão presentes na terra e apontam para o mundo celeste. A arte, assim como a natureza, almejam o divino.

Ao longo do texto, as alusões à natureza através de cenas bem rápidas ajudam a perceber uma tendência que neste momento de juventude ainda não se evidenciava. A referência a *leis* gerais que são responsáveis tanto por manifestações naturais como estéticas. Não se trata de oferecer estruturas fixas como respostas às indagações humanas relativas à ciência e à arte. O que se torna cada vez mais caro a Goethe é o empenho pela instituição de um processo dinâmico nestas duas esferas. Dessa maneira, a atenção tanto do artista, quanto do cientista deverá ser conduzida para o aspecto circunstancial, de interação entre os elementos tanto da natureza, quanto artísticos.

> Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben. Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht und du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst; das mutige Geschrei des Winzers, wenn die Fülle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten Tanz des Schnitters wenn er die müßige Sichel hoch in den Balken geheftet hat; wenn dann männlicher die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in deinem Pinsel lebt, du gestrebt und gelitten genug hast, und genug genossen, und satt bist irdischer Schönheit, und wert bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert, an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar; nimm ihn auf, himmlisch Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde. [Goethe Von deutscher Baukunst [1772], S. 15. DB 4: Goethe, S. 8098 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 37-38)]

Neste texto seminal da estética de Goethe, a beleza surge como o signo maior sob o qual estão inscritas tanto a natureza, quanto a arte, ou seja, volta-se ao imagético, ao mundo das formas. Abstraindo-se do tom exacerbado, similar às odes

e hinos desta época, pode-se fazer uma comparação com a posição de Goethe, anos depois. O texto com o qual Goethe inaugura uma nova ciência, a morfologia, apresenta a mesma base de argumentação:

> Es hat sich auch in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgetan, die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden.
> Man findet daher in dem Gange der Kunst, des Wissens und der Wissenschaft mehrere Versuche, eine Lehre zu gründen und auszubilden, welche wir die Morphologie nennen möchten. [Goethe Morphologie, S. 6. DB 4: Goethe, S. 8676 (vgl. Goethe-HA Bd. 13, S. 55)]

Nesta consideração de Goethe encontram-se entrelaçados duas esferas que a partir do século XVIII cada vez mais se distanciam. Seguindo um caminho diferente, Goethe ainda tenta reuni-las através de uma estética intimamente ligada ao natural. Suas idéias sobre arte, conforme se apresentam no texto sobre a catedral de Strassburg, baseiam-se no desenvolvimento de uma força natural que impulsiona a ação criadora do artista, que neste caso levou-o à construção de uma obra monumental. Essa força, interpretada como um impulso, está presente na ação do cientista. No dicionário Grimm encontra-se registrado o uso desta palavra com o significado de "*innere treibende Kraft"*; *"anreizende Kraft"*, *"instinct"*. A ação impetuosa de sua juventude permanece na base de seu empenho científico. Mas além dessa significação outro aspecto também está relacionado a essa palavra, ela era utilizada na literatura mística lida por Goethe como "*instinctus divinus*": "*dergestalt, dasz sie (propheten), wo sie den trieb des prophetischen geistes in ihren hertzen gefühlet, sodann von den andern zu keiner andern verrichtung aufgefordert worden*" *(*G. Arnold *kirchenhist.* (1699); apud Grimm). O impulso leva à ação e está inconscientemente atuando no interior do indivíduo, mas ao mesmo tempo leva-o, tanto na arte quanto na ciência, a uma reunião pelo reconhecimento (*erkennen*) da conexão (*Zusammenhang*) entre as partes, integrantes de um todo. Tanto em uma esfera quanto na outra, trata-se da união de forma e conteúdo, entre essência e aparência, a partir do imagético, daquilo que se descortina diante dos olhos atentos

de um observador. Por isso, a atitude do jovem Goethe não pode ser classificada como um irrestrito irracionalismo, assim como seus pensamentos na velhice, embora repudiem a ação desmedida e o tom eufórico de sua juventude, estão enraizados nela. Muito pelo contrário, há uma estreita ligação entre o consciente e o inconsciente tanto na estética, quanto na ciência goethiana, o que leva a se constituírem através de uma metodologia similar, indicando a presença dos mesmos princípios formativos: a investigação das leis que suscitam os processos de elaboração das formas.

Embora já se possa antever a estreita ligação que Goethe firmará entre ciência e arte, uma questão ainda não estava resolvida nesta época. Cabe ainda investigar como o jovem poeta, devotado ao mundo da arte numa entrega absoluta a si mesmo, consegue sair do individualismo e passa a se dedicar à descoberta daquilo que o levaria ao mundo exterior e, por conseguinte, à ciência das formas e à constatação da existência dos princípios da metamorfose. No capítulo seguinte será apresentado o modo encontrado por Goethe para sair de um possível encarceramento na individualidade, se tomada em termos absolutos, o que levaria à uma poesia apenas do eu. Ao dirigir seu olhar de observador atento para o mundo da natureza acabou ser reconduzido ao mundo da arte.

2.4 "*Docktor beider Rechte*". O homem senhor de si e do mundo [245]

Como visto, a dinâmica do pensamento do jovem Goethe baseia-se na visão de si mesmo e da natureza como duas esferas, nas quais ele percebe a atuação de uma mesma força criadora. Entretanto, a constatação da imensidão do potencial natural e humano demanda um apego não só ao metafísico, mas também ao físico. Tanto o mundo exterior ao indivíduo como sua própria corporalidade assumem um papel determinante em sua estética. De acordo com a visão do jovem poeta, o homem é, em primeira instância, um ser sensível que está em contato com o mundo através de seu corpo, compreendido como coração e sentidos. À medida que se

[245] Goethe em carta a Langer de 11 maio 1770.

apega ao mundo real, o homem se aproxima mais do princípio ordenador do mundo. Desse modo, apresentam-se dois meios pelos quais se pode experimentar o mundo plástico: a dedicação à vivência do mundo natural e à vivência do mundo dos homens.

No entanto, a fim de desenvolver a consciência individual moderna faz-se necessária uma dedicação maior àquilo que é apresentado como legítima expressão do gênio humano: o mundo da arte. Desta maneira, o mundo da natureza fica em segundo plano e o homem entrega-se a si mesmo através da arte. Ao fazer isso ele refaz a polaridade, não mais entre eu e natureza, mas sim entre artista e obra de arte.

Como foi visto no texto *Von deutscher Baukunst*, Goethe refere-se apenas ao mundo humano, focalizado em um exemplo de sua mais alta expressão, a catedral gótica. O mundo do criador-artista e o mundo das criaturas-obras-de-arte equivalem-se em importância e objetividade. Mas ao mesmo tempo, Goethe vale-se de menções e metáforas que unem o mundo da arte ao mundo natural de forma direta. Embora o centro das atenções esteja na descrição dos sentimentos diante da catedral, há uma atitude que faz a ligação do físico com o metafísico: a necessidade de se colocar concretamente diante do objeto de arte observado para que se possa ter sensações e emoções.[246]

O olhar pesquisador (*forchendes Schauen*) no exercício da contemplação estética conseguiu obter a visão do todo no singular e "sentir" a presença dos mesmos princípios em si, processo caracterizado por Schmidt (1988) como uma "*objektivierende Selbstvergewisserung*". Através dessa ação reflexiva, alcança-se a certeza de si através do outro, ou melhor, a certeza de si pela percepção da sua igualdade com o outro. Tal atitude origina uma dinâmica pela situação paradoxal de sentir-se como um "eu" e como um "outro" ao mesmo tempo. È um dinamismo que perdura e leva à percepção do que está fora de si também sob a perspectiva de algo em movimento, assim, natureza e arte são envolvidos pelo o signo do devir. Mas

[246] Este é o mesmo ponto de vista apresentado pelo crítico Fotis Jannidis: "*Im Mittelpunkt steht die Beschreibung der Gefühle angesichts des großen erhabenen Kunstwerks, da man nur durch das konkrete Erlebnis an der nicht-rationalen Erkenntnis des Genies teilhaben kann. Diese Teilhabe ist durch eigene künstlerische Leistung, nie aber durch theoretische Reflexion möglich*" (DJG I: 556).

essa perspectiva distancia-se de uma proposição de eterna repetição do mesmo. Tanto a natureza como a arte não são concebidas por Goethe apenas como um invólucro do conteúdo divino, ambas são mundos em processo cíclico de formação de novas formas. A aproximação dessas duas esferas leva a uma naturalização do processo de criação da arte, o que conduz a discussão estética para fora do âmbito da arte, transportando o interesse de Goethe para a própria natureza enquanto objeto de observação e não apenas lugar de deleite. O que nesse momento de juventude se iniciava, iria se completar décadas mais tarde durante sua viagem à Itália através da descoberta das leis da metamorfose e da elaboração do princípio estético embasador do classicismo a ser desenvolvido em seu trabalho com Schiller.

Portanto, as idéias que aludem ao dinamismo da natureza e o correlacionam à arte são decisivas para a introdução do ponto de vista orgânico na concepção estética de Goethe. Assim sendo, o contato com Herder contribui decisivamente para o desenvolvimento de um conceito de natureza e de arte circunscritos à ação do tempo, de modo que ambas passam a ser vistas sob um ponto de vista histórico. Como exemplo das concepções de Herder tomar-se-á o texto sobre Shakespeare, escrito em 1771, período de sua estadia em Strassburg, no qual se encontrou com o jovem Goethe.[247]

As argumentações de Herder neste texto objetivam a instituição de uma arte que não seja uma mera reprodução de regras, por isso repudia de forma virulenta o que considera fonte de artificialismos na arte: o classicismo francês. Esse modelo leva, segundo Herder, a uma repressão das forças criadoras originais e naturais já que não consegue através de seus preceitos construir uma obra de arte condizente com as necessidades de seu tempo. Assim como a natureza se modifica no tempo, também a arte deveria ser vista sob essa perspectiva. Portanto, seguir os modelos dos antigos como fórmulas de reprodução de um efeito alcançado tempos atrás seria a proposição de um modelo anti-natural. Os homens e a natureza não são mais os mesmos, por qual razão se haveria de manter apenas uma igualdade no âmbito da arte, se os expectadores não poderiam mais vê-las com os mesmos olhos? É uma

[247] O encontro com Herder revoluciona os conceitos sobre literatura de Goethe: "*Er hatte den Vorgang zerrissen, der mir die Armut der deutschen Literatur bedeckte; er hatte mir so manches Vorurteil mit Grausamkeit zerstört* (...)" (Goethe, HA 9: 451).

arte deslocada de seu tempo e por isso fadada ao fracasso, ao vazio de suas formas. São cascas sem semente:

> Da die Bildung eines Kindes doch unmöglich durch Vernunft geschehen kann und geschieht; sondern durch Ansehen, Eindruck, Göttlichkeit des Beispiels und der Gewohnheit: so sind ganze Nationen in allem, was sie lernen, noch weit mehr Kinder. Der Kern würde ohne Schlaube nicht wachsen, und sie werden auch nie den Kern ohne Schlaube bekommen, selbst wenn sie von dieser ganz keinen Gebrauch machen könnten. [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 80. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41879 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 301-302)]

Em contraposição ao modelo racional de arte, Herder oferece um modelo baseado em leis naturais. Somente por meio de uma arte que consiga inscrever-se em seu tempo e lugar pode-se chegar a uma expressão genuína, parente daquela do criador. Por isso a obra genial garante a naturalidade e a originalidade não só em termos de novidade, como também significa estar ligada à origem da criação, ao criador maior que é Deus.

Sua análise baseia-se na afirmação da impossibilidade de se fazer arte a partir da cópia dos modelos gregos traduzidos em regras formais absolutas. As normas da academia são artificiais e totalmente contrárias à naturalidade e simplicidade encontradas no drama grego:

> Man siehet aber zugleich, daß aus diesem Ursprunge gewisse Dinge erklärlich werden, die man sonst, als tote Regeln angestaunet, erschrecklich verkennen müssen. Jene Simplizität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltne Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit - das alles lag ohne Kunst und Zauberei so natürlich und wesentlich im Ursprunge griechischer Tragödie, daß diese ohne Veredlung zu alle jenem nicht möglich war. Alles das war Schlaube, in der die Frucht wuchs. [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 82. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41881 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 302)]

Herder é avesso à interpretação de que as idéias de Aristóteles sejam tomadas como moldes na elaboração de dramas.[248] Corroborando seu ponto de

[248] Herder expõe os propósitos originais de Aristóteles: "*Und welches war der Zweck? Aristoteles hat's gesagt, und man hat gnug darüber gestritten - nichts mehr und minder, als eine gewisse Erschütterung des Herzens, die Erregung der Seele in gewissem Maß und von gewissen Seiten, kurz!*

vista, ele apresenta sucintamente a mudança das formas do drama grego ao longo do tempo.

> Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus einem Auftritt, aus dem Impromptus des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chors. Dieser bekam Zuwachs, Umschmelzung: Äschylus brachte statt einer handelnden Person zween auf die Bühne, erfand den Begriff der Hauptperson, und verminderte das Chormäßige. Sophokles fügte die dritte Person hinzu, erfand Bühne - aus solchem Ursprunge, aber spät, hob sich das griechische Trauerspiel zu seiner Größe empor, ward Meisterstück des menschlichen Geistes, Gipfel der Dichtkunst, den Aristoteles so hoch ehret, und wir freilich nicht tief gnug in Sophokles und Euripides bewundern können. [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 81. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41880 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 302)]

Embasado na dinâmica da mudança das formas, Herder questiona a validade da manutenção de regras imutáveis, que transformam a vivacidade da variedade das formas em eterna repetição do mesmo padrão. Não há argumentação que sustente, segundo ele, a persistência no tradicional. Sugere como alternativa a constante oferta de novas formas e louva Shakespeare por ter conseguido, como os gregos, fazer uma arte absolutamente original, em conformidade com seu tempo e lugar. A obra do dramaturgo inglês não é em termos formais uma cópia do drama grego, ele consegue ser similar aos antigos em sua originalidade:

> In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, was es in Norden nicht sein kann. In Norden ist's also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Ich glaube diese Sätze aus Griechenland selbst beweisen zu können, und eben dadurch die Natur des nordischen Drama, und des größten Dramatisten in Norden, Shakespeares sehr zu entziffern. Man wird Genese einer Sache durch die andre, aber zugleich Verwandlung sehen, daß sie gar nicht mehr dieselbe bleibt. [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 81. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41880 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 302)]

O ponto de vista genético de Herder de procurar a origem, insere a obra de arte num processo histórico. A forma do drama não é imutável, ela passou por diversos estágios e desenvolveu-se. Não é cabível tomar uma determinada forma e

---

eine Gattung Illusion, die wahrhaftig!" [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 89. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41888 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 307)]

repeti-la continuamente da mesma maneira. Esta fixação é como uma camisa de força que impede o artista de dar novos passos, ela evita a evolução das formas artísticas. A arte, como proposta por Herder, necessariamente transforma-se num processo. Para continuar viva, ela necessita de novos modos de expressão. A arte só pode ser entendida como tal se conseguir preservar uma vivacidade. A arte, assim como o homem, necessita ser dona de uma força que lhe permita pulsar e ser viva: "*Nicht, was das Wort heißen kann, nach ein paar Volks, Wörterbüchern; sondern nach dem Sinn des lebenden*" (Id. ib..). Dessa forma, como classifica Korff (1958 I: 152), surge a distinção entre o que se pode chamar de *Kunstgesetz*, ligada à uma racionalidade mecânica, e a *Naturgesetz*, caracterizada com uma arte viva e similar aos processos evolutivos da natureza:

> Und wenn nun in dieser glücklich oder unglücklich veränderten Zeit, es eben ein Alter, ein Genie gäbe, das aus seinem Stoff so natürlich, groß, und original eine dramatische Schöpfung zöge, als die Griechen aus dem ihren - und diese Schöpfung eben auf den verschiedensten Wegen dieselbe Absicht erreichte, wenigstens an sich ein weit vielfach Einfältiger und Einfach-Vielfältiger - also (nach aller metaphysischen Definition) ein vollkommenes Ganzes wäre - was für ein Tor, der nun vergliche und gar verdammte, weil dies zweite nicht das erste sei? Und alle sein Wesen, Tugend und Vollkommenheit beruhe ja darauf, daß es nicht das erste ist: daß aus dem Boden der Zeit, eben die andre Pflanze erwuchs. [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 93. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41892 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 309)]

Como a arte genuína acompanha a história, ela é algo *naturalmente* novo, e cabe ao artista desenvolver formas de arte de acordo com o seu tempo presente. Os dramas gregos são genuínos à medida que são um espelho do seu tempo. É impossível ser genuíno repetindo ("macaqueando") os gregos: "*Daß da, und zu der und vor der Zeit kein Griechenland war, wird kein pullulus Aristotelis leugnen, und hier und da also griechisches Drama zu fodern, daß es natürlich (wir reden von keiner Nachäffung) entstehe*" (Id. ib..).

Para Herder, criar significa mudar. Por conseguinte, ao realizar uma ação semelhante à da natureza, o artista também se torna capaz de promover metamorfoses: "*Man wird Genese einer Sache durch die andre, aber zugleich Verwandlung sehen, daß sie gar nicht mehr dieselbe bleibt* " (Id. ib.) . Nesse sentido

Schmidt, (1988: 126) considera as idéias de Herder sobre a arte como um "*organologisches Modell*", à proporção que se utiliza de um modelo de natureza enquanto um sistema integrado de várias partes em constante mudança. As idéias sobre a arte estão estritamente ligadas a um conceito de natureza como algo em processo evolutivo. O novo modelo de arte deve ser tão ativo e criativo quanto a natureza. Shakespeare é um exemplo de ação natural pela descoberta de sua própria naturalidade: "(...) *und wie ist hier wieder Shakespeare Meister! langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an, in seiner Natur wie in der Natur: denn er gibt diese nur im verjüngten Maße*" (Id.: 108).

A tarefa do artista genial, daquele que possui em si a força de transformação necessária para formar o novo, é procurar em si os instrumentos necessários para promover uma arte sempre original. O artista se vê primeiramente como um criador e não como um artífice, somente assim ele pode sobrepor o princípio natural ao artificial. Herder distancia-se assim de uma concepção que interpreta o gênio ligado à inspiração, com um elemento que efetua determinação exterior ao artista e defende a idéia de que existe no interior do artista uma força natural, inconsciente que propicia a criação de novas formas. De acordo com Schmidt (1988), há um distanciamento do conceito de gênio de Herder do *Dämon* de Sócrates, concebido como pertencente a uma esfera além daquela do indivíduo, como uma força supraconsciente (*das Über-Bewusste*). As idéias de Herder ao se referirem a algo que está na própria constituição do indivíduo, ou seja, integradas ao todo de seu organismo, refere-se a algo sub-consciente (*das Unter-Bewusste*). É um órgão integrado ao organismo humano, mas do qual só se percebe os efeitos. Aos sentidos do corpo soma-se um sentido da alma.

Esta distinção insere-se no próprio espírito do tempo de Herder, já que não cabia mais falar de algo que se sobrepusesse exteriormente à determinação do indivíduo sobre si mesmo. A procura pela liberdade individual baseava-se no encontro de uma base de apoio no íntimo do próprio homem. Dessa forma garante-se a possibilidade da autonomia do sujeito no processo de criação. Entretanto, o indivíduo não é um ser isolado. Para Herder, ele se encontra integrado ao próprio processo de criação da natureza através do gênio. Nesse ponto, Herder estabelece uma relação que re-integra o mundo dos homens ao todo da criação pela concepção

da naturalidade do gênio. Pertence ao indivíduo, mas é parente do princípio criador da natureza:

> (...)
> Drauf sah Gott hin ins grüne Feld;
> Da regt' sich stäubend große Schaar
> Von Wurm und Thier, und was die Welt
> Zum Kriechen oder Gehn gebar,
> Nach Ort und Art, wie Jedes war.
> Da sann der Schöpfer feierlich
> Und sprach: »Sei Mensch!« Da regte sich
> Ein Götterbild, ging hoch einher
> Und herrscht' auf Erd' und Luft und Meer;
> Gott sah's und segnet's väterlich. (...)
> [Herder: Gedichte, S. 915. DB 75: Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke, S. 50358 (vgl. Herder-Ged., S. 448)].

A natureza e o homem são em sua essência filhos de um mesmo pai, são produtos diretos do ato de criação de Deus, o Criador. Tendo essa característica como ponto de partida e empenhando-se em integrar ambas as esferas num todo, Herder analisa a esfera humana também sob a mesma perspectiva de totalidade que se pode aplicar à natureza. Assim, como os produtos da natureza integram-se harmonicamente num todo, as obras do gênio também constituem-se numa integração orgânica entre o todo e as partes: "*Dies Individuelle jedes Stücks, jedes einzelnen Weltalls, geht mit Ort und Zeit und Schöpfung durch alle Stücke*" (Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 102. DB 1). Dessa maneira, Herder postula uma idéia que não se distancia do mundo das mônadas de Leibniz.[249] É a visão do todo inserido no singular, a totalidade no microcosmo.

Parentes, as esferas da natureza e do homem genial podem comunicar-se devido à simpatia existente entre elas. Esse é o momento no qual o artista transforma-se num intérprete, "*Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen*" (Id.: 95), a partir da ativação da "*Urkraft seines Berufs*" (Id.:93). A força original é o elemento principal da arte poética:[250]

> Poesie wirkt durch Kraft. – Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber

[249] Vide primeira parte capítulo 1.
[250] A força que Herder adiciona á linguagem poética é vista por Goethe inserida na natureza: "Was wir von Natur sehn, ist Kraft" (vide no capítulo anterior cmentário sobre este texto).

> das coexistente, oder die Succession. (Herder, apud Irmscher, 1989: 32)

Esta força é a lembrança de um tempo arquetípico, distante do tempo que Lessing atribuiu à poesia em seu *Laokoon*. Herder afasta-se por completo de todo tipo de interpretação iluminista, tanto do modelo de Gottsched, quanto do de Lessing. Propõe um novo modelo baseado na força metafísica que reside no interior do homem, o qual pode compartilhar do momento divino de criação e prosseguir com a história da humanidade como a história da criação. O homem continua de onde Deus parou. Ele continua a história através da criação de novas formas e transforma o mundo através de suas criações num todo integrado:

> (...) so sieht man, die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge - und das Ganze mag jener Riesengott des Spinoza »Pan! Universum!« heißen. [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 104. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41903 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 315)]

Herder, enquanto homem da fé, não poderia propor uma arte alijada da participação do divino, mas ainda assim ele não transforma a arte num cântico a um mundo metafísico. Não se trata de reproduzir na terra a bem-aventurança do mundo celeste. As origens terrenas são divinas, mas as condições sob as quais a arte de um modo geral são feitas são absolutamente mundanas. Herder propõe uma arte que se refere ao aqui e ao agora. Todavia, o artista por ser de origem divina também elabora a arte sob uma ordem arquetípica.

> Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Traditionen, und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel (eben, wie die edlen Griechen aus dem Chor) *erfinden*. [Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 91. DB 1: Deutsche Literatur, S. 41890 (vgl. SuD-Nicolai Bd. 1, S. 308); grifo original]

Desta forma, Herder busca discutir não só uma nova maneira de fazer arte, mas também procura um novo modelo de gênio, que continue a criar assim como Shakespeare e os gregos o tinham feito. Nessas circunstâncias lhe aparece Goethe como o modelo ideal que incorpora todas as características de criador genial.

A visão de Herder leva à primazia da própria história da criação em relação ao que foi criado, tanto entendido como natureza, homem ou obra de arte. Os produtos da criação estão numa perspectiva de segundo plano em relação ao próprio processo que lhes originou. Diante disso, a moderna teologia proposta por Herder é focalizada no acompanhamento do processo de criação continuado pelo homem.

O ponto de vista de Goethe retira o centro das atenções do processo de criação e o coloca no homem enquanto senhor e mestre de si. Ao incorporar o processual no processo de laboração artística Goethe inscreve o indivíduo-criador como sujeito da própria história. O centro não é a história, mas sim quem a faz. Há em Goethe elementos que transformam o indivíduo tanto em artista, como em ser cognoscente, dependendo do objeto para o qual ele dirige sua atenção. Essa atitude está em íntima ligação com o alvo de seu olhar.

Como será demonstrado a seguir, três concepções ligam-se intrinsecamente na teoria estética goethiana. A primeira é a descoberta da individualidade do artista enquanto tal. A segunda é a consciência de que tanto a arte como o mundo evoluem através de novas formas e a terceira é a percepção de que o homem, a arte e o mundo (entendido como natureza) estão inter-relacionados. Ao demonstrar essa imbricação se apresentam de forma cada vez mais nítida a presença das leis da polaridade e da intensificação tanto na arte como na ciência.

O primeiro passo, conforme visto no capítulo anterior, é a descoberta do parentesco do homem com a natureza através da potência criadora do gênio. A poesia *Prometheus* expressa a descoberta do gênio e de sua liberdade no processo de criação. Essa constatação leva o artista a sentir-se infinitamente superior a qualquer outra instância. Ainda assim, o ilimitado para o jovem Goethe não está radicado na eterna criação, na idéia de que há uma criação *ad infinitum*. O que para ele torna-se cada vez mais importante é a interação com um produto da arte.

O sentimento de infinito origina-se no íntimo do artista ou do observador atento ao se colocar diante dos produtos criados, tanto naturais quanto humanos, e também ao se pôr diante de si mesmo e do outro enquanto força criadora. Para se poder chegar ao infinito é necessária uma disposição interna de se conectar com um elemento do mundo real. A sensação metafísica alia-se à realidade. Embora cada

vez mais rume para a conscientização do mundo, é necessário, num primeiro momento, que o eu se separe do mundo e forme uma autoconsciência.

Pode-se ver que esse processo inter-relacional, construtor da ligação entre as distintas esferas, delineia-se com cada vez mais clareza como uma polarização. Goethe cria uma estética pulsante, baseada não numa fixação de regras, num mecanismo, pelo contrário, suas idéias sobre a arte são vivas (*lebendig*) e orgânicas.

No momento em que Goethe inicia sua produção literária, o centro de suas atenções não é a efetivação da consciência do processo inter-relacional entre eu e mundo, mas sim a vivência da força de criação. Em seus textos sobre arte, nota-se que a percepção de infinito advém da própria sensação (*Empfindung*) da potência criadora. Somente baseado nesta vivência (*Erlebnis*) ele pode se dedicar livremente à arte ou à ciência. Sob esta perspectiva entende-se a tônica exacerbada dada ao indivíduo enquanto criador, com a qual Goethe inicia o texto dedicado a Shakespeare: "*Ich! Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne!*" [Goethe: Zum Schäkespears Tag, S. 2. DB 1: Deutsche Literatur, S. 26128 (vgl. Goethe-BA Bd. 17, S. 185)].

Conforme foi apresentado, a concepção de desenvolvimento histórico de Herder integra num todo tanto a esfera do humano quanto a do natural, essa idéia leva-o a estabelecer uma visão da história partindo de uma análise do mundo como uma totalidade. A vinculação entre essas esferas é baseada no diálogo entre elas, o que o leva a retirar o homem de uma absoluta individualidade e integrá-no num organismo. Dessa forma, o conceito de totalidade em Herder está intimamente em conexão com a idéia de organismo. O seguinte comentário de Braemer (1968: 236) ruma na mesma direção da interpretação proposta neste trabalho. Ao comentar a seguinte formulação de Herder: "*So wenig hat uns die Natur, als abgesonderte Steinfelsen, als egoistische Monaden geschaffen*!", a autora une a discussão estética ao conceito de totalidade baseado na estrutura orgânica: "*Hier wird Herders Bemühen deutlich, den Menschen aus der isolierten Stellung herauszulösen, in die ihn religiöse Vorstellungen gebracht hatten, und einen Zusammenhang der ganzen organischen Welt zu finden*".

Segundo Oppel (1949: 42, apud Ermann 1983), Goethe oferece uma visão morfológica (*morphologische*) em seu texto sobre Shakespeare. Para o crítico, ter

uma visão baseada na morfologia é desenvolver um modo de pensar que: "*alles an den naturhaften Lebensformen sich organisch aus dem Innern entwickeln läßt, während jedes automatisch und mechanisch von außen vorgehende Zergliedern entschieden abgelehnt wird*". Essa é a perspectiva que Goethe mantém nos seus textos sobre estética do *Sturm und Drang*. A crítica veemente às cópias de modelos baseados em regras deve ser substituída por uma nova compreensão do ato estético. Nesse sentido, suas idéias sobre arte se aproximam cada vez mais de uma compreensão do mundo da natureza como reflexo de seu próprio mundo interior. A instituição da naturalidade do gênio abriu as portas para a interpretação do fenômeno estético também como natural. Desta forma, acompanhar o caminho estético de Goethe é acompanhar o processo de inserção das leis da natureza no processo de criação artística.

Redirecionando os olhos para Goethe, pode-se perceber na análise do seu texto em homenagem ao dramaturgo inglês o mesmo tom exaltado encontrado no texto de Herder. Na leitura da carta-convite entende-se o sentimento reinante na ocasião:

> Meine Schwester macht mich noch einmal ansetzen. Ich soll Sie (Herder) grüßen, und Sie auf den 14. October invitiren, da Shakespeares Namenstag mit großem Pomp hier gefeiert werden wird. Wenigsten sollen Sie im Geiste gegenwärtig sein, und wenn es möglich ist, Ihre Abhandlung auf den Tag einsenden, damit sie einen Theil unsrer Liturgie ausmache. [Goethe: 1771, S. 22. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 371 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 3)]

O objetivo justifica o tom exaltado do texto, o qual expõe um orador decididamente em estado de entusiasmo: '*Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid*" (Goethe: Zum Schäkespears Tag, S. 3. DB 1). Esse momento de pompa e religiosidade fornece as condições propícias para a manifestação do sentimento de infinito, conforme discutido anteriormente. Ele surge, nesta ocasião, pelo contato de um eu com um produto de criação de outrém: "*Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen* (Id. ib.). Esse contato é mediado pelo gênio: "*Nach und nach lernt ich sehen, und, dank sei*

meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe" (Id. ib.).

Mas o eu consciente de sua força sem limites não é dirigido para um puro delírio extasiado, ele é impulsionado à ação: "*Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte*" (Id.ib.). O que a princípio poderia se converter num puro delírio insere o eu numa conexão com o outro na medida em que reconhece sua genialidade:

> Schäkespears Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbner Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln. [Goethe: Zum Schäkespears Tag, S. 6. DB 1: Deutsche Literatur, S. 26132 (vgl. Goethe-BA Bd. 17, S. 187-188)]

A influência das idéias de Herder é bastante nítida nesse trecho. A obra de Shakespeare não é aludida de forma objetiva, mas pelo valor simbólico que possui. Goethe não trata das qualidades intrínsecas aos dramas, mas ao contrário evidencia aquilo que remete para fora deles. Baseia-se na descrição de sua recepção da leitura de Shakespeare. A história do mundo também não é concebida aqui no sentido de fatos e acontecimentos sucessivos, mas sim como um processo determinado por algo que não pode ser explicado racionalmente. O "ponto secreto" (*geheimer Punkt*) pode ser interpretado como uma alusão ao que Herder qualificou como alma do mundo (*Weltseele*). Trata-se aqui do inominável, do próprio processo evolutivo.[251]

[251] O conhecimento do mundo ainda estava impregnado de uma atitude mística. Segundo Koopmann Acompanhar o processo de formação estética de Goethe é ao mesmo tempo perceber o desenvolvimento da acuidade de sua percepção visual. Conforme demonstrado na primeira parte deste trabalho, o olhar desempenha um papel fundamental na aquisição dos conceitos científicos e no amadurecimentode suas idéias sobre a metamorfose das plantas. O diálogo entre eu e mundo, entre o eu e a obra de arte é firmado, em primeira instância pelo olhar. É este órgão que mediatiza o contato entre o mundo interior e exterior. No texto supracitado, o jovem Goethe vê Shakespeare com os olhos da alma ("*Augen der Seele*"; Koopmann, 1987: 519). O que se percebe com a alma somente pode ser transmitido através da evocação de sentimentos, essa é a atitude que fundamenta o tom intimista e messiânico deste texto. Mas a obra de Goethe não permanece na direção da expressão do

Os dramas de Shakespeare representam a polaridade entre um eu e o mundo, com suas necessidades referentes ao todo.[252]A obra de arte oferece uma possibilidade de percepção dessa polarização através do sentimento, da sensibilidade (*Empfindsamkeit*) e possibilita não o entendimento, mas sim o reconhecimento. Nesse sentido passa-se a entender também a polaridade no mundo na esfera da moral: "*das was wir bös nennen, ist nur die andere Seite vom Guten*" (Id. ib..). Não há um valor absoluto nas coisas do mundo, mas sim uma viva polaridade.

Em conformidade com esse aspecto, entende-se a referência direta aos personagens dos dramas de Shakespeare como natureza: "*Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen*" (Id.id.). Somente a inserção na história do mundo e no próprio processo do mundo através do gênio podem ser atribuídas características de uma esfera na outra[253]: "*aus Schäkespearen die Natur weissagt*". Como natureza, a obra de arte é um meio de comunicação entre os homens e os insere no mundo humano e igualmente no natural, reunindo-os num todo: ''*Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns*" (Id. ib.). A obra de arte possui a assinatura individualizada do gênio e não a do criador

---

disforme, muito pelo contrário, sua visão se orienta cada vez mais pela luz exterior que ajuda a reconhecer com maior nitidez as formas do mundo. O que se constata é que o olhar irá cada vez mais se objetivar e com isso abarcar o mundo exterior em si. Agora o olhar goethiano ainda está sob a influência de suas leituras hermético-cabalísticas e do contato com a doutrina pietista de cultivo do sentimento religioso na intimidade de cada um. Por isso, o uso de um vocabulário que se aproxima de um processo de revelação não distoa do mundo no qual ele mesmo que vivia. Apesar do tom iniciático do texto ele é objetivamente um retrato das condições nas quais Goethe se encontrava, é o retrato do mundo. Aos poucos Goethe dirige-se ao mundo exterior e não é mais necessária a persistência numa análise que mitifique a obra de arte e o artista.

[252] As palavras de Hegel, referentes á peça "Götz von Berlichingen", vão ao encontro da interpretação apresentada neste texto de Goethe de que o drama é uma forma apropriada de se representar o embate entre o indivíduo e o mundo: "*Die Zeit des Götz und Sickingen ist die interessante Epoche in welcher das Rittertum mit der adligen Selbständigkeit seiner Individuen durch eine neuentstehende objektive Ordnung und Gesetzlichkeit ihren Untergang findet. Diese Berührung und Kollision der mittelaltrigen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethes großen Sinn*." (Hegel. *Ästhetik*, apud Borchmeyer, 2005).

[253] No fragmento dramático *Prometheus* também é tratada essa questão. Minerva insufla vida nos homens formados por Prometeu e o que era obra de arte passa a ser vivo e com direito à vida tanto quanto os outros seres do mundo. A arte naturaliza-se de forma concreta.. Segue a comparação com o texto em questão: "*Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegt's, daß wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft*". [Goethe: Zum Schäkespears Tag, S. 7. DB1: Deutsche Literatur, S. 26133 (vgl. Goethe-BA Bd. 17, S. 188)].

celestial. Embora Goethe propicie a celebração de uma liturgia, ela não se dirige aos céus, mas sim ao homem criador, ao homem de barro.[254]

A maneira de se evitar uma vivência ilimitada do eu é transformar cada vez mais a sensação em ação. Para que a sensação de ser potente possa ser de fato transformada em objeto artístico, ou seja, para que a arte ganhe forma concreta, é imprescindível impor um limite a si mesmo. A primeira atitude que marca essa mudança é a mudança da direção do olhar do artista que enquanto individualidade necessita cada vez mais se voltar para o mundo para transformar o princípio estético natural em obra de arte.

Com a intenção de estabelecer uma arte universal que inclua o natural ao humano, Goethe distancia-se cada vez mais da arte "desnaturada", conforme Herder classificou a arte francesa: "*Das Ganze ihrer Kunst ist ohne Natur*!" (Herder: Von deutscher Art und Kunst, S. 90. DB 1). É uma arte de representação apenas do exterior, apenas da casca da natureza. O afastamento de Goethe do artificialismo é marcado pela concepção de uma arte próxima à natureza criadora na medida em que ela consiga expressar o sentimento genial tanto em termos de forma quanto de conteúdo. A fuga do artificialismo significa a criação de uma arte natural-humana, que reflita no objeto estético a polaridade do artista de ser eu e natureza ao mesmo tempo.

Em sua resenha sobre o livro de Sulzer, Goethe apresenta mais alguns aspectos de sua estética e referenda seu ponto de vista de elaboração de uma arte original, apresentado anteriormente nos textos *Zum Shakespears Tag* e *Von*

[254] No século XVIII, as obras de Shakespeare eram recebidas de um modo geral na Alemanha como uma alternativa ao modelo francês. Lessing também partilha dessa posição e caracteriza as obras do dramaturgo como geniais. No seguinte trecho da 17ª. Carta, são apresentados alguns pontos que foram discutidos anteriormente neste trabalho e que situam as posições de Herder e Goethe na discussão literária da época. No texto de Lessing, encontram-se a acepção de comunicação entre os gênios através da arte e também a formulação da naturalidade do gênio: "*Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheinet, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket*. [Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend, S. 69. DB1). Diferente de Lessing, eles oferecem uma outra maneira de entender a obra de Shakespeare, ao focalizar a recepção sob a perspectiva de uma natureza em processo.

deutscher Baukunst. Nos dois textos anteriores, o tom exaltado expressa a admiração pelos artistas considerados geniais e é condizente com a intenção de não se dirigir diretamente ao entendimento, pelo contrário, aqueles textos objetivam suscitar nos ouvintes ou leitores uma reação tão emocionada quanto a emoção do escritor diante das obras de arte em questão. O estilo referencial presente na resenha crítica ajuda a entender melhor as intenções artísticas de Goethe. Sua crítica ácida e irônica dirigida às idéias de Sulzer serve para apresentar suas próprias idéias sobre arte. Se antes a forma de apresentação de suas idéias sobre a arte baseava-se na igualdade agora é marcada pela diferença.

Com a intenção de demarcá-la, Goethe inicia seu texto apresentando-se como a opção esotérica contraposta ao ponto de vista exotérico de Sulzer. O texto de Goethe dirige-se, portanto, àqueles que comungam do mesmo credo, àqueles que prezam a arte original, expurgando os conceitos "*ungenialisch*" do filósofo suíço. Mais uma vez retornam como pano de fundo as leituras de conteúdo hermético-cabalístico, as quais congregam em si o pensamento polarizante de expansão e contração, pensamento que fornece a base para a polaridade apresentada neste texto crítico de Goethe.[255]

Ao se analisar o texto de Goethe em que pese não suas críticas ao modelo de Sulzer, mas os elementos constituintes de sua própria estética, o primeiro ponto relevante é sua afirmação da necessidade de se levar em consideração a experiência estética imediata junto ao objeto da arte: "*Wer von den Künsten nicht sinnliche Erfahrung hat, der lasse sie lieber*" [Goethe: [Rezensionen für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«], S. 18. BD 4)].

A ligação concreta com o objeto estético deve fazer parte da construção da teoria sobre a arte, ponto de vista a partir do qual também se desenvolverá a ciência goethiana. A ligação direta com o objeto é parte essencial tanto do entendimento do fenômeno estético como do empenho científico: "*solange man in generalioribus sich*

[255] O seguinte trecho exemplifica a influência destas leituras na elaboração da estética goethiana: "*Wir ehren die Schönheit von ganzem Herzen, sind für ihre Attraktion nie unfühlbar gewesen; allein sie hier zum* primo mobili *zu machen, kann nur der, der von den geheimnisvollen Kräften nichts ahndet, durch die jedes zu* seinesgleichen *gezogen wird, alles unter der Sonne sich paart und glücklich ist. Wäre es nun also auch wahr, daß die Künste zu Verschönerung der Dinge um uns würken, so ist's doch falsch, daß sie es nach dem Beispiele der Natur tun*" [Goethe [Rezensionen für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«], S. 20. DB 4: Goethe, S. 8118 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 24)]. Vide também Parte I, cap.2.1.1 do presente trabalho sobre as leituras hermético-cabalísticas.

aufhält, (kann) man nichts sagt" (Id. ib.). A reflexão sobre a arte e a ciência devem levar em conta o singular como representante de uma totalidade.

Como a natureza é uma totalidade não se pode deixar de ter integrado na representação artística tanto o belo como o terrível:

> Gehört denn, was unangenehme Eindrücke auf uns macht, nicht so gut in den Plan der Natur als ihr Lieblichstes? Sind die wütenden Stürme, Wasserfluten, Feuerregen, unterirdische Glut und Tod in allen Elementen nicht eben so wahre Zeugen ihres ewigen Lebens als die herrlich aufgehende Sonne über volle Weinberge und duftende Orangenhaine? (Id.:19)

A garantia para a verdadeira verossimilhança na arte é possibilitada pela incorporação na representação artística da variedade da natureza numa totalidade, fazendo com que o objeto da arte se aproxime mais do real e não de um ideal de natureza. A presença dos dois lados da natureza integrados num todo apresenta um modelo mais próximo do real. A arte que segue um modelo "mecânico" não é capaz de promover a verossimilhança, pois a transitoriedade somente pode ser conseguida através do ritmo pulsante da polaridade.

Goethe apresenta assim como exigência para a elaboração de uma arte original, a presença no objeto singular, em termos de conteúdo e forma, da duplicidade da natureza. Mas além dessa polaridade, enquanto aspecto circunscrito ao objeto da arte, uma outra é criada. Ao conseguir apresentar num objeto artístico a vivacidade da natureza, o artista estabelece através da obra de arte uma outra polarização. Duas esferas que contém o vivente se apresentam contrapostas. A eternidade da arte opõe-se ao efêmero da natureza: "*die Kunst ist gerade das Widerspiel; sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten*" (Id.:21).

O homem coloca-se duplamente contra a força destrutiva da natureza: através de seu engenho e através de seu senso artístico. Mas nesse momento o que importa para Goethe é a representação artística, pois somente a arte pode se apresentar como a possibilidade de se furtar à ação do tempo, somente a arte enquanto símbolo pode conter em si a representação da força criadora.

Como exemplo de sua proposição estética de linguagem simbólica e mítica, Goethe escreve a partir dessa época seus hinos, considerados como o ápice da

Geniezeit. Como a peculiaridade da presença do gênio é o impulso para a ação, a tônica destes versos, de uma forma geral, é a instituição de um mundo humano baseado no ato de criação artística que possibilita o eu lírico afirmar-se enquanto criador. Voltada para o agir no mundo, a poesia *Wanders Sturmlied* (1772) é um exemplo típico dessa atitude do eu de se dirigir para o mundo, de se apresentar diante dele como potência criadora e por isso capaz de se manter firme diante de uma natureza destruidora.

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.
Wen du nicht verlässest, Genius,
Wird dem Regengewölk,
Wird dem Schloßensturm
Entgegensingen,
Wie die Lerche,
Du da droben.

(Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 456. DB 4)

Contraposta à força destrutiva da natureza são invocados os grandes gênios da poesia, os poetas da Antiguidade. Ao elaborar uma arte que consiga transcender a si mesma enquanto objeto e reconectar o leitor com um conteúdo universal, a arte pode ser considerada um símbolo. Dessa forma, ao se sentir amparado pela força do gênio dos poetas da Antiguidade, o eu lírico pode evocar seu próprio gênio e se contrapor com confiança à força destruidora da natureza. A poesia enquanto ode ao gênio transforma-se num louvor à própria força de criação (*Schöpfungskraft*).

O uso repetitivo dos versos: "*Wen du nicht verlässest, Genius*," no início das quatro primeiras estrofes indicam uma condição para que o eu lírico possa se contrapor a qualquer obstáculo. Essa repetição gera uma expectativa crescente no leitor e proporciona uma íntima ligação entre conteúdo e forma no poema.

O tom inflamado dos versos associa-se à imagem do "gênio em chamas". "*Feuerflügel*", "*feurige Bauer*", "*umwärmend Feuer*" são exemplos da presença do elemento do fogo ligado ao eu poético ou à figura humana contraposto à chuva e ao frio da natureza. Este fogo internalizado transforma-se no calor da alma, na força de criação, transforma-se, por fim, no símbolo do novo poeta: "*Weh! Weh! Innere Wärme / Seelenwärme/ Mittelpunkt! / Glüh entgegen*".

Estes mesmos versos que incitam o eu lírico a “sair de si”, que o levam ao “furor poético”, também são acompanhados de um sentimento de melancolia e indicam uma outra direção, a contração em si mesmo.

Conforme informa Ponzi (1998: 43), Goethe mescla nesta passagem imagens da mitologia grega com a terminologia esotérica de Agrippa von Nettesheim, o qual em sua obra refere-se a um “furor” e a uma “chama santa”, termos usados para caracterizar um estado excepcional, criador e também melancólico. Na sua teoria, os filósofos são tomados por um êxtase, uma loucura que os colocava em contato com a “*anima mundi*” (a divindade). Na linguagem pietista a interiorização levava a uma “*unio mystica*”.

> Warum nennt mein Lied dich zuletzt?
> Dich, von dem es begann,
> Dich, in dem es endet,
> Dich, aus dem es quillt,
> Jupiter Pluvius!
> Dich, dich strömt mein Lied,
>
> [Goethe Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 458. DB 4: Goethe, S. 787 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 322)]

A filosofia hermética fornece a Goethe a idéia de que a criação somente acontece pela união do terreno com o celeste e a polaridade entre essas esferas transforma-se numa complementaridade, numa união mística e química, conforme está no seu ”Credo” nas *Ephemerides.*[256] A estrutura cíclica do poema refere-se não só a essa união, como também ao fato do poeta possuir uma dádiva divina que origina a poesia. Este é também o conceito de Platão que vê o poeta como um ser inspirado pelas musas:

> Die dritte Art von Begeisterung und Wahnsinn ist die von den Musen, die, wenn sie eine zarte und unentweihte Seele ergreift und zu Festgesängen und anderer Dichtung aufregt und entzückt, tausend Taten der Alten verherrlichend, die Nachkommen bildet. [Platon: Phaidros, S. 42. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, S. 1906 (vgl. Platon-SW Bd. 2, S. 434)].[257]

[256] Vide parte 1, capítulo 2.1.
[257] Além dessa passagem, a alusão ao furor poético encontra-se em 265b, e também no Íon 533d.

O *Problema XXX* de Aristóteles, "*O homem de gênio e melancolia*", caracteriza os poetas como seres excepcionais, aos quais a dádiva divina trouxe também um mal-estar causado pela bílis negra.

> Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à ciência do estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos? E, alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem (...)?" (Aristóteles, 1998: 81)

Pode-se apontar duas diferenças importantes de Goethe em relação aos clássicos e que marcará sua capacidade de, a partir da incorporação de idéias geniais, ter conseguido elaborar uma atitude individual em relação à criação poética. Diferente de Platão, a poesia de Goethe se dirige novamente aos céus restabelecendo o ciclo pela vontade do eu, fugindo assim do absolutismo da interferência divina. A interpretação dada por Aristóteles é significativa por encerrar no próprio indivíduo as causas de seu estado de exceção. Segundo interpretação de Pigeaud, Aristóteles ao relacionar a causa do estado excepcional à uma função orgânica restringe a determinação divina sobre o homem. Ser poeta e cientista é um estado relacionado ao funcionamento do próprio organismo humano. A interferência divina se mostra a partir desse ponto de vista de forma indireta, ao indivíduo é dada uma maior autonomia em relação à seus talentos "excepcionais". Pela incorporação do divino no físico garante-se a presença, mas não mais uma atuação desmedida dos deuses sobre o destino humano: "o Outro está em nós (...) Deus não fala por nossa voz, mas são as condições do nosso corpo que nos determinam a falar'" (Pigeaud, 1988: 43). A arte, a ciência, enfim tudo se torna humano.

Também neste texto, Aristóteles estabelece um elo estreito entre a física ou a fisiologia com o estado do pensamento e da paixão. "Mas muitos, pela razão de que o calor se encontra próximo do lugar do pensamento, são tomados pelas doenças da loucura ou do entusiasmo" (Id.: 58). Cada vez mais o ato poético se aproxima das condições ligadas à vida terrena.

Através das imagens poéticas de Píndaro, Goethe aproxima ainda mais o ato do homem. Na sua carta a Herder de maio de 1772, ele lança mão das palavras do poeta grego para definir a poética como um ato de vontade do homem:

> Ueber den Worten Pindars *epikratein dynasthai* ist mir's aufgegangen. Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft lenkst, den austretenden herbei, den aufbäumenden hinabpeitschest, und jagst und lenkst, und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst, bis aller sechzehn Füße in einem Takt ans Ziel tragen - das ist Meisterschaft, epikratein Virtuosität. [Goethe: 1772, S. 5. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 393 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 16-17)]

As palavras de Píndaro, *epikratein dynasthai* (poder dominar), são usadas por Goethe para se referir metaforicamente à sua disposição poética e revelam uma importante determinação. A imagem do poeta tomado pelo furor poético de Platão leva a uma perda de consciência e ele se transforma num médium, sem interferência na criação. Com a proposição de Aristóteles aquilo que foi conferido ao homem pelos deuses lhe pertence, embora na dependência de determinações físicas. Ao interpretar as palavras do poeta grego sob a luz da individualidade moderna, Goethe tenta apresentar uma versão moderna e original do fenômeno estético e desse modo se aproximar do ideal de gênio formulado por Herder. [258]

Segundo interpretação de Ponzi (1998), a escolha dos modelos greco-latinos fora motivada pela idéia de que esses autores haviam conseguido imprimir em seus versos a mais primorosa plástica poética. Tanto Herder como Goethe reconheciam neles uma força expressiva sem igual. A procura de Goethe pela originalidade inseria-se no anseio por uma arte que fosse capaz de abrigar a si mesmo como criador, dessa forma apresenta a mesma imagem descrita na carta a Herder no final da sua ode:

> Wenn die Räder rasselten
> Rad an Rad rasch ums Ziel weg,
> Hoch flog
> Siegdurchglühter
> Jünglinge Peitschenknall
> Und sich Staub wälzt'
> Wie vom Gebirg herab
> Kieselwetter ins Tal,
> Glühte deine Seel Gefahren, Pindar,
> Mut. - Glühte? -
> Armes Herz!
> Dort auf dem Hügel,

[258] Vide anexo figura14.

Himmlische Macht!
Nur so viel Glut,
Dort meine Hütte,
Dorthin zu waten!

[Goethe Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 459. DB 4: Goethe, S. 788 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 323)]

Estes últimos versos podem ser tomados como imagem de seu próprio empenho poético. Se como foi discutido, havia por parte de Goethe uma franca rejeição pelas regras neoclássicas, como se tornar o representante de uma nova poesia que incorpore o novo e o antigo? Klopstock já havia iniciado um caminho de renovação dos padrões clássicos, mas conferia um tom demasiado soturno para abrigar a potência iluminadora do fogo da alma do gênio. A novidade trazida por Goethe foi a utilização de uma linguagem e imagens poéticas da *Empfindsamkeit*, assim como da doutrina pietista e aliá-la a motivos da Antiguidade, além de "contaminações" da doutrina hermético-cabalística.

Ao elaborar uma nova linguagem, assumindo pontos de vista múltiplos, Goethe tenta fazer de sua poesia a própria variedade no singular: *"das ist alles, und doch muß das alles eins sein"* (carta a Herder). Além de propor uma nova forma poética, o próprio conteúdo deve conter a polaridade da tensão entre eu e natureza, entre o êxtase e a melancolia, o estar voltado para o mundo e o estar recolhido em si como os gestos que refletem a própria vida da natureza de criação e destruição. Nesse sentido se apresenta o apelo na carta: " *Ich möchte beten, wie Moses im Koran: »Herr mache mir Raum in meiner engen Brust!*« (Id.) ao lado de: "*das ist Meisterschaft, epikratein Virtuosität*" (id.). Ao lado da expansão, de se voltar para o mundo com a finalidade de haurir dele motivos para sua poética, também há a necessidade de contenção e reflexão que o leva ao domínio e habilidade da forma.

Essa situação paradoxal de impulsionar-se para a exterioridade, através da elaboração do objeto de arte, e de voltar-se para si ao encontro de seu próprio gênio, representa o que Goethe caracterizou no seu livro de memórias como *Verselbstung* e *Entselbstigung*:[259]

[259] Vide comentário desta citação na primeira parte, ao final do capítulo 2.1.

> Wenn nur anerkannt wird, daß wir uns in einem Zustande beenden, der, wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbsten genötiget sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen. [Goethe Dichtung und Wahrheit, S. 563. DB 4: Goethe, S. 10497 (vgl. Goethe-HA Bd. 9, S. 353)]

Conforme se afirmou na primeira parte deste trabalho, esse é o gesto que resume a ação tanto do artista, como também a do cientista. Tanto para o cientista quanto para o poeta expandir-se e concentrar-se são movimentos necessários para promover a "*Erhebung*", que pode ser interpretada como uma "*Steigerung*", no sentido de que através da interação entre esses dois movimentos uma nova forma é dada ao mundo: ou através da arte ou através da concepção científica e ambos se reúnem ao todo da criação por seguirem as mesmas leis da natureza.

Resta ainda dar o último passo neste trabalho com o objetivo de demonstrar como se faz a passagem do gesto exaltado, voltado para o processo de interferência no mundo através da arte, para o gesto de contenção em si, levando-o a uma nova forma poética. Esta mudança leva Goethe a cada vez mais fazer uma arte que diga de si e do mundo ao mesmo tempo. Ela se torna a arte do "*Doktor beide Rechte*" — do eu e de mundo.

2.5 A formação da estética orgânica

Ao escrever seus hinos, o jovem Goethe demonstra uma plena consciência de sua identidade como artista e se impõe a tarefa genial de apresentar uma nova arte de acordo com seu tempo. Em outros termos, assume a missão de trazer à luz uma nova poética pela atividade de seu espírito plástico, capaz de trazer novas formas ao mundo. Torna-se o modelo vivo do artista genial, o qual inspirado em modelos geniais como Shakespeare, Píndaro e Homero, consegue fazer sua própria

arte com a marca de seu tempo e lugar. É a arte do hoje como releitura dos modelos clássicos.

Mediante a análise das odes de Goethe, percebe-se que, a partir dos modelos dados por Klopstock e pelos Antigos, ele concebe uma nova linguagem poética que incorpora o gesto descrito anteriormente do estar-em-si e fora-de-si. São direções contrárias que se encontram unificadas num mesmo eu lírico.

Para que se entenda como esse gesto de ser duplo na unidade leva à elaboração de novas formas de arte e, portanto ao que se pode chamar de uma *intensificação poética*, deve-se analisar atentamente a carta de Goethe dirigida a Herder de maio de 1772, na qual se encontra a apresentação de suas próprias idéias estéticas. Nela pode-se entender como a nova forma surge a partir do gesto dual que se encontra sintetizado nos versos citados anteriormente da poesia *Wandrers Sturmlied*: "*Weh! Weh! Innere Wärme / Seelenwärme/ Mittelpunkt!; / Glüh entgegen*". Neles estão encerrados dois sentimentos em torno dos quais gira a temática da carta: a euforia e a melancolia, estados do ser que Aristóteles vinculou à organização físico-fisiológica humana.[260]

A associação feita pelo filósofo grego entre o mal-estar melancólico e a fisiologia humana, mais especificamente ao mau funcionamento do baço, apresentou também a possibilidade de cura. Para ele há uma produção de uma bile negra que ora é quente e ora é fria. Como a desarmonia da bile provoca o estado melancólico doentio, deve-se buscar uma harmonização que ocasione o restabelecimento de uma relação positiva com o corpo. Conforme está em Aristóteles:

> Mas falemos do que nós, desde o início, nos propomos tratar, isso é, do fato que na natureza, espontaneamente, existe essa mistura de um tal humor, a bile negra; é, com efeito, uma mistura do quente com o frio. Porque a natureza é feita desses componentes. É também porque a bile negra torna-se muito quente e muito fria; porque a mesma coisa, por natureza, pode apresentar esses dois estados. (Aristóteles, 1998: 91)

[260] O destaque dado neste trabalho a essa questão de Aristóteles leva em consideração a persistência da referência a esse texto na literatura de um modo geral. Como exemplo seja citada a seguinte passagem de Scliar (1998: 70): "A bile negra acumular-se-ia de preferência no baço, cujo nome inglês, *spleen*, ainda hoje representa uma alusão ao estado melancólico". Além disso, na biblioteca do pai de Goethe existia um exemplar deste livro: "Aristoteles: *Problemata*. Frankf. 1571. 12° 109" (apud DJG). Embora não haja registro da leitura desse livro por Goethe, as questões elaboradas nesse texto ajudam a entender a complexa estrutura do pensamento goethiano.

No final de seu texto, Aristóteles refere-se a essa mistura de duas características não como um estado, mas como uma inconstância do estado do melancólico, o que se refere por extensão à inconstância do estado do poeta, dado que a ele foi atribuído esse estado excepcional de melancolia:

> Mas porque é possível que aí haja uma boa mistura da inconstância, e que seja, de alguma maneira, de boa qualidade, e que é possível, se for preciso, que a diátese (disposição) muito quente seja ao mesmo tempo, totalmente ao contrário, fria (ou inversamente em razão do excesso que ela apresenta), todos os melancólicos são portanto seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza. (Id.: 105)

A interpretação de Pigeaud apresenta a chave para a elucidação desta conclusão:

> Trata-se para o autor, de voltar à proposição que lhe é essencial: na mistura anômala que é a da bile negra existe uma regulação: o excesso de calor pode ser temperado pelo frio ou inversamente, segundo o excesso apresentado pelo estado da bile negra. Há portanto uma constância da inconstância; uma saúde do melancólico. (Pigeaud, in Aristóteles, 1998: 128)

Através da referência de Aristóteles ao estado do melancólico como próprio do ser excepcional, o poeta passa a ser apresentado como um ser duplo e dinâmico "por natureza". A condição reguladora do estado melancólico passa a ser rítmica, já que a disposição humoral está em dependência da função fisiológica. A regulação da bile acontece naturalmente como uma variação de um pólo a outro. Justamente essa oscilação localizada nas entranhas do organismo humano é capaz de modelar os seres, ou seja, ela incita à plasticidade. O ritmo possibilita a forma. Desse pensamento depreende-se que a polaridade é uma categoria essencial na elaboração de uma forma.

Segundo Pigeaud, a novidade do *Problema XXX* é que através dele essa particularidade natural relaciona-se ao estado melancólico, ou seja, ao poeta. A bile, responsável pelo humor, ou ânimo, determina o próprio corpo do artista: "a bile negra, (essa) extraordinária potência para modelar os seres" (Id.:59). Esse estado inconstante fornece o ritmo de vida a partir do qual os corpos se modelam e assumem, segundo o filósofo grego, determinadas feições. Para Aristóteles as formas externas eram determinadas por determinadas condições fisiológicas. O

interior, como estado específico de um determinado indivíduo, cunhava o seu exterior de tal modo que se poderia conhecer o indivíduo pela sua exterioridade. Através dessa analogia está dada a oportunidade de se firmar uma equivalência entre figura e conteúdo.

Em conseqüência disso, o ritmo e o corpo são marcados como propriedades particulares a cada indivíduo excepcional. Cada um possui uma forma particular que assim se destaca do todo. Além disso, a relação de cada um com o exterior é um fator determinante para o fomento da individuação do homem.

Ao se transpor essa problemática para a linguagem goethiana, vê-se que dois pontos se destacam e assumem um matiz diferente. O primeiro refere-se ao fato de que não é a bile, ou seja, um elemento físico o que determina o processo de individuação do poeta, mas sim a consciência de si enquanto criador genial. O mundo de Goethe caracteriza-se pelo modo como se consegue dizer “eu sou”, ou melhor, seria um “eu sou à medida que sou artista”, aspecto que não se apresentava na Antiguidade. Vinculado a esta atitude de auto-afirmação, existe também o desenvolvimento da consciência da importância da interação do indivíduo com o mundo na constituição de sua estética. Este último ponto marca para Goethe a sua modernidade, pois sua arte é resultado não só da consciência de si, mas também e principalmente da relação que o indivíduo estabelece com o mundo. A consciência de si mesmo só existe no momento em que o indivíduo exterioriza-se e consegue converter o resultado dessa ação em linguagem poética.

Por meio desta interatividade, Goethe incorpora na discussão estética a questão temporal enquanto medida subjetiva e não objetiva, podendo assim furtar-se às ações corrosivas do tempo cronológico. A arte entendida como um processo liga-se imediatamente ao presente no momento da ação do artista ou no momento da recepção, quando se dá a reconstrução do processo.

Mas essa transposição do vivido em poesia só pode ser alcançada pela consciência de seu estado polar e também de uma visão do processo de criação ligado às habilidades plásticas, ou seja, pela procura pela forma. Esta busca, amparada pela força de criação individual, é a promotora da capacidade de apresentar ao mundo novas formas, ou seja, é a responsável pela *Steigerung*. O poeta precisa interagir com o mundo e ao fazer isso a tônica é deslocada da

capacidade puramente metafísica do gênio e transforma-se numa habilidade plástica, numa obra de arte real que remete a algo além de si. A arte torna-se objeto de percepção e meio de passagem. Ela é fenomênica, pois é objeto ligado à percepção do outro no ato de recepção. É existencial, pois informa sobre as leituras do mundo feitas pelo artista e apresentadas concretamente no objeto de arte. É também universal, pois se irmana com o ideal de uma força plástica formante presente tanto no indivíduo quanto na natureza.

Nesse sentido, volta-se a recorrer à análise da carta a Herder. De acordo com essa problemática apresentada por Aristóteles, Goethe alude a Píndaro, o qual aloca no diafragma e no peito as capacidades humanas de ânimo (*stêthos*) e intelecto (*prapides*), local onde se encontram emoções contraditórias:

> Noch immer auf der Woge mit meinem kleinen Kahn, und wenn die Sterne sich verstecken, schweb' ich so in der Hand des Schicksals hin, und Muth und Hoffnung und Furcht und Ruh *wechseln* in meiner Brust. Seit ich die Kraft der Worte *stêthos* und *prapides* fühle, ist mir in mir selbst eine neue Welt aufgegangen. Armer Mensch, an dem der Kopf alles ist! [Goethe: 1772, S. 4. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 392 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 15) grifo da autora] [261]

O que se percebe neste trecho é, em primeiro lugar, a indicação de que se trata da situação de um único ser. É a história de um artista entregue a sua própria sorte, responsável por suas escolhas. A isso se acrescenta a menção direta por Goethe de duas instâncias do ser: a do sentir e a do pensar, as quais estão presentes de modo cambiante no seu íntimo. Pela afirmação da polaridade, Goethe afasta-se do pensamento unilateral, baseado apenas nas faculdades racionais e de uma arte meramente representante do intelecto. Por outro lado, afasta-se do risco de permanecer à deriva e pode pela sua faculdade intelectiva dar rumo a si mesmo. Por isso, somente a constatação da dualidade não é suficiente, é necessário que a ela se junte a ação. Primeiramente apresenta-se o agir da polaridade para que depois se apresente a ação do eu no processo poético.

[261] De forma semelhante encontra-se essa descrição de Goethe no diálogo de Platão '*Teeteto*'(144 a b): "As pessoas que têm a sua rapidez, a sua vivacidade de espírito, a sua memória, de ordinário são velozmente levadas à cólera; elas se precipitam e são arrebatadas como barcos sem lastro; contrariamente aqueles que são mais ponderados se dirige, aos estudos lentos e plenos de esquecimento"(In: Aristóteles 1998: 58). Conforme indica Pigeaud, Sócrates vê Teeteto como o conciliador das duas naturezas em oposição.

Desse modo, a utilização do verbo *wechseln* institui um tipo de ritmo. A polaridade cambiante no íntimo do homem necessita assemelhar-se à polaridade rítmica da natureza para que o gênio do artista possa realmente compartilhar da força criativa da natureza. O gênio da arte necessita organizar-se fisicamente do mesmo modo que a natureza se apresenta. A forma humana precisa ser aparentada à forma da natureza. A relação de homonímia entre homem e natureza requer a naturalização cada vez maior do comportamento e das características humanas.

Mais uma vez a teoria de Aristóteles do estado melancólico fornece pistas e ajuda a entender o pensamento goethiano. O poeta genial substitui a bile pelo eu que toma a plasticidade em suas mãos e cria novas formas: "*Drein greifen, packen ist das Wesen jeder Meisterschaft.*" [Goethe: 1772, S. 5. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 393 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 17)]

O gesto escolhido por Goethe de através das mãos interagir direta e concretamente com o objeto artístico retira do olhar a hegemonia que até então possuía. Essa referência torna-se significativa, pois faz um elo com o erotismo que transparece em muitas de suas obras. Mais diretamente, ao associar a ação do artista ao tato há a transposição do erotismo para o próprio processo de criação. Pela íntima ligação com a matéria com a qual a arte é feita, transforma-se o ato estético num ato erótico. Este procedimento está não só de acordo com os pressupostos de Herder de primazia do tato sobre o olhar[262], mas pode ser visto também como um eco de suas leituras herméticas. No livro *Aurea Catena Homeri*, a *anima mundi* é denominada de *sperma universi*. Era comum na literatura místico-cabalística se valer da terminologia sexual no discurso esotérico para se falar do "casamento sagrado" entre céu e terra, assim a palavra *sperma* também é utilizada como espírito. Os estóicos falavam de "*lógos spermatikós*" em referência ao princípio gerativo do homem e do mundo. Era apresentado como o líquido que fecunda tanto

[262] No trecho seguinte da carta, Goethe comenta a idéia de Herder: "*Ihr habt das der Bildhauerei vindicirt, und ich finde, daß jeder Künstler, so lange seine Hände nicht plastisch arbeiten, nichts ist. Es ist alles so Blick bei Euch, sagtet Ihr mir oft. Jetzt versteh' ichs, thue die Augen zu und tappe*." [Goethe: 1772, S. 5. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 393 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 17)]

o microcosmo quanto o macrocosmo. Por isso significa também força vital, princípio de vida.[263]

O conhecimento dessa terminologia extremamente simbólica e imagística auxilia Goethe a transformar seu discurso poético também num discurso erótico ao falar de sua relação com o mundo divino. A imagem plástica desse gesto transparece nos versos de *Ganymed* (1774*)* e propicia o que se pode chamar de uma sensualização do discurso poético.

As poesias comentadas anteriormente *Die Nacht* (1768) e *An den Mond* (1769) também apresentam temáticas de cunho erótico, assim como as poesias anacreônticas do poeta adolescente. Naquelas duas primeiras, o que se nota é a presença de um sentimento erótico expresso com a ajuda de imagens da natureza. O gesto na poesia a seguir é bem distante de uma exteriorização de sentimentos eróticos do eu ligados a um objeto concreto. A temática é exatamente o ato erótico em si, numa metáfora da própria relação com a força vital da natureza em estado de germinação. Através desta ação surgem novas formas no mundo modificando a paisagem

Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

Daß ich dich fassen möcht
In diesen Arm!

Ach, an deinem Busen
Lieg ich, schmachte,
Und deine Blumen, dein Gras
Drängen sich an mein Herz.
Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens,
Lieblicher Morgenwind!
Ruft drein die Nachtigall
Liebend nach mir aus dem Nebeltal.

Ich komm, ich komme!
Wohin? Ach, wohin?

[263] Vide Ponzi 1998: 50.

Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenden Liebe.
Mir! Mir!
In euerm Schoße
Aufwärts!
Umfangend umfangen!
Aufwärts an deinen Busen,
Alliebender Vater!

[Goethe Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 468. DB 4: Goethe, S. 797 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 329)]

Para que se possa apresentar uma interpretação em conformidade com esta poesia, é imprescindível a leitura da poesia como um todo, pois na interpretação aqui proposta, a poesia se expressa através de movimentos que necessitam ser percebidos no todo para que se possa entender suas partes. São três estrofes intercaladas por dois dísticos as quais juntas descrevem uma ação absolutamente idealizada, por isso simbólica e representativa da própria criação artística. Contemplada desta maneira, essa poesia transforma-se na exposição do próprio drama do artista no momento da criação, constituindo-se em mais um exemplo de manifestação do pensamento estético goethiano da *Geniezeit*.

No fim da leitura do poema resta a impressão vívida de algo inefável, fugidio e ilimitado. Em termos formais essa sensação é propiciada pela absoluta liberdade utilizada na elaboração do texto. O hino é composto por três estrofes com quantidades variadas de versos. São conjuntos de 7, 9 e 11 versos respectivamente e intercalados por dois dísticos, com métrica e ritmo livres. A velocidade neles impressa pela leitura segue em ritmo crescente até a exclamação final como se fosse o desfecho do último ato.

Aliada à liberdade formal, encontra-se a interpretação livre do mito de Ganimedes. Longe de contar a estória do rapto do menino por Zeus, Goethe se fixa no motivo pelo qual o jovem adolescente é levado para o Olimpo. A paixão é o tema central da poesia. Mas no poema a paixão não se liga a um objeto concreto. Com a referência a um tema mítico e pela liberdade formal, a paixão desvincula-se de uma ligação com o real e se liga ao espaço mítico-arquetípico. Essa ligação proporciona uma desvinculação crescente ao longo dos versos de uma referência sensível. Cada vez mais se caminha para uma sensualização do ideal, invertendo o gesto das

poesias mencionadas anteriormente. Paralelamente observa-se a movimentação entre o eu lírico e o objeto idealizado tomado aqui como a natureza em processo de devir. Envolto e envolvendo (*umfangen, umfangend*) o toque ganha primazia em relação ao olhar, significando o próprio modelar de formas pelo toque do artista (*fassen*). A plasticidade dos versos é incrementada pela dinâmica das direções que se alternam. Ora é o eu que se dirige a alguma direção (*hinaufstreben*), ora é o outro que se insere no eu (*sich drängen*). A sugestão de um intercurso entre a natureza divinizada e o eu plastificador sugerem a própria dinâmica do ato poético como um ato erótico e transformam o conteúdo ideal num conteúdo sensível. A arte é essência e aparência, é algo entre o céu e a terra.

Pela comparação entre as duas poesias, *Prometheus* e *Ganymed,* constata-se o porquê da determinação de Goethe de publicá-las nesta seqüência. Em ambas está marcada a polaridade entre eu e mundo. Mas em *Prometheus* é acentuado o destaque do todo e conseqüentemente a afirmação do eu. Em *Ganymed* está marcada a união, o que acentua a própria criação e deixa o criador em segundo plano. Através delas polarizam-se o criador e sua própria capacidade gerativa. Por isso ao uni-las, Goethe as toma como exemplificação da polaridade de ser um e todo ao mesmo tempo, ações que tomadas em conjunto sintetizam sua idéia de elaboração estética.

O que ainda lhe falta é a referência ao concreto, o tomar a própria natureza nas mãos. Esse é o gesto que integra o sentimento apaixonado à própria natureza viva e real. Mas essa entrega não poderia ser somente estética, ela é mediada pelo seu crescente interesse pelo conhecimento da natureza. Ele começa a se relacionar diretamente de forma objetiva com a natureza após sua saída do círculo literário burguês do *Sturm und Drang* e se entregar à vida ativa na corte de Weimar.

A poética de Goethe pode ser compreendida como um diálogo ininterrupto entre o estar em si e o estar no mundo, uma forma de mostrar o individual e o universal em interação, advindo daí o tom sensual com que a arte é focalizada. É a arte do indivíduo que dá forma através de sua capacidade plástica, comum a todos os homens. Se há um estado de exceção, ele é provocado pela consciência de si enquanto possibilidade de interferência artística no mundo. Realizando uma transposição da metodologia estética para a científica, Goethe passa a agir

polarmente também na construção de sua ciência. Se o período do *Sturm und Drang* foi dedicado à construção da consciência do estar-em-si para entender a si mesmo, em Weimar passa-se à fase de olhar o mundo para poder entendê-lo. Da vivência interior, passa-se à vivência do exterior.

Na carta de fevereiro de 1775, endereçada à condessa Auguste de Stolberg, Goethe descreve a si mesmo como uma dualidade. Primeiramente apresenta-se como um Goethe engalanado, coquete e ligado a artificialidades: "*mit alem Interesse des Leichtsinns*", entregue à vida mundana. O outro, o "*Fastnachts Goethe*", dirige-se ao trabalho e à comunicação com seus iguais através da arte, apresentando-se ao mundo pela concentração:

> Aber nun giebts noch einen, den im grauen Biber-Frack mit dem braunseidnen Halstuch und Stiefeln, der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet, dem nun bald seine liebe weite Welt wieder geöffnet wird, der immer in sich lebend, strebend und arbeitend, bald die unschuldigen Gefühlen der Jugend in kleinen Gedichten, das kräfftige Gewürze des Lebens in mancherley Dramas, die Gestalten seiner Freunde und seiner Gegenden und seines geliebten Hausraths mit Kreide auf grauem Papier, nach seiner Maase auszudrücken sucht, weder rechts noch links fragt: was von dem gehalten werde was er machte? weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen will. Das ist der, dem Sie nicht aus dem Sinne kommen, der auf einmal am frühen Morgen einen Beruf fühlt Ihnen zu schreiben, dessen größte Glückseligkeit ist mit den besten Menschen seiner Zeit zu leben. (DJG)

Goethe apresenta duas imagens de si mesmo: uma com cores vivas e cintilantes, a outra em tons escuros. Oferece nesta carta uma imagem a partir do contraste entre luz e sombra como numa pintura holandesa. No primeiro quadro as cores do modo de vida ligada à exterioridade contrapõem-se àquelas imagens ainda sem vida da paisagem natural de fevereiro. A vida social ligada ao gozo é oposta à vida natural, esta sim ligada à arte e à criatividade.

Os três verbos empregados viver, esforçar-se e trabalhar (*leben*, *streben*, *arbeiten*), usados na caracterização da vida criativa, encontram-se flexionados no particípio presente e ajudam a descrever o próprio ato de criação como um processo, no meio do qual o autor da carta se encontra. Os verbos ajudam a representar a imagem da própria vida ativa em gestação, a qual se encontra em

sintonia com a própria natureza no início da primavera. O relato da ligação do eu com a criação em devir compõe a mesma imagem encontrada em forma poética em *Ganymed.*

Mas esta carta vai além do gesto de afirmação da genialidade, nela se encontra a indicação de que a ação do artista é baseada na freqüente intensificação de si mesmo pela proposição de novas formas. À polaridade Goethe acrescenta a intensificação (*Steigerung*): "*weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen will*".

A arte não é um ideal meramente formal, pelo contrário ganha aqui dimensões concretas e reais. Ela é fruto de um trabalho a ser entregue ao mundo. O poeta cria algo novo ao apresentar através da obra de arte uma forma ao mundo e assim apresenta o resultado de sua intensificação. Ele é capaz de transformar princípios ideais, espirituais, numa forma sensível. A polaridade como formulada por Goethe está na natureza na esfera do material. Na arte ela se apresenta através das sensações e sentimentos do indivíduo advindos da interação entre o eu poético e o mundo. Esta é uma ligação real com o mundo que se transforma no conteúdo da arte. A intensificação, por outro lado, liga-se ao espiritual, à própria *Schöpferkraft*, ao espírito plástico existente no mundo e no homem e que move o artista ao criar. Este ponto de vista está explicitado na carta a Lavater de agosto de 1774:

> Sieh Lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die Reproducktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimniß Gott sey danck, das ich auch nicht offenbaaren will den Gassern und Schwäzzern. [Goethe: 1774, S. 80. DB 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, S. 646 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 2, S. 186-187)]

A consciência de si que Goethe adquiriu pelo trabalho artístico ainda não é suficiente para lhe dar, nesse momento uma consciência do mundo concreto, ele sente o mundo, mas ainda não "sabe" dele. Para haver uma apropriação do mundo e sua conseqüente integração como postulado estético, Goethe necessita "viver" e "saber" do mundo. A *Steigerung* de Goethe dar-se-á através da ciência. O gênio necessita entregar-se à percepção das formas do mundo para não mais idealizar a arte como parente do natural, mas integrá-la através de suas leis em sua estética.

Por isso Goethe necessita encontrar o ideal no real, ou seja “ver” a *Urpflanze* num exemplar de uma planta. Somente mais tarde, ao perceber as leis através das modificações da forma, Goethe toma consciência do princípio plástico e deixa de procurar o idealizado no real, pois o que se mostra através das formas das plantas deixa transparecer os princípios da polaridade e da intensificação.

O que se anuncia através desta carta, em coincidência com seu deslocamento para Weimar, é o final do período genial, marcado pelo início da jornada de Goethe pelo mundo das formas da natureza.

> Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen, es ist, wie der geheimnißvolle Stein der Alchimisten, Gefäs und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daß es vor allen Thüren liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können.(Goethe. Aus Goethes Brieftasche. DJG)

Aquilo que Goethe denomina aqui como irreal, pode ser interpretado como a porção ideal presente na forma. Não só a arte, mas a própria natureza possui um valor simbólico a ser percebido pelo olhar atento do observador. Cada forma da natureza transforma-se numa pedra filosofal capaz de se comunicar com aquele que desperta em si sua capacidade de ver o mundo. As formas só falam a quem se dispuser a ouvi-las.

Neste texto de 1776, as formas da natureza ainda devem “falar ao coração”. A linguagem do sentimento ainda prevalece sobre o ato consciente do olhar:

> (...) giebts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äussern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt seyn will. Unser Kopf muß übersehen (verstehen), was ein andrer Kopf fassen kann, unser Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag. (Id. Ib.)

Goethe condensa nesse trecho dois aspectos relevantes para o desenvolvimento de sua estética. O primeiro ponto é a distinção entre o sentimento e aquilo que é percebido pelos sentidos, ou seja, entre o sentimento enquanto sentido interior, voltado para a percepção de si mesmo em relação aos objetos, e os cinco sentidos como sentidos exteriores, voltados para a percepção do outro conforme atuam sobre o eu. A ênfase na fase genial é dada ao exercício desse sentido

interior, o que se inverte a partir de sua dedicação ao estudo da natureza. Os sentidos exteriores prevalecem, sobretudo o olhar, na pesquisa das formas da natureza. Não se trata mais de sentir, mas de ver as formas. A intuição não é negada, mas posta sob a vigilância do olhar. Aquilo que Goethe pressente e intui precisa ser visto, encontrado no mundo real. Este processo, entendido no sentido de conhecer o mundo, tende a harmonizar-se como uma ação equilibrada entre o ver e o intuir durante sua viagem a Itália.

O segundo aspecto que deve ser ressaltado é a posição cada vez mais significativa para Goethe de formar comunidades, quer sejam artísticas, quer científicas. Tanto sua arte como suas descobertas científicas precisam encontrar reconhecimento no outro, tornarem-se fatos sociais. A arte e a ciência não devem ser encarceradas, em si mesmas. Elas só alcançam vida ao serem reconhecidas pelo outro. Mas distante de ser uma repetição de uma experiência, elas devem falar ao que temos de comum. Para Goethe, tanto a arte quanto a ciência assumem um valor simbólico, o que as subtrai do discurso meramente materialista-matemático e também das regras acadêmicas.

Sabidamente, os textos de Goethe que testemunham seu "credo" estético são poucos. A compilação de textos de Goethe conhecida por "*Aus Goethes Brieftasche*", editada em 1776 por Wagner para ser um apêndice à tradução da obra de Louis-Sébastien Merciers "*Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*", transforma-se no único conteúdo da publicação.[264] Nela estão inseridos vários tipos de texto: cartas-poesia (*Briefgedichte*), poesias-manifesto (*Künstlergedichte*) e textos em prosa em linguagem poética (*Prosahymnen*). Elas testemunham o início do processo de intensificação de Goethe que se completa com a publicação em 1790 do texto *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, marco do início da chamada *Frühklassik*, período que antecede sua colaboração com Schiller.

Da coletânea de textos de 76 serão destacados algumas idéias que já apontam para o novo caminho estético de Goethe. Como primeira idéia, o seguinte

[264] Os jovens editores da revista literária *Frankfurter Gelehter Anzeigen* preparavam a tradução da obra de Mercier que condenava os cânones neoclassicistas franceses e elegia Shakespeare, Carlo Goldoni e Calderón de la Barca como modelos.

trecho faz par com suas futuras investigações botânicas de procurar em cada exemplar da natureza sua conexão com um todo.

> Es ist thörig von einem Künstler zu fordern, er soll viel, er soll alle Formen umfassen. Hatte doch oft die Natur selbst für ganze Provinzen nur Eine Gesichtsgestalt zu vergeben. Wer allgemein seyn will, wird nichts, die Einschränkung ist dem Künstler so nothwendig, als iedem, der aus sich was bedeutendes bilden will. (...) Nimm ietzo das Haften an Einer Form, unter allen Lichtern, so wird dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich du selbst werden. Aber bedenke, daß ieder Menschenkraft ihre Gränzen gegeben sind. Wie viel Gegenstände bist du im Stande so zu fassen, daß sie aus dir wieder neu hervorgeschaffen werden mögen? Das frag dich, geh vom Häuslichen aus, und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt. [Goethe Aus Goethes Brieftasche, S. 11. DB 4: Goethe, S. 8154 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 71)]

Goethe afirma neste texto sua disposição de não se deter na generalidade e marca sua movimentação em busca da totalidade nas formas singulares. Conforme visto na primeira parte deste trabalho, a partir de suas investigações botânicas e de seu estudo de Spinoza, ele não mais parte do geral para o particular, mas sim do particular para o geral. Durante a década em Weimar, Goethe dedica-se ao estudo dos objetos singulares na natureza, o que fornece os fundamentos de sua ciência. O poeta do *Sturm und Drang* necessitou desenvolver uma consciência de si como duplo: como um e parte ao mesmo tempo a partir da afirmação da sua própria individualidade. Este mesmo gesto torna-se ponto de partida para a ciência goethiana. Somente através do um se pode chegar ao todo. A arte serve agora de base para a ciência, assim como mais adiante a ciência que revela as leis da natureza servirá de base para uma nova concepção de arte.

> So würden wir nach und nach vom mechanischen zum intellektuellen, vom Farbenreiben und Saitenaufziehen zum wahren Einfluß der Künste auf Herz und Sinn eine lebendige Theorie versammeln, würden dem Liebhaber Freude und Mut machen und vielleicht dem Genie etwas nutzen. [Goethe [Rezensionen für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«], S. 25. DB 4: Goethe, S. 8123 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 27)]

O início da ciência goethiana faz-se a partir da consciência do artista de si mesmo enquanto potência criadora e também de uma arte que expressa a tensão da polaridade entre eu e mundo. A arte genial necessita da ciência para que possa firmar-se, de modo que não seja somente sentida, mas percebida e consiga assim

mostrar na superfície o conteúdo essencial que possui em seu interior. Ao mesmo tempo, a ciência necessita de um observador que não projete em suas percepções algo que esteja relacionado ao sujeito e não ao objeto. Ela requer um sujeito que seja capaz de se retirar do mundo para que esse mundo possa falar por si. Somente quando a consciência de sua própria individualidade é conquistada, pode haver a saída de si mesmo. Nesse sentido, a arte genial para ganhar concretude necessita da ciência. A arte deve procurar o equilíbrio entre o eu e o não eu. É imprescindível o entendimento do mundo para que haja ação artística.

A importância do ato de concentração no singular promove uma expansão do eu pela religação com o conceitual-espitirual da forma. As formas singulares revelam algo transcendental: "*grauer Gotthard! Wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung, wird in der Seele reg, was auch Schöpfungskraft in ihr ist*" (id.Ib.). As formas exteriores informam sobre a força plástica que dá forma à natureza pela interatividade com as condições relativas ao exterior, conforme Goethe testemunha ao perguntar retoricamente sobre o belo natural: "*Warum ist die Natur immer schön? Überall schön? Überall bedeutend? Sprechend!*" (Id: 19).

O poeta sente a fala da natureza, cabe ao cientista a tarefa de entendê-la e promover a expansão, dessa forma o poeta genial poderá transformar-se no poeta natural:

> Wie die Natur manch widerwärt'ge Kraft
> Verbindend zwingt und streitend Körper schafft:
> So zwang er jedes Handwerk, jeden Fleiß;
> Des Dichters Welt entstand auf sein Geheiß;
> Und so verdient, gewährt die Muse nur
> Den Namen ihm: Direktor der Natur.
> [Goethe: Auf Miedings tod, 1782. [Gedichte. Nachlese], S. 125. DB 4: Goethe, S. 1485 (vgl. Goethe-BA Bd. 2, S. 78)]

Essa poesia dedicada ao diretor do teatro da corte de Weimar, Johann Martin Mieding, revela metaforicamente o que para Goethe é a função do artista: seguir os planos da natureza em sua representação artística. Essa concepção é apresentada pela nova estética que surge como resultado das experiências colhidas durante a viagem à Itália.

O desenvolvimento das idéias estéticas de Goethe durante sua estada na Itália é melhor entendido quando se interpreta o significado da epígrafe que abre o

livro sobre a viagem: "*Auch ich in Arkadien*!". Essa expressão não deve ser tomada apenas como referência à sua ligação com um lugar, mas também em relação a um tempo. É o lugar no qual Goethe está em contato com as formas naturais, "*wo die Zitronen blühen*". É o lugar da natureza viva, em estado ininterrupto de criação e também no qual está a Grécia viva através de suas plásticas e arquitetura: "*Wenn man, wie in Rom der Fall ist, sich immerfort in Gegenwart plastischer Kunstwerke der Alten befindet, so fühlt man sich wie in Gegenwart der Natur vor einem Unendlichen, Unerforschlichen*" (Goethe. *Italienische Reise*, HA 11: 545).

Por isso o classicismo de Goethe não é uma reconstrução da Antiguidade como mera imitação exterior de suas formas. É um princípio estético que se constrói através da impressão vívida, adquirida pela visão da arte grega e latina. Ele não está somente no lugar da Arcádia, mas também em seu tempo através da contemplação das obras de arte: "*Überhaupt aber ist dies die entschiedenste Wirkung aller Kunstwerke, daß sie uns in den Zustand der Zeit und der Individuen versetzen, die sie hervorbrachten*" (Id.ib). É uma experiência ligada ao tempo presente pela natureza e ao passado-arquetípico pela arte antiga.

Na Itália ele convive com as fontes que o levaram a entender e sentir como os gregos, com aquilo que se transforma na base de sua formulação da arte clássica. Sua atenção divide-se em duas direções. Uma direciona-se à visão de novas formas da natureza, dispostas numa paisagem completamente diversa daquela do sul e a outra se maravilha com a visão dos originais que só conhecia por cópias ou gravuras. Essa dupla vivência o coloca em conexão com o espírito plástico através da arte genuína e natural dos gregos e também através do povo e da paisagem do sul. Dessa forma, entende-se a confluência de suas experiências geniais com suas pretensões científicas, processo a partir do qual se originam sua morfologia e sua concepção de arte clássica, ambas sob o signo da vivacidade e da totalidade.

Em relação a esse último aspecto vale lembrar a importância que a leitura do texto de Herder, *Gott,* exerceu sobre Goethe.[265] Neste livro, Herder une as idéias de

[265] Johann Gottfried Herder: Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System nebst Shaftesbury's Naturhymnus.

Espinosa com as de Shaftesbury e, através de Goethe, o espírito plástico liga-se concretamente ao *hen kai pan*[266] pelas formas da natureza e da arte:

> Der »Gott« leistet mir die beste Gesellschaft. Moritz ist dadurch wirklich aufgebaut worden, es fehlte gleichsam nur an diesem Werke, das nun als Schlußstein seine Gedanken schließt, die immer auseinander fallen wollten. Es wird recht brav. Mich hat er aufgemuntert, in natürlichen Dingen weiter vorzudringen, wo ich denn, besonders in der Botanik, auf *ein hen kai* pan gekommen bin, das mich in Erstaunen setzt;
> (...)
> So viel ist gewiß, die alten Künstler haben ebenso große Kenntnis der Natur und einen ebenso sichern Begriff von dem, was sich vorstellen läßt und wie es vorgestellt werden muß, gehabt als Homer. Leider ist die Anzahl der Kunstwerke der ersten Klasse gar zu klein. Wenn man aber auch diese sieht, so hat man nichts zu wünschen, als sie recht zu erkennen und dann in Friede hinzufahren. Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. [Goethe Italienische Reise, S. 628. DB 4: Goethe, S. 11812 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 395)]

O sentimento panteísta disforme concretiza-se para Goethe na Itália pela formas naturais e artísticas. Estas formas lhe iluminam o que antes era apenas pressentido (*geahnt*) e promovem em seu interior o que chama de um renascimento: "*eine wahre Wiedergeburt*" (Id.:147), (...) "*die mich von innen heraus umarbeitet*" (Id.:150). Esse renascer reflete-se nas novas concepções sobre arte e ciência: "*Man muß sozusagen wiedergeboren werden, und man sieht auf seine vorigen Begriffe wie auf Kinderschuhe zurück*" (Id.:149).

O desejo de se intensificar, conforme expresso na carta de 1775, é levado a termo neste momento pela entrega à vivência do outro, do estrangeiro, pelo contraste com tudo aquilo que lhe era comum. São outras formas da natureza, outros costumes e hábitos populares e uma outra arte que contribuem reflexivamente para a construção de si mesmo tanto como artista quanto como cientista.

> Was wird mir nicht erst das mittägigere Land für Freuden und Kenntnisse geben, aus denen für mich neue Resultate hervortreten! Es ist mit natürlichen Dingen wie mit der Kunst; es ist so viel drüber

[266] Expressão cunhada pelo filósofo pré-socrático Xenófanes de Kolophon (600ac) indica uma idéia que também é encontrada em Heráclito: "*Aus allem eins und aus Einem alles*", nos neoplatônicos e está na base do pensamento panteísta desenvolvido no século XVIII.

> geschrieben, und jeder, der sie sieht, kann sie doch wieder in neue Kombination setzen.(Id.:171)

A procura pela planta primordial, encontrada nas múltiplas formas da natureza, é acompanhada pelo encontro das obras naturais dos gregos, as quais lhe revelam em que medida conteúdo e forma (*Gestalt*) relacionam-se harmoniosamente:

> Ich fange nun schon an, die besten Sachen zum zweitenmal zu sehen, wo denn das erste Staunen sich in ein Mitleben und reineres Gefühl des Wertes der Sache auflöst. Um den höchsten Begriff dessen, was die Menschen geleistet haben, in sich aufzunehmen, muß die Seele erst zur vollkommenen Freiheit gelangen.
>
> Der Marmor ist ein seltsames Material, deswegen ist Apoll von Belvedere im Urbilde so grenzenlos erfreulich, denn der höchste Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Wesens verschwindet gleich im besten Gipsabguß. (Id.:151)

O encontro com as formas gregas não significa para Goethe apenas a visão da expressão plástica de um conteúdo idealizado. Este elemento substancial está intrinsecamente ligado com o material com o qual é feita a obra e também com o artista que lhe deu forma. Imbuído dessas considerações, Goethe formula seu conceito de arte clássica distante de uma simples repetição de regras convencionais fixadas por uma interpretação racionalista das idéias de Aristóteles. Suas idéias sobre arte caracterizam-se por uma atitude dialética entre o artista, a matéria com a qual a obra de arte é feita e com o conteúdo que se deseja expressar. Esta relação como um todo, enquanto processo, é que se assemelha à natureza. Caso se acentue uma das partes dessa tríade, criar-se-ia uma arte desmedida e desarmônica. Dar-se-ia forma a algo não natural.

O texto que concentra a nova concepção estética de Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, divide a arte, como já indicado no título, em três tipos. A imitação simples é uma arte que procura com exatidão reproduzir um objeto singular separado de qualquer conexão com outro, o que requer do artista um aprimoramento de sua capacidade de observação. Isto acaba levando a uma isenção de si mesmo na procura de uma total objetividade.

O segundo tipo de arte, maneira (*Manier*), procura, pelo contrário, representar uma impressão geral, relacionada diretamente ao artista. É a arte da subjetividade

que procura retratar os objetos em sua relação com o íntimo do artista, o qual acaba por desenvolver uma linguagem particular para poder se expressar.

No primeiro tipo o artista concentra-se para falar do outro, sem a interferência de sua subjetividade. No segundo há um movimento de expansão, pois a arte diz mais da percepção subjetiva do indivíduo do que do mundo. Uma é a arte do particular, na qual há a condensação no objetivo. A outra é a arte do geral, com a expansão do subjetivo. Na primeira há a procura pela exatidão, na segunda o livre exercício da capacidade de imaginação. Uma procura apropriar-se do que lhe é revelado pela exterioridade, na outra o artista se revela.

O terceiro tipo de arte, considerada a mais elevada por Goethe, é uma condensação desses dois movimentos:

> Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennenlernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinanderzustellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf. [Goethe Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, S. 5. DB 4: Goethe, S. 8173 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 79-80)]

Quando um tipo de arte tende a incorporar elementos do outro, de modo a inserir no objeto de arte não só a subjetividade, mas também a objetividade, então é alcançada a realização de um estilo (*Stil*), o qual, segundo interpretação de Borsò, é resultado da ação dialética entre os outros dois:

> Die Kunst bedarf der Dialektik von Nachahmung zur Ausbildung des Geschmacks (einfache Nachahmung) einerseits und individuellem Zugriff (Manier), um in einem dritten Schritt die Welt beseelen zu können und sich selbst zu objektivieren" (Borsò, 1998:13-14)

Goethe apresenta o estilo como uma forma de intensificação da simples imitação e da maneira quando um dos tipos serve de complemento ao outro. A interação com o elemento contrário gera um terceiro, considerado por Goethe com o mais elevado grau da arte. Este jogo de contrários leva o artista a um movimento entre o estar em si, ao compreender cada vez mais o mundo pela observação das

formas, e o fora de si, quando a atenção está voltada para a representação de uma imagem particular do mundo.

O que se percebe na leitura do texto escrito de forma bastante condensada, é que Goethe vale-se da metodologia científica adotada por ele mesmo para caracterizar a passagem da simples imitação e da maneira para o estilo. Schieren (1998: 221) ao comparar os conceitos de representação (*Nacherfindung*)[267] e imitação (*Nachahmung*), respectivamente relativos à arte e à ciência de Goethe, conclui que ambos são complementares, pois indicam a íntima relação que a ciência terá para a arte.

> (...) nicht nur analoge Begriffe für einerseits ein wissenschaftliches und anderseits ein künstlerisches Verfahren sind, sondern daβ die wissenschaftliche Schulung im Verständnis eines Einübens der Naturgesetze die Voraussetzung seines künstlerischen Schaffens ist. Denn nur so ist es möglich, daβ der Künstler nach denselben Gesetzen schafft wie die Natur.

Goethe apresenta a importância que a ciência tem para o desenvolvimento da arte quando sugere que o artista adquira características do cientista: "*Wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist*" (HA 12: 33). Dessa maneira, a simples imitação alcança "*einen hohen Grad*" (Id.ib.), o estilo. Esse processo refaz o próprio caminho que Goethe trilhou para compreender e intuir as leis de metamorfose da natureza:

> Wenn er von der Wurzel an den Einfluß der verschiedenen Teile auf das Gedeihen und den Wachstum der Pflanze, ihre Bestimmung und wechselseitigen Wirkungen erkennt, wenn er die sukzessive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsiehet und überdenkt. Er wird alsdann nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen und belehren. [Goethe Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, S. 7. DB 4: Goethe, S. 8175 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 81)]

Além de indicar uma estreita ligação entre arte e natureza, o que aqui se faz notar é que a aproximação entre ambas as esferas é baseada na coincidência metodológica. O artista para fazer arte deve estabelecer com o mundo a mesma

[267] Este conceito foi retirado da análise do texto de Goethe *Der Versuch als Vermitler von Objekt und Subjekt*.

relação que o cientista o faz. A diferença está nos produtos oferecido ao mundo, mas em ambos devem prevalecer as mesmas leis.

> Die einfache Nachahmung arbeitet also gleichsam im Vorhofe des Stils. Je treuer, sorgfältiger, reiner sie zu Werke gehet, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet, je gelassener sie es nachahmt, je mehr sie sich dabei zu denken gewöhnt, das heißt, je mehr sie das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche voneinander abzusondern und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernet, desto würdiger wird sie sich machen, die Schwelle des Heiligtums selbst zu betreten. (Id.ib.)

O artista não deve restringir-se ao sentimento da natureza, ou à sua percepção. A ele cabe dar forma sensível ao conceito universal. O artista deve agora também pensar. Este é um dos traços que distingue essa nova proposição estética da estética do Goethe genial. O artista não necessita mais se sentir enquanto potência. Com a plena consciência de sua individualidade, ele precisa agora pensar a natureza, intuir seus conceitos, para poder elaborar sua arte como retrato fiel da natureza.

A passagem da maneira (*Manier*) para um tipo mais elevado de arte também é possibilitada pela adoção de sua contraparte pelo artista:

> Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger sie von der andern Seite das Charakteristische der Gegenstände zu ergreifen und faßlich auszudrücken sucht, je mehr sie beides durch eine meine, lebhafte, tätige Individualität verbindet, desto höher, größer und respektabler wird sie werden. (Id.ib)

Se na expressão típica da maneira (*Manier*), o artista generaliza o que percebe, agora para representar uma arte que seja cidadã de dois mundos, uma arte que fale de si e também do mundo que lhe é exterior, ele precisa representar a singularidade inserida no todo com respeito às suas particularidades.

Os processos de modificação e passagem de um tipo a outro na arte assemelham-se ao que Goethe estabeleceu em relação à procura de uma arte original. Não deve haver uma forma fixa de arte, mas uma arte que, ao mesmo tempo, esteja em relação ao mundo e ao indivíduo. Do mesmo modo a ciência só pode ser feita a partir da relação entre o sujeito e o objeto em interação. O que se

percebe é a necessidade de comunhão entre uma esfera e outra, pois desse modo arte e ciência podem, cada um a seu modo, apresentar ao mundo novas formas.

Goethe não propõe a redução da expressão artística a uma expressão única da forma ideal. A estética goethiana estrutura uma arte-jogo, que se constitui através do movimento do artista de, ao mesmo tempo, estar em si e estar no mundo. Dessa maneira, o artista é capaz de representar através da arte o universal e o particular de forma viva. Pelo diálogo entre arte e ciência, a obra de arte apresenta as formas através de uma *poiesis* orgânica.

Jene Hand, die gern und milde
Sich bewegte, wohlzutun,
Das gegliederte Gebilde,
Alles ist ein andres nun.
Und was sich an jener Stelle
Nun mit deinem Namen nennt,
Kam herbei wie eine Welle,
Und so eilt's zum Element.

Laß den Anfang mit dem Ende
Sich in eins zusammenziehn!
Schneller als die Gegenstände
Selber dich vorüberfliehn!
Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

[Goethe: *Dauer im Wechsel*. Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 103. DB 4: Goethe, S. 432 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 84)]

CONCLUSÃO

Apresentou-se, neste trabalho, uma forma de compreensão da obra de Goethe através da integração de dois âmbitos que comumente não são relacionados, ou seja, promoveu-se o enlace de suas idéias estéticas com seus conceitos advindos de suas pesquisas sobre a natureza. Fez-se esse contato através de dois conceitos que condicionam o olhar de Goethe para o mundo: o conceito de totalidade e o de vivacidade (*Lebendigkeit*).

Embora o mundo necessariamente tenha de se apresentar ao homem de maneira fragmentada e assim de forma múltipla, compartimentado em várias seções, segundo Goethe, há uma ”linha invisível” que liga todas essas partes e as integram num todo. A análise das obras de Goethe aqui destacadas revelou essas linhas invisíveis que unem esses pretensos dois grandes fragmentos da sua obra. Assim sendo, a seguinte máxima de Goethe resume sua própria sistemática.

> Mein ganzes inneres Wirken erwies sich als eine lebendige Heuristik, welche, eine unbekannte geahnete Regel anerkennend, solche in der Außenwelt zu finden und in die Außenwelt einzuführen trachtet. [Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 70. DB 4: Goethe, S. 7836 (vgl. Goethe-BA Bd. 18, S. 521)]

A partir de uma disposição interior que o incita a uma integração ativa com o exterior, Goethe volta-se para o mundo, procura por suas razões, investiga-o, e, a seguir, devolve-lhe aquilo que antes era apenas pressentimento em nova forma

através da arte e do entendimento do mundo pela ciência. Dessa maneira, Goethe estrutura um jogo entre o estar-em-si e o estar-fora-de-si, o que revela uma ação consciente, cujos movimentos lhe possibilitam uma dupla ação: entender o mundo e ser artista. O apego às formas, enquanto fenômeno em devir, revela o dinamismo dos conceitos de Goethe, o que requer do pesquisador e leitor uma mesma disposição dinâmica de ver e rever conceitos canonizados e muitas vezes empoeirados e sem vida.

Demonstrou-se como se dá a interpenetração entre as esferas da arte e ciência em Goethe, através de uma contemplação genética de ambas. Acompanhar o desenvolvimento das idéias sobre arte e a elaboração de sua ciência mostrou-se o modo mais apropriado para traçar um panorama do envolvimento de Goethe com o mundo.

Como visto, Goethe procura a todo o momento levantar questões que lhe garantam a superação do simples sentimento de envolvimento com a natureza e lhe permitam desenvolver seu agir integrado ao próprio agir do mundo. Ele não procura apenas sentir o mundo e agir conforme esse sentimento. Sua pesquisa volta-se para a compreensão fenomênica do mundo de tal modo que possa construir uma arte que não seja a arte apenas de um indivíduo, mas que revele a própria maneira como o mundo se constrói. Sua ousadia passa por estabelecer uma arte que não perde a consciência do mundo como uma totalidade e preserva em si esse caráter.

O estabelecimento da relação entre ciência e arte evidenciou a necessidade de se fazer uma reflexão sobre o modo como o próprio Goethe procurou ver o mundo. A apresentação das idéias de Goethe requer a consideração da metodologia utilizada por ele na descoberta do mundo através dos fenômenos. Ao mesmo tempo em que procurava revelar as leis por detrás dos fenômenos, Goethe teve de se tornar consciente de como se constrói em si mesmo o caminho de entendimento do mundo. São várias camadas de leitura que se superpõem. A pesquisa pelo diálogo entre ciência e arte requer, em termos de ciência, entender tanto o resultado de suas pesquisas científicas, quanto a metodologia usada para isso; em termos estéticos, o entendimento de sua própria relação com o mundo e da imagem de si mesmo enquanto individualidade.

Ao pesquisar as formas da natureza, Goethe teve de encontrar um meio que fomentasse uma analogia com a própria criação das formas naturais. O caminho para a ciência agregou elementos artísticos através da sua atividade de desenhar. Esta foi sua maneira particular de apreender o mundo como forma. Ao tentar esboçar o mundo em seus desenhos, revelou-se-lhe o próprio mundo. O olhar e a subseqüente atividade de desenhar tornaram-se o meio ideal de reflexão sobre o mundo.

Ao refletir sobre o mundo das formas, em especial as das plantas, Goethe formulou os princípios promotores da metamorfose, chamados por ele de polaridade e intensificação. Ao fazer isso, Goethe tornou-se consciente do princípio plástico da natureza. O que, por sua vez, possibilitou-lhe um novo entendimento da arte.

O que Goethe oferece através de sua arte e de sua ciência é uma outra interpretação dos ideais da *Aufklärung*. De acordo com o ponto de vista iluminista, o homem empenha-se para entender o mundo a partir da consciência de si, por confiar na sua capacidade de entender as razões do mundo. Para Goethe não é só isso. Entender o mundo significa para ele estar relacionado com o mundo através de um constante processo dialógico entre o particular e o universal, já que o mundo só pode ser conhecido por aquele que se predispõe a conhecer a si mesmo, por aquele que é capaz de desenvolver a autoconsciência. Além disso, ambas as esferas têm de ser vistas sob a perspectiva de uma constante transformação já que o mundo e o eu se modificam a cada instante. Por isso a formação e o entendimento de si e do mundo não têm fim. Assim como a natureza não possui uma finalidade intencional, é um estado em devir, assim também os empenhos artísticos e científicos devem se apresentar ao mundo. A estética de Goethe e sua ciência só podem tornar-se vivas e integradas, caso se mantenha a perspectiva do devir em sua análise.

O outro significado do iluminismo proposto por Goethe é o de reintegração com a comunidade mundial do pensamento, nomeado como espírito universal, *anima mundi*, Deus, deuses, enteléquia ou outras denominações. O mundo não pode ser estranho ao homem, aquilo que se apresenta exteriormente necessita encontrar sua contraparte no interior do indivíduo. A ciência goethiana propõe dessa maneira uma ciência que se assemelha a uma religião, por religar-se com o conteúdo do mundo.

Pelo jogo incessante entre eu e mundo estava garantida a vivacidade, enquanto que pela equivalência espiritual, de sentido, entre interior e exterior fixava-se a totalidade. Portanto, a obra de Goethe merece ser vista sob o mesmo espírito com a qual foi baseada, ou seja, também de forma dinâmica. O que aqui se propôs é uma forma de ver, entre tantas outras possíveis. Não há uma única voz soando em Goethe o que há é um coro, uma humanidade. Sua obra como unidade oferece em termos de recepção a multiplicidade e somente assim ela pode ser considerada viva.

> Laßt fahren hin das allzu Flüchtige!
> Ihr sucht bei ihm vergebens Rat;
> In dem Vergangnen lebt das Tüchtige,
> Verewigt sich in schöner Tat.
>
> Und so gewinnt sich das Lebendige
> Durch Folg aus Folge neue Kraft,
> Denn die Gesinnung, die beständige,
> Sie macht allein den Menschen dauerhaft.
>
> So löst sich jene große Frage
> Nach unserm zweiten Vaterland;
> Denn das Beständige der ird'schen Tage
> Verbürgt uns ewigen Bestand.
> [Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 717. DB 4: Goethe, S. 1046 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 529-530)]

A atitude de Goethe, tanto na arte como na ciência, está embasada no paradoxo da reunião em um único elemento de dois tempos: o eterno no instante, o permanente no transitório. As formas da natureza não podem ser entendidas a partir de uma retirada do todo em que ela se encontra. Como ser-vivo tem de ser entendida em seus processos evolutivos, históricos. O imediatamente anterior, o passado, torna-se fonte para o futuro. Assim também as formas da arte antigas servem como fonte de informação sobre o futuro. Para Goethe não há a criação a partir do nada, mas sim a reorganização do existente de modo novo. Tanto sua arte como sua ciência devem ser entendidas como processos estruturais e morfológicos. Esta foi a premissa básica da qual se partiu para demonstrar os pontos de contato entre arte e ciência.

A relação de intimidade entre esses dois âmbitos foi reconhecida primeiramente por Wilhelm von Humboldt:

> Goethes Dichtungstrieb [...] und sein Drang, von der Gestalt und dem äußeren Objekt aus dem inneren Wesen der Naturgegestände und den Gesetzen ihrer Bildung nachzuforschen, sind in ihrem Prinzip eins und ebendasselbe, und nur verschieden in ihrem Wirken. Denn so rein und entschieden sich auch Goethe, wenn man nicht gerade auf diesen Zusammenhang achtet, als Dichter und Naturforscher, zu diesen getrennten Richtungen hinwendet, so scheint es gewiß, daß, ohne jene Naturansicht, sein Dichten ein verschiedenes sein würde, und so entsteht gar sehr dir Frage ob, hätte ihn nicht das Dichten somächtig gedrängt, die Worte in Anschauung zu verwandeln, und gerade in der sinnlichen Erscheinung eine reinere und tiefere Wahrheit zu suchen, er zu dieser eigentümlichen, sich nur in eignen Entdeckungen bewegenden Erforschungsweise der Natur gekommen wäre?“ (Humboldt, Rezension von Goethes *Zweiten Römischen Aufenthalt*, 1830, apud Wenzel: 1999, 781-782)

Humboldt assinala a identidade de princípios estéticos e científicos de Goethe e propõe a questão sobre a relação de interdependência entre o poeta e o cientista. No presente trabalho constatou-se que essa ligação é real e necessária.

A própria vida de Goethe demonstra essa unidade. A atitude de devoção do infante levou-o a erigir um altar com elementos colhidos na natureza, local para onde se dirigia quando necessitava de consolo. O local de refúgio revelava a força do tempo arquetípico que o unia com a própria natureza, o que lhe dava suporte para o enfrentamento das agruras de seu estado na época. Nesta mesma época floresceu sua curiosidade investigativa, o que chamou sua atenção para a natureza enquanto fenômeno. A ida para Leipzig foi marcada pelo contato com as mais modernas descobertas da ciência e com as mais destacadas figuras do mundo literário, representantes de um empenho que já se esgotava. As idéias de Wilckelmann e Lessing lhe apontaram para uma nova leitura dos Antigos, o que dirigiu sua atenção para a procura por uma nova concepção de imitação da natureza que não fosse apenas uma simples cópia de modelos. Os modelos da Antiguidade tinham muito mais a dizer do que a interpretação francesa, da qual se originaram as regras neoclássicas. O novo lhe surgia assim tanto em termos de ciência quanto de arte.

Ao retornar para Frankfurt e recolher-se durante sua convalescença, Goethe entrou em contato com obras de conteúdo hermético-cabalístico, além de escritos de Paracelso e Giordano Bruno. Esses estudos foram de suma importância na estruturação do pensamento estético e científico de Goethe, em especial na formação do que se chamou aqui de pensamento polarizante.

Goethe ao chegar de Leipzig indagava-se sobre a direção que deveria dar a sua arte. A simples imitação não lhe satisfazia, portanto teve de achar um ponto de apoio para si que não fosse dado por uma exterioridade, afim de que sua arte pudesse realizar verdadeiramente o conceito de verossimilhança. A arte deve representar algo que seja tão verdadeiro quanto a natureza e isso só pode ser alcançado à medida que se conheça a porção natural que se encontra no homem. Nesse sentido, a arte aproxima-se do natural, pois assim pode ser considerada não como cópia, mas como verdade. A natureza passa a ser considerada por Goethe como lugar da verdade e dela deve provir a luz que promove uma outra *Aufklärung* através da conjunção arte-natureza: „*Die Kunst ist nichts anders als das Licht der Natur*“ (Goethe. *Ephemerides*).

A partir do sentimento de natureza como sinônimo de verdade, Goethe procurou um meio de ter acesso a ela. Iniciava-se assim o empenho pela busca para que o verdadeiro seja o conteúdo de sua arte. Essa questão foi respondida nesse momento de juventude pelas idéias da alquimia e da cabala. Através da idéia da correspondência entre microcosmo e macrocosmo, Goethe vislumbrava um apoio para seu sentimento de verdade. Além disso, procurou através das experiências alquímicas promover o trânsito entre as duas esferas e obter a olhos vistos, de forma concreta, um resultado dessa transformação. O insucesso de suas experiências lhe dirigiu a atenção para outro tipo de transformação, a que acontece no mundo natural e que pode ser reproduzida na arte.

A este movimento dirigido ao exterior corresponde um outro em direção contrária. A atitude pietista com sua reverência ao sentimento intimista, aliada à pesquisa pelo natural no íntimo do homem, levou Goethe a declarar sua própria independência da determinação exterior. Ele descobriu sua potência criadora e revelou-a através da concepção de gênio, a parte natural do homem que o tornava livre. A identidade com a natureza, propiciada pela descoberta da parte em comum, levou-o a desenvolver um sentimento de simpatia com o natural, sentimento logo transformado em alegria e júbilo. O voltar-se para si promoveu uma expansão concretizada nos hinos e obras geniais de sua juventude. Mas ao mesmo tempo, isso é o início de um novo processo de concentração:

> Das gemeine Menschenschicksal, an welchem wir alle zu tragen haben, muß denjenigen am schwersten aufliegen, deren Geisteskräfte sich früher und breiter entwickeln. Wir mögen unter dem Schutz von Eltern und Verwandten emporkommen, wir mögen uns an Geschwister und Freunde anlehnen, durch Bekannte unterhalten, durch geliebte Personen beglückt werden; so ist doch immer das Final, daß der Mensch auf sich zurückgewiesen wird, und es scheint, es habe sogar die Gottheit sich so zu dem Menschen gestellt, daß sie dessen Ehrfurcht, Zutrauen und Liebe nicht immer, wenigstens nicht grade im dringenden Augenblick, erwidern kann. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 1024. DB 4: Goethe, S. 10958 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 47)]

A melancolia lhe surgia como o sentimento relacionado à auto-reflexão, ao retorno a si mesmo. Esse movimento alternativo de expansão e contração é o que caracteriza o movimento polarizante de Goethe e está associado ao cerne de sua certeza, àquilo que lhe faz parente da natureza, seu "talento produtivo": "*Indem ich mich also nach Bestätigung der Selbständigkeit umsah, fand ich als die sicherste Base derselben mein produktives Talent*" [Goethe: Dichtung und Wahrheit, S. 1024. DB 4: Goethe, S. 10958 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 47)]

O talento é a força plástica que lhe é peculiar, concessão da natureza e por isso interpretado por Goethe como uma „*Naturgabe*" (DuW: 48). Baseado na certeza de si mesmo como um produto da natureza, o artista torna-se capaz de transcender os limites da própria natureza da qual é parte pela criação de novas formas artísticas. A partir desse ponto, Goethe iniciou um outro movimento que indica a superação do encerramento em si mesmo. É o momento que marca o empenho de se ligar intimamente com a natureza.

> Da ahnd' ich ganz Natur nach dir
> Dich frey und lieb zu fühlen
> Ein lustger Springbrunn wirst du mir
> Aus tausend Röhren spielen
> Wirst alle deine Kräffte mir
> In meinem Sinn erheitern
> Und dieses enge Daseyn hier
> Zur Ewigkeit erweitern.
> (Goethe, carta a Merck de 5 dez. 1774)

O verbo "*erheitern*" é aqui a chave que revela a passagem de Goethe para uma nova relação com a natureza. Antes as imagens da natureza serviam para expressar os sentimentos do eu lírico, nesse momento algo que é peculiar ao

humano, o erotismo, é projetado na natureza e serve como lente para expressar a idealização da natureza como geradora de formas. Há uma inversão de perspectiva caracterizada pela sensualização de seu ideal de natureza. As imagens da natureza prestavam-se anteriormente para revelar o íntimo do homem, agora a intimidade humana cede imagens que revelam a essência da natureza, ou seja, sua força criativa de gerar formas. Num primeiro momento houve uma expressão sensível com imagens da natureza, agora há uma mesma expressão sensível, só que através de imagens abstraídas de seu conteúdo vinculado ao real, por isso são abstratas, ideais. É o sentimento que perpassa em todo o texto "*Die Natur*".

Por outro lado, a potencialização das forças criativas do homem dirigiu os sentidos de Goethe para o contato imediato com a natureza especialmente através do olhar. Goethe transformava-se em um *Augenmensch* dedicado a tocar (*fassen*) as formas da natureza com seus olhos e apreendê-las através do desenhar. É também o momento em que se dedicou intensamente a conhecer a natureza através de suas pesquisas: "*Sieh so ist Natur ein Buch lebendig / Unverstanden aber nicht unverständlich*" (Goethe, carta a Merck de 4 dez. 1774).

A colaboração com Lavater e seus primeiros experimentos revelaram o empenho de ler e compreender o que é dito pela natureza através de suas formas. Através da idéias de Espinosa deslocou seu olhar para os elementos singulares, pois neles estão contidos o todo. Em suas conversas com Herder desenvolveu o sentimento de pertencimento ao todo (*hen kai pan*), ao mesmo tempo em que tinha consciência de ser um.

Sua estada em Weimar representou o recolhimento em si para promover o acolhimento da natureza. O tom era dado pelo mundo e não mais absolutamente pela individualidade. O peregrino intempestivo transformou-se no andarilho noturno à procura das razões do mundo:

Wandrers Nachtlied
Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

[Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 83.
DB 4: Goethe, S. 412 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 68)]

Goethe sentia-se ao mesmo tempo todo e parte e dividia-se entre arte e ciência. Somente pelas experiências colhidas durante sua viagem à Itália foi capaz de propor uma nova relação. Os processos de transformação que tentara alcançar pelas experiências alquímicas foram revelados através da observação atenta dos fenômenos da natureza, aliada ao seu empenho artístico de reprodução de formas pelo desenho.

Goethe teve de construir uma consciência reflexiva de si mesmo, observar-se no próprio ato de observação dos fenômenos, para compreender a natureza. A elaboração das leis da metamorfose só pôde acontecer pela estreita ligação que Goethe instituiu entre sua metodologia científica e seu empenho artístico. Por sua vez, sua arte somente pôde ganhar novas formas a partir da construção de uma arte natural. A arte se transforma numa segunda natureza. A tônica passa do gênio natural para a arte natural. O foco transfere-se do artista para a arte. Com isso estava assegurada uma dupla autonomia: a do artista e a da arte, ambas em estreita ligação com a natureza.

> Ich lebe in Reichtum und Überfluß alles dessen, was mir eigens lieb und wert ist, und habe erst diese paar Monate meine Zeit hier recht genossen. Denn es legt sich nun auseinander, und die Kunst wird mir wie eine zweite Natur, die gleich der Minerva aus dem Haupte Jupiters, so aus dem Haupte der größten Menschen geboren worden. [Goethe: Italienische Reise, S. 608. DB 4: Goethe, S. 11792 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 383-384)]

Ao correlacionar os princípio da natureza aos princípios da arte, Goethe o faz sob a perspectiva daquilo que lhe é mais caro, o princípio formador da criação.

Nesse sentido, o erotismo reaparece sob uma nova forma, integrando o ideal e o material, homem e natureza, num gesto amoroso:

> O gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
> Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
> Freundschaft sich mit Macht aus unserm Innern enthüllte,
> Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
> Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
> Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!

> Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
> Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
> Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
> Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.
> [Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 284. DB 4: Goethe, S. 613 (vgl. Goethe-BA Bd. 1, S. 208)]

Não se trata mais de usar as imagens da natureza para compor a poesia, nem de se valer de elementos da vida humana para falar do ideal de natureza. O gesto humano e o da natureza resumem-se e também se ampliam pela ação de gerar o novo, o que restabelece a tríade natureza-homem-divino pela própria essência do divino, a criação.

De forma resumida, constata-se que as duas direções se complementam e recriam em seu desenvolvimento o mesmo processo de polaridade e intensificação que Goethe encontrou na natureza. Tendo por base a relação estreita com a natureza, Goethe desenvolve sua consciência de que é capaz tanto quanto a natureza de dar novas formas ao mundo e assim se sentir parte como a parte livre dela. A arte é o produto que revela sua autonomia em relação à finalidade da natureza e deve ser apresentada como uma intensificação do embate entre dois elementos da vida humana. Por outro lado também a ciência se revela como a outra fonte espiritual que possibilita ao homem livrar-se do jugo natural. Ao se contrapor aos fenômenos e apreendê-los pelo processo artístico do desenhar, Goethe apresenta o resultado de sua ciência como uma obra de arte, uma intensificação da natureza. Ao entender como a natureza se constrói e se revela o artista pode finalmente ser todo e parte em liberdade. Mas a ciência sem a consciência de que se é capaz de criar não fornece a solução. As duas esferas se associam em Goethe como um grande hino à liberdade humana: "*das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch*". [Goethe: Winckelmann, S. 12. DB 4: Goethe, S. 8402 (vgl. Goethe-BA Bd. 19, S. 486)].

Nesse sentido, a arte e a ciência formam o ápice da produção humana rumo ao simbólico e a *Bildung* é o processo social que forma cada um, ligando e separando ao mesmo tempo o todo da parte, o homem da natureza. A polarização significa o embate entre as circunstâncias do eu e do que lhe é exterior. A intensificação é a essência espiritual que impele constantemente a novas soluções,

novas formas tanto de agir como de estar no mundo. São as leis gerais que gerem a natureza e o homem, a arte e a ciência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHAM, Karl. Polarität und Komplementarität als Leitideen in Goethes Ansichten über die Kunst, den Menschen und die Gesellschaft.. In: KÜHNE-BERTRAM, Gudrum; LESSING, Hans-Ulrich; STEENBLOCK, Volker (Org.). **Kultur verstehen**. Zur Geschichte und Theorie der Geisteswissenschaften. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. p. 145-162.

ALT, Peter-André. **Aufklärung**. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1996.

ALVES, Sérgio Pereira. **Psique e alquimia**. Disponível em: <http://www.salves.com.br/txt_psiquealquimia. htm>. Acesso em: 28 ago. 2005.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. O problema XXX, I. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARNOLD, Heinrich. Goethes Wissenschaft von der herrlich leuchtenden Natur. **Goethe-Jahrbuch**, Weimar, n. 106, p.106-118, 1989. Anual.

BECK, Adolf: **Griechisch-deutsche Begegnung**. Das deutsche Griechenerlebnis im Sturm und Drang. Stuttgart: Cotta, 1947.

BEHLER, Ernst. **Frühromantik**. Berlin; New York: de Gruyter, 1992.

BERTRAM, Mathias (Edit.). **Geschichte der Philosophie**. Darstellungen, Handbücher, Lexika. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Directmedia, 1998. CD-Rom.

_____. **Philosophie von Platon bis Nietzsche**. Digitale Bibliothek Band 2. Berlin: Directmedia, 1998. CD-Rom.

BEUTIN, Wolfgang et alli. **História da Literatura Alemã**. Trad. Antonieta Marisa Lopes, Fernando Ribeiro, João Barrento, Leonor Sá, Maria Assunção P. Correia, Teresa Seruya. Lisboa: Apáginastantas; Edições Cosmos, 1994. 2 v.

BIRUS, Hendrik. **Der Entzug des Hier und Jetzt**. Goethes '*Ueber Kunst und Alterthum'* an der Schwelle zum Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks. Disponível em: <http://www.goethezeit portal.de/db/wiss/goethe/birus_kunst.pdf>

BIRUS, Hendrik: Im Gegenwärtigen Vergangnes. Die Wiederbegegnung des alten mit dem jungen Goethe. In: WIETHÖLTER, Waltraud. **Der junge Goethe**. Genese und Konstruktion einer Autor-schaft. Hg. v.. Tübingen, Basel: A. Francke, 2001, p. 9-23.

BOERNER, P. **Goethe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964, Rowohlts Monographien, v. 100.

BOESCH, Bruno (Org.). **História da literatura alemã**. São Paulo: Edusp, Herder, 1967.

BÖHME, Günther. **Goethe — Naturwischenschaft, Humanismus, Bildung**. Ein Versuch über die Gegenwart klassischer Bildung. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1991.

_____. **Lebendige Natur**. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe. Disponível em: <http://www.culture.huberlin.de/hb/volltexte/ texte/natsub/lebendig.html>Acesso em: 01 abr. 2004.

_____. **Der sprechende Leib**. Die Semiotiken des Körpers am Ende des l8. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition. 1988. Disponível em: < http://www.culture.hu-berlin.de/HB/volltexte/texte/natsub/leib.html>

_____. Goethes Erde zwischen Natur und Geschichte. Erfahrungen von Zeit in der "Italienischen Reise". In: **Goethe-Jahrbuch**, n 110, Weimar:1993, p. 209–227.

_____. **Verdrängung und Erinnerung vormoderner Naturkonzepte**. 1988. Disponível em: <http://www.culture.hu-berlin.de/HB/volltexte/texte/natsub/verdreng.ht>.

*BOOR, Helmut de; NEWALD, Richard. Geschichte **der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart**. Volume 6: Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik. 1740-1789. München: Beck, 1990.*

*BORCHMEYER, Dieter. **Schnellkurs Goethe**. Disponível em < http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=800>, acessado em 25 julho 2005.*

*_____. Goethe. In: FRANCOIS, Etienne; SCHULZE, Hagen (Org.). **Deutsche Erinnerungsorte** I. München: C. H. Beck 2003, p. 187-206.*

BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.89-94.

_____. Introdução à leitura de Winckelmann. In _____. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998, p. 78-115.

_____. Filosofia do romantismo. GUINSBURG. J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 75-112.

BÖSCH, Bruno, (Org.) **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder/Edusp, 1969.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: In: NOVAES, Adauto (org.) **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 65-88.

BÖTTCHER, Kurt. **Sturm und Drang**. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Berlin: Volkseigener Verlag, 1983.

BOYLE, Nicolas. Goethe. **Der Dichter in seiner Zeit**. Bd. 1, 1749-1790; Band II. München: Insel, 1995.

*BRAUNGART, Wolfgang: Naturverhältnisse. Zur Reflexion eines Aufklärungsproblems beim jungen Goethe. In: JAMME, Christoph (Org.). **Idealismus und Aufklärung**. Stuttgart, 1988, p. 13-34.*

*BRETT, R. L. **La filosofia de Shaftesbury y la estética literaria del siglo XVIII**. Cordoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1959.*

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã**. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994 (1963).

CASSIRER, Ernest. **Idee und gestalt**. Goethe / Schiller / Holderlin / Kleis. Fünf Aufsätze. Berlin: B. Cassirer, 1921.

_____. **Rousseau, Kant, Goethe**. Hamburg : Meiner, 1991.

_____. **A filosofia do iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

_____. **A questão Jean-Jacques Rousseau**. Prefácio e posfácio de Peter Gay. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

_____. **Freiheit und Form**. Studien aur deutschen Geistesgeschichte. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 4a. ed.: 1961 (1916).

CENTENO, Y. K. **Literatura e alquimia**. Ensaios. Lisboa: Editorial Preseça, 1987.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.) **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.31-64.

CONRADY, Karl Otto. **Goethe**. Leben und Werk. 2 Volumes. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag, 1985.

_____. Zur Bedeutung von Goethes Lyrik im Sturm und Drang. In: HINCK, Walter (Org.). **Sturm und Drang**. Frankfurt a. M.: Athäneum, 1978, p. 97-116.

DIDEROT, Dennis. **Da interpretação da natureza e outros escritos**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

DILTHEY, Wilhelm. **Das Erlebnis und die Dichtung**. Leipzig, 1906.

_____. **Weltsanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation** (Gesammelte Schriften Vol.2). Stuttgart: Teubner Verlagsgesellschaft, 1977.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. **No tear de Palas**. Iimaginação e gênio no século XVIII: uma introdução. Campinas: Papirus, Editora da Unicamp, 1992.

DORDRECHT, Reidel (Ed.). **Goethe and the sciences : a reappraisal** ; with an annotated bibliography / ed. by Frederick Amrine et alli, 1987.

DOUCET, Friedrich W. **O livro de ouro das ciências ocultas.** Magia, alquimia, ocultismo. Título original Geschichte der Geheimwissenschaften; trad. Maria Madalena Würth Teixeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

EHRLICH, Godfrey. Goethe, Freiheit und Sturm und Drang. In: ***Publications of the Modern Language Association*** *59, 1944, p. 792-812.*

EINEM, Herbert von: Die bildende Kunst im Leben und Schaffen Goethes. In: ***Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*** *86/88, Wien, 1982/84, p.. 29-65.*

*EISBRENNER, Astrid****. Das Erscheinen des Schönen*** *- Goethes Ästhetik des Lebendigen. Kassel, 2002. Disponível em: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2003/0640>; acessado em 15/10/2005.*

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan. ***Dicionário da religiões****. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1995.*

ERMANN, Kurt: **Goethes Shakespeare-Bild**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.

FEHRENBACH, Frank. „Das lebendige Ganzen, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht“. Goethe und das Zeichnen. In: MATUSSEK, Peter (Org.) **Goethe und die Verzeitlichung der Natur**. München: Beck, 1998, p.128-156.

FINK, Monika. Goethes Naturbegriff. Neue Publicationen. In: **Philosophische Rundschau**. 48. Jahrgang (2001) Heft 1, p. 49-65.

FÖRSTER, Eckart. „Aí vai o homem a quem devemos tudo!“. Uma investigação da relação Goethe-Fichte. In: **Filosofia política**. Nova série. Organizado po Denis Rosenfield; Marco Zingano et. al. Porto Alegre: L&PM, 1998, p.143-160.

_____. O vivente na poesia e na poesia. In: **Filosofia & literatura: o trágico**. Organizado por Kathrin Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 45-56.

FRENZEL, E. e H. A. **Daten deutscher Dichtung**. Band 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, , 1988.

*GOETHE, J. W. **Der junge Goethe in seiner Zeit**. Sämtliche werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. 2Bd. Org Karl Eibl. Frankfurt: Insel, 1998.*

_____. **Bis an die Sterne weit? Goethe und die Naturwissenschaften**. Seleção de textos escolhidos por Margrit Wyder. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1999.

_____. **Schriften zür Botanik und Wissenschaftslehre**. Posfácio de Andreas Wachsmuth. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.

_____. **Werke**. Editor: Mathias Bertram. Berlin : Directmedia Publishing , 1998. (Digitale Biliothek ; Werke: 4); CD-Rom.

_____. **Goethes Briefe**. 3 Bände. Editado por K. R. Mandelkow. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1964.

_____. Goethes **Werke**. 14 Bände. Hamburg: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.

_____. Goethes **Gedichte in zeitlicher Folge**. Frankfurt: Insel Verlag, 10. Auf., 1997.

_____. **Briefe, Tagebücher, Gespräche**. Editor: Mathias Bertram. Berlin: Diretmedia Publishing , 1998. (Digitale Bibliothek ; Werke: 10); CD-Rom.

GOETHE-HANDBUCH. Editado por Bernd Witte et al. 6 Vol. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996.

GRAÇA, Luís. - **O Progresso das Ciências e Técnicas Biomédicas na II Metade do Séc. XIX**. 2000. Disponível em: <http://www.ensp.unl.pt/luis.graca/textos104.html>. Acesso em: 28 ago. 2005.

GREIF, Stefan: Jenseits von Arkadien. Natur- und Landschaftsästhetik bei Goethe und Schelling. In: **Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft**, H. 44/2 (1999), S. 5-23.

GRENZMANN, Wilhelm. **Der junge Goethe**. Paderborn: Schöning, 1964.

GRIMM, Gunter**. „Der Kranz des Patrioten". Nachahmungspraxis und Originalitätsideal bei Herder.** Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/grimm_patriot.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2005.

GRIMM, Hermann. **Das Leben Goethes**. Neu bearbeitet und eingeleitet von Reinhard Buchwald. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 6a. Edição, 1949.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Deutsches Wörterbuch**. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960. Quellenverzeichnis 1971. Disponível em: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GU0 1744>.

GRIMMIGER, R. (Hrsg.). **Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart**. Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680-1789. München: Carl Hanser, 1980, v. 3.

GRUMACH, Ernst: **Goethe und die Antike**. Berlin: 1949

HANSER, Volkmar (Ed.). **Goethe und die Welt der Pflanzen**. Düsseldorf: Goethe-Museum Düsseldorf, 1999.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEINE, Heinrich. **Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha**. Trad. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. **História da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.

HEISENBERG, Werner. **Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt.** Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft: 29ter Band, 1967. Editor: Andreas B. Wachsmuth . Disponível em: <http://www.geocities.com/Athens/6674/heisenberg.html>. Acesso em 15 dez. 2004.

HELFERICH, Christoph. **Geschichte der Philosophie**. Stuttgart: Metzler, 1992.

HINCK, Walter. (Hrsg.). **Sturm und Drang**. Frankfurt am Main: Athenäum, 1989.

HINDERER, Walter (Hrsg.). **Interpretationen Goethes** Dramen. Stuttgart: Reclam, 1992.

HOLANDA, Aurelio Buarque de et al. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio De Janeiro: Nova Fornteira, 2004. CD-ROM.

HORATSCHEK, GERD. **«Und alles zweckend zum Ganzen»: Der Ganzheitsbegriff beim jungen Goethe**. Frankfurt: Peter Lang ,1991.

HOUAISS, Antônio et al. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.. CD-ROM.

IRMSCHER, Hans Dietrich. Goethe und Herder im Wechselspiel von Attraktion und Repulsion. In: **Goethe-Jahrbuch**. Band 106. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1989, pp. 22-52.

JANNIDIS, Fotis: 'Individuum est ineffabile'. Zur Veränderung der Individualitätssemantik im 18. Jahrhundert und ihrer Auswirkung auf die Figurenkonzeption im Roman. In: **Aufklärun**g 9,2 /1996), S. 77-110.

JASZI, Andrew: **Entzweiung und Vereinigung**. Goethes symbolische Weltanschauung. Heidelberg: 1973.

KAISER,Gehard. **Geschichte der deutschen Literaatur**. Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1966.

KESTLER, Izabela M. Furtado. Humanismo, educação estética e ideal de formação do indivíduo: estarão mortos e enterrados estes paradigmas da virada do século 18 para o 19. In**: Forum Deutsch**. Revista brasileira de estudos germânicos. Vol. VIII, 2004. p. 60-75.

_____. A autonomia estética e o paradigma da Antigüidade clássica no classicismo e na primeira fase do romantismo alemão. In: **Forum Deutsch**. Revista brasileira de estudos germânicos. Org. Izabela Maria Furtado Kestler. Rio de Janeiro, Vol. VI, 2002. p. 68-87.

_____. Taugt der Terminus *Goethesche Kunstperiode* von Heinrich Heine als Oberbegriff für die Kontinuitäten und Brüche der literarischen und reflexionsästhetischen Produktion im Zeitraum um 1800? In: **Forum Deutsch**. Revista brasileira de estudos germânicos. Org. Izabela Maria Furtado Kestler. Rio de Janeiro, Vol. V, 2001.p.81-94.

_____. O período da arte (*Kunstperiode)*: Convergências entre o classicismo e a primeira fase do romantismo alemão“, In: **Forum Deutsch**. Revista brasileira

de estudos germânicos. Org. Izabela Maria Furtado Kestler. Rio de Janeiro, Vol. IV, Nr.1, 2000. p. 56-71.

_____. Algumas questões de periodização literária: a literatura alemã do limiar do século XIX. In: **Cadernos de Letras**. Nr. 14, 1999. p. 72-78.

KILLY, Walther (Ed.). **Die deutsche Literatur** . Texte und Zeugnisse. 18. Jahrhundert. 2 vol. München: C. H. Bech'sche Verlagsbuchhandlung, 1983.

KLINGER, Udo. J. **W. Goethe. "Die Metamorphose der Pflanzen"**. Versuch einer Interpretation. Disponível em: <www.udoklinger.de/Goethe?Inhalt.htm>. Acesso em 9 fev. 2005.

KOHNEN, Mansueto. **História da literatura germânica**. Curitiba: Impressora Paranaense, 1949.

KOMMERELL, Max. **Gedanken über Gedichte**. Frankfurt a . M., 1943.

KOOPMAN, Helmut. Zum Shakespears Tag. In: WITTE, Bernd et alii. **Goethe-Handbuch**. Band 3. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996.

KORFF, H. A. **Geist der Goethezeit**. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassich-romantischen Literaturgeschichte. Leipzig: Koehler & Amelang, 4. Auf., 1958.

LAMMEL, Gisold. **Kunst im Aufbruch**. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998.

LANGE, Wolfgang: Auf den Spuren Goethes, unfreiwillig: Rolf Dieter Brinkmann in Italien. In: **Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik**. Editado por: Wolfgang Lange; Norbert Schnitzler. München: Fink 2000, S. 255-281.

LLORENS, Núria. **Shaftesbury Y el modelo clásico**. Revista Locus Amoenus 6, 2002-2003, pp. 343-368. Disponível em: <http://www.bib.uab.es/pub/locus/11359722n6p343.pdf>.

LUKÁCS, Georg. **Goethe und seine Zeit**. Bern, 1947.

*LUSERKE, Matthias: **Die Bändigung der wilden Seele**. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart und Weimar: 1995.*

MAGEE, Bryan. **História da filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MAISAK, Petra. Der Zeichner Goethe oder die „Practische Leibhaberey in den Künsten“. In: SCHULZE, Sabine (Org.). **Goethe und die Kunst**. Frankfurt/Main: Hatje, 1994, p. 104-112.

*MAISAK, Petra: Natur-Gefühl-Genie. In: SCHULZE, Sabine (Org.). **Goethe und die Kunst**. Frankfurt/Main: Hatje, 1994, p. 220-229.*

MANDELARTZ, Michael. **Jenseits und diesseits der Polarität**. Pandora von Goethe und Peter Hacks. Disponível em: < www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/ pdf/goethe_hacks_pandora.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2004.

_____. **Vom falschen Umgang mit der Natur**. Zu den Abweichungen vom geologischen Idealtypus in Goethes literarischem Spätwerk. Vortrag auf der GSA-Konferenz, 20. 9. 2003. Disponível em: < www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/pdf/goethe_umgang_gsa.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2004.

*_____. **Vom Gestein zur Poesie**. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes Novelle. Disponível em: <http://www.biblint.de/goethe_novelle.html>. Acesso em: 12 jul. 2004.*

_____: ***Ästhetik der Weimarer Klassik***. *Einführender Vortrag. Disponível em: < www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/weimarer_klassik.html>. Acesso em 12 jul. 2004.*

MARTINI, Fritz. ***História da literatura alemã****. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971. Vol1.*

MATOS, Franklin de. A cadeia e a guirlanda (Diderot e a arte de seu tempo). In: _____. **O filósofo e o comediante**. Ensaios sobre literatura e Ilustração. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp.115-121.

MATOUSCHEK, E. **Erkrankungen Goethes (1749 bis 1812)**. Stuttgart: Schatauer, 1999.

MATUSSEK, Peter (Org.) **Goethe und die Verzeitlichung der Natur**. München: Beck, 1998.

_____: Skepsis und Utopie. Goethe und das Fortschrittsdenken. In: **Goethe-Jahrbuch** 110 (1993), S. 185–207.

_____: Transformationen der Naturgeschichte. In: Peter Matussek (Hg.): **Goethe und die Verzeitlichung der Natur**. München 1998, S. 7–14.

MAYER, Hans (Org.). **Goethe im XX. Jahrhundert**. Spiegelungen und Deutungen. Hamburg: Wegner , c 1967.

MEYER, Heinrich. Goethe. **Das Leben im Werk**. Stuttgart: HansE. Günther Verlag, 1967.

MEYER-SICKENDIEK, Burkhard: **Scham und Grazie**. Zur Paradoxie der „schönen Seele“ im achtzehnten Jahrhundert. Disponível em:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/meyers_seele.pdfml>. Acesso em: 25 maio 2004.

MOERS, Helmut. J. W. Goethe. **Gedichte 1771-1783**. Interpretation. Freisning: Stark, 2001.

MOLDER, Maria Filomena. **O pensamento morfológico de Goethe**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1995.

MOMMSEN, Momme: Goethes Verhältnis zu Christus und Spinoza. Blick auf die Wertherzeit. In: **Deutsche Weltliteratur**. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für Alan Pfeffer. Hrsg. v. Klaus Jonas. Tübingen 1972. S. 1-27.

MONGELLI, Lená. **A estética da Ilustração**. São Paulo: Atlas, 1992.

MÜLDER-BACH, Inka: Kommunizierende Monaden. Herders literarisches Universum. In: **Sinne und Verstand**. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800. Hrsg. von Caroline Welsh / Christina Dongowski / Susanna Lulé. Würzburg 2001, S. 41-52.

_____: Sichtbarkeit und Lesbarkeit Goethes Aufsatz Über Laokoon. In: **Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert**. Hrsg. von Inge Baxmann / Michael Franz / Wolfgang Schäffner. Berlin 2000, S. 465-479.

MÜLER-TAMM, Jutta: Farbe bekennen. Goethes Farbenlehre und die Berliner Wissenschaftspolitik um 1820. In: OSTERKAMP, Ernst (Org.): **Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes** (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F., Bd. 5) Bern: Peter Lang, 2002, p. 193-209.

NOÉ-RUMBERG, Dorothea-Michaela. **Naturgesetze als Dichtungsprinzipien**. Goethes verborgene Poetik im Spiegel seiner Dichtung. Freiburg: Rombach, 1993.

NOVAES, Adauto (org.). De olhos vendados. In: Idem (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 9-20.

NOVALIS, **Pólen**.Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2a.ed., 2001.

PÁL, Jósef. Die hermetische Tendenzen. In: GLASER, Horst Albert (Org.). **Wende von der Aufklärung zur Romantik.** 1760-1820: Epoche im Überblick. Philadelphia, PA, USA: John Benjamins Publishing Company, 2001, p. 242-249.

PARACELSO. **A chave da alquimia**. São Paulo: Editora Três, 1973.

PARACELSUS. **Labyrinthus medicorum errantium**. Vom Irrgang der Ärzte (Sämtliche Werke. Abt. 1, Bd. 11: Schriftwerke aus den Jahren 1537-1541). München: Oldenburg, 1928, digitalizado e disponível em <http://www.digibib.tu-bs.de/bookindex.php?vol=01&cat=Pharmazie&sig=Ac-9068%281_11%29pdf> . Acessado em (11.02.2004).

PORNSCHLEGEL, Clemens. **Goethe et la critique conservatrice du monde technico-scientifique. Remarques sur la fonction mythologique de la science chez Goethe**. Disponível em: <htp://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/ pornschlegel_critique.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2004.

RASCH, Wolfdietrich: Der junge Goethe und die Aufklärung. In: GRIMM, Reinhold u. WIEDEMANN,Conrad (Hrsg.): **Literatur und Geistesgeschichte**. Festgabe für Heinz Otto Burger. Literatur und Geschichte. Berlin 1968. S. 127-139. -

Wiederabdruck in: Sturm und Drang. Hrsg. von Manfred Wacker. Darmstadt 1985. S. 96-111.

REHM, Walther: **Griechentum und Goethezeit**. Leipzig: Dietriesche Verlagsbuchhandlung, 1936.

REICH-RANICK (Hg.), Marcel. **Alle Freunden, die unendlichen**. Liebesgedichte und Interpretationen. Johann Wolfgang v. Goethe.Frankfurt a. M., 1987.

REINHARDT, Hartmut. **Prometheus und die Folgen**. In: Goethe-Jahrbuch 1991, p.137-168 Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/prometheus_reinhardt.pdf>Sibylle>. Acesso em 21.fev. 2004.

REYES, A. **Trayectoria de Goethe**. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Econômico, 1964, Breviarios, v. 100.

RIFFARD, Pierre A. **O Esoterismo**. Antologia do esoterismo ocidental. São Paulo: Mandarim, 1996.

RIOU, Jeanne. Ästhetische Naturwissenschaft? Goethes "Prometheus" und die Überwindung bürgerlicher Rationalität. In: Bartel, Heike; Keith-Schmith, Brian.(Org.) "**Nachdenklicher Leichtsinn" - essays on Goethe and Goethe reception**. Lewiston, NY [u.a.] : Mellen, 2000, pp. 53-66.

ROSENFELD, Anatol. (Edt.) **Autores Pré-românticos alemães**. São Paulo, EPU, 1991.

_____. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993.

_____. **Perfis e sombras**. Estudos de literatura alemã. São Paulo: EPU, 1985.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **Introdução à literatura alemã**. São Paulo: Edusp, 1980.

SANTOS, Magnólia Costa. Diderot e a filosofia dos saltos e solavancos. In: DIDEROT. **Da interpretação da natureza e outros escritos**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**. A melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHAD, Wolfgang; SCHWEPPENHÄUSER, Ekkehard. **Blütenspazierengänge**. Übungen im Naturbetrachten. Frankfurt a. M: Fischer, 1986.

SCHÄRF, Christian. **Goethes Ästhetik**. Eine Genealogie der Schrift. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994.

SCHIEREN, Jost. **Anschauende Urteilskraft**. Methodische und philosophische Grundlagen von Goethes naturwissenschaftllichem Erkennen. Düsseldorf; Bonn: Parerga, 1998.

*SCHMIDT, Jochen: **Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur**. Philosophie und Politik 1750-1945. Darmstadt 1985. Bd. I. S. 193-353.*

SCHMIDT, Alfred. Naturwissenschaft. In: DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine (Org.). **Goethe Handbuch**: Band IV/2. Stuttgart: Metzler, 1988. p. 755-776.

SCHÖGL, Uwe. Goethe, Lavater und die „Physiognomischen Fragmente“. In: **Ausstellungskatalog zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom**. „...*endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt*“. 2 Bde. Bonn: AskI e.V., 1997, p. 20-24.

SCHÖNE, Albrecht. **Götterzeichnen, Liebeszauber, Satanskult**: Neue Einblicke in alte Goethetexte. München: Beck, 1982.

SCHULZE, Sabine (Org.). **Goethe und die Kunst**. Frankfurt/Main: Hatje, 1994.

SCHWANDER, Hans-Peter. **Alles um Liebe?** Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs. München: Iudicium Verlag, 1997.

SEEMANN, Annette. Goethes Leben und seine Beziehung zur bildenden Kunst. In: SCHULZE, Sabine (Org.). **Goethe und die Kunst**. Frankfurt/Main: Hatje, 1994, p. 581-619.

SELANSKI, Wira. **Épocas de literatura alemã**. Rio de Janeiro: Impressora Velha Lapa, 1997 (1956).

SHAFTESBURY, Ashley Cooper. **Carta sobre a arte ou a ciência do desenho**. 1712. Trad. de Pedro Pimenta. In: Terceira Margem: Revista do programa de pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, pp. 52-65.

SHAFTESBURY, Ashley Cooper. **Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times**. ed. Douglas den Uyl. Indianapolis: Liberty Fund, 2001, (1732). 3 vols.; Disponível em: <http://oll.libertyfund.org/EBooks/Shaftesbury_0096.01.pdf >.

SIEMON, Rolf. Soemerring, **Forster und Goethe – „*naturkundliche Begegnungen*“ in Göttingen und Kassel**. Disponível em < http://www.sub.uni-goettingen.de/archiv/ausstell/1999/soemmerring.pdf>.

SILVA, Franklin Leopoldo e. O classicismo em filosofia. IN: GUINSBURG, J. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 87-114.

SIMMEL, Georg. **Goethe**. Buenos Aires: Editorial Nova, s.d.

SIMMEL, Georg. **Polarität und Gleichgewicht bei Goethe**. Disponível em: Georg Simmel Online. <http://socio.ch/sim/pol12.htm>. Acesso: 10 fev. 2004.

SLADEK, Mirko. **Fragmente der hermetischen Philosophie in der Naturphilosophie der Neuzeit: historisch-kritische**. Beiträge zur hermetisch-alchemistischen Raum- u. Naturphilosophie bei Giordano Bruno, Henry More und Goethe. Frankfurt am Main : Lang, 1984.

SPRANGER, Eduard. **Goethes Weltanschauung**. München: Insel, 1969.

STEIGER, Emil. **Goethe**. 3 Vol. Zürich: 1952-59.

STEINER, Rudolf. **Goethes Naturwissenschaftliche Schriften**. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1925.

_____. **Goethes Weltanschauung**. Berlin: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1921.

STEPHAN, Inge et allii. **História da literatura alemã**. Lisboa: Apáginastantas, Edições Cosmos, 1993.

STRELKA, Joseph. **Esoterik bei Goethe**. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1980.

SUZUKI, Márcio. A ciência simbólica do mundo. In. NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 199-224.

TELLER, Jürgen. Totalität, Polarität, Steigerung, Menschenbezug. Grundbegriffe von Goethes Naturauffassung. In: Witt, Hubert (Orrg.). **Hoffnung und Gefahr** : Essays, Aufsätze, Briefe 1954 - 1999. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, pp. 193-204.

_____: Der Prometheus des Eins-und-Alles. Zum Spinoza-Verständnis des jungen Goethe. In: **Impulse** 8 (1985).

THIELICKE, Helmut**. Goethe e o cristianismo**. São Paulo: Ars poetica, 1992.

TRIMEGISTROS, Hermes. **Corpus hermeticum** e discurso de iniciação com a Tábua de Esmeralda. Trad. Márcio Pugliesi; Norberto Lima. São Paulo: Hemus, 1978.

VALK, Thorsten. **Poetische Pathographie**. Goethes *Werther* im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse (20.12.2004). In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeit portal.de/db/wiss/goethe/werther_valk.pdf.

WACKER, Manfred (Hg.). **Sturm und Drang**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

WEIZSÄCKER.Carl F. Über einige Begriffe aus der Naturwissenschaft Goethes. In: _____. **Voraussetzungen des naturwissenschaftlichen Denkens**. Freibg.: Herder, 1972, pp.25- 40.

WELLEK, René. **História da crítica moderna**. São Paulo: Herder/Edusp, 1967-1972.

WILKINSON, Elizabeth M. “Tasso - ein gesteigerter Werther“ im Licht von Goethes Prinzip der Steigerung. Eine Untersuchung zur Frage der kritischen Methode. In: Goethe-Jahrbuch 1951 - **Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft**. Hrsg. von A.B. Wachsmuth. Neue Folge. Dreizehnter Band 1951. Weimar, Böhlau:1952, pp. 28-58.

WILLEMS, Marianne. **Wider die Kompensasionsthese**. Zur Funktion der Genieästhetik im Sturm und Drang Bewegung. Disponível em:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/willems_genieaesthetik.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2004.

WINTER. Ursula. Naturphilosophie und Naturwisschenschaften. In: Glaser, Horst Albert (Org.). ***Wende von der Aufklärung zur Romantik****. 1760-1820: Epoche im Überblick. Philadelphia, PA, USA: John Benjamins Publishing Company, 2001, p. 173- 208.*

WINTZLAFF-EGGEBERT, Friedrich-Wilhelm. **Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit**. Einheit und Wandlung ihrer Erscheinungsformen. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1969.

WITTE, Bernd und PONZI, Mauro. **Goethes Rückblick auf die Antike**: Beiträge des deutsch-italienischen Kollokiums. Rom: Erich Schmidt Verlag, 1999.

WYDER, Margrit. Die Konfession eines Naturforschers. In: GOETHE, J. W. **Bis an die Sterne weit?** Goethe und die Naturwissenschaften. Ausgewählt von Margrit Wyder. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1999.

_____. **Goethes Naturmodell**. Die Scala Naturae und ihre Transformationen. Köln; weimar; Wien: Böhlau, 1998.

ZIMMERMANN, Rolf Christian. **Goethes Polaritätdenken im geistigen Kontext des 18. Jahrhunderts**. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Sttuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1974, pp. 307-347.

_____. **Das Weltbild des jungen Goethe**. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. 2 Bde. München: 1969-1979.

ANEXO

Lista de figuras:

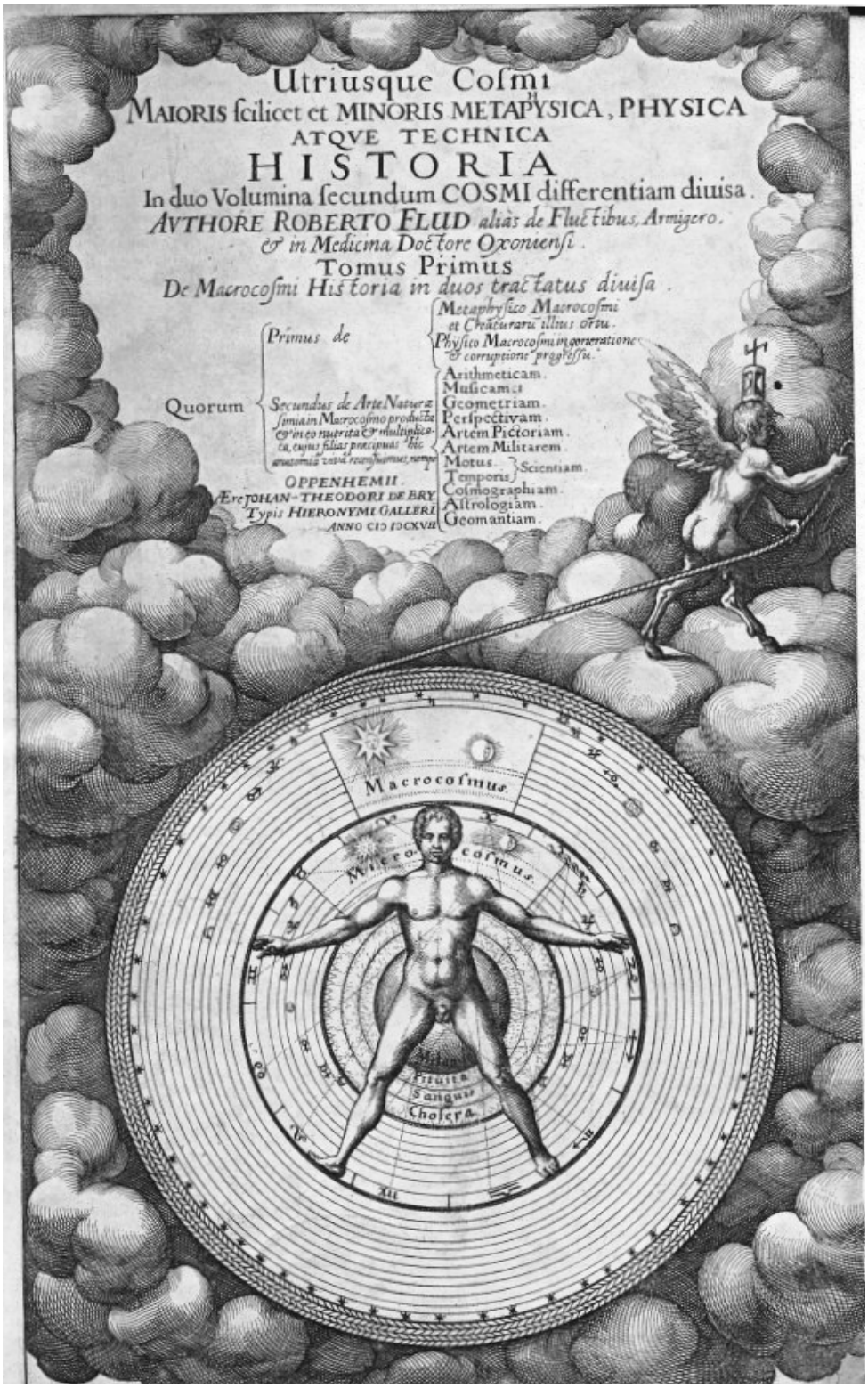
1. Gerhard Dow e François Boucher.
Referente à página 60.
2. Microcosmo e macrocosmo.
Referente à página 72.
3. A música das esferas
Referente à página 77.
4. *Aurea Catena Homeri*
Referente à página 79.
5. *Mutus Liber*
Referente à página 79.
6. *Opus Mago Cabalisticum*
Referente à página 83.
7. Aquarela de Goethe: *Aussicht vom Kickelhahn*
Referente à página 120.
8. Aquarela Goethe: *Gartenhaus*
Referente à página 120.
9. Desenho de Goethe: *Scheideblick nach Italien*
Referente à página 121.
10. Osso intermaxilar
Referente à página 134.
11. Estrutura da planta
Referente à página 166.
12. Rosa prolífera (*durchgewachsene Rose*)
Referente à página 167.
13. Johann Conrad Seekatz: *Die Familie Goethe im Schäferkostüm*. 1762
Referente à página 218.
14. Condutor de Delfos
Referente à página 282.

Figura 1: Gerhard Dow e François Boucher

The Dropsical Woman by Gerrit Dou (1663)Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Douw>. Acesso em 24 ago. 2005.

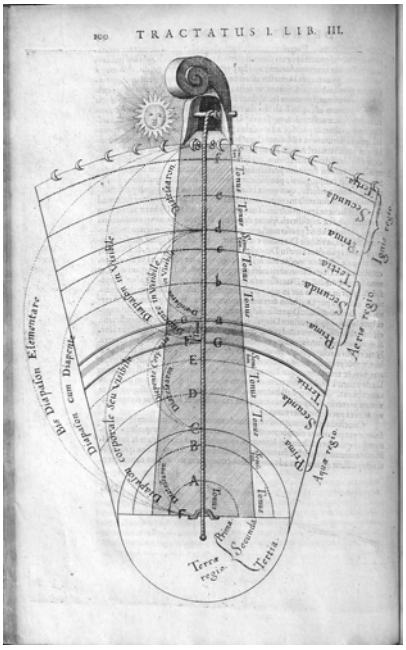
Venus Consoling Love by Francois Boucher
Disponível em: <http://www.allposters.com/-sp/Venus-Consoling-Love-Posters_i374883_.htm>. Acesso em 24 ago. 2005

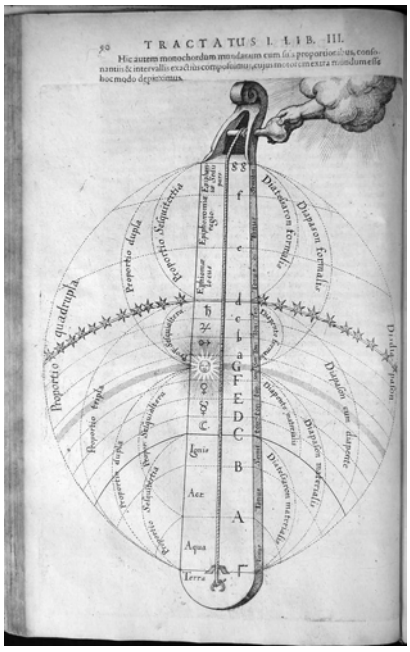
Figura 2: Microcosmo e macrocosmo.



Fludd, Robert: Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. Oppenheim 1617 - 1621. Disponível em: <www.ub.uni-frankfurt.de/ wertvoll/occulta.html>. Acesso em 3 set. 2005.

Figura 3: Música das esferas.





“O Divino Monocórdio, de Robert Fludd. No Divino Monocórdio de Fludd (1574-1637), filósofo inglês, a nota correspondente a cada planeta é associada a uma divisão da corda do monocórdio. Tal como na descrição de Cícero, também neste modelo o som associado a cada planeta é tanto mais agudo quanto maior for a distância do planeta à Terra.” Texto disponível em: <http://www.portaldoastronomo.org/tema_19_2.php>. Acesso em: 24 nov. 2005.

Figura 4: Aurea Catena Homeri

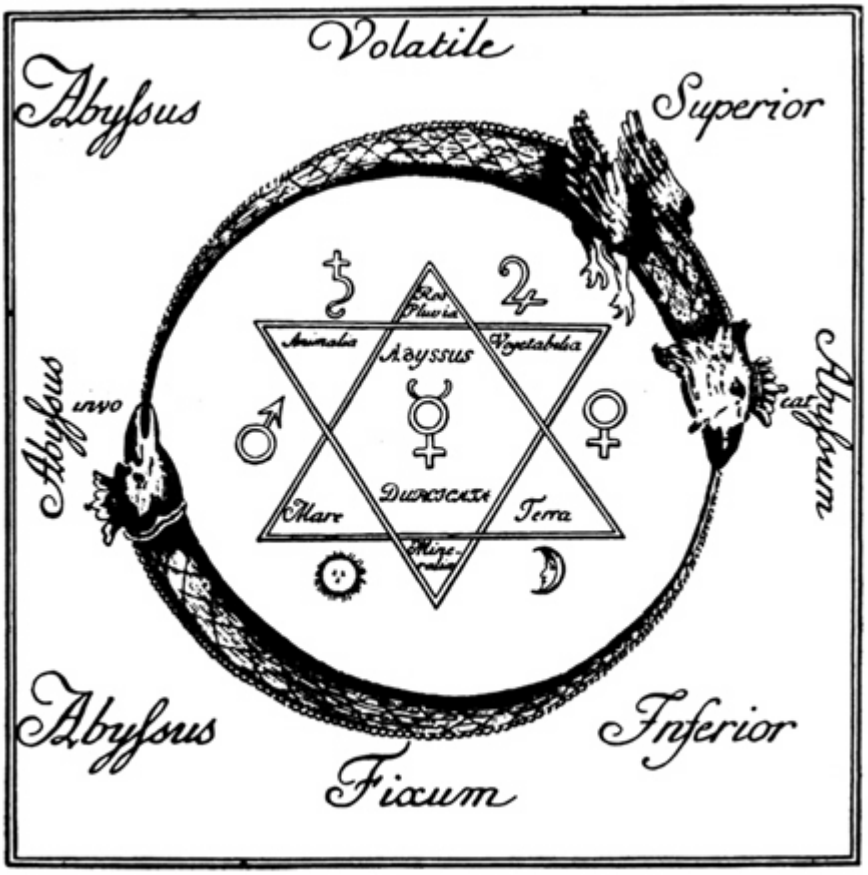
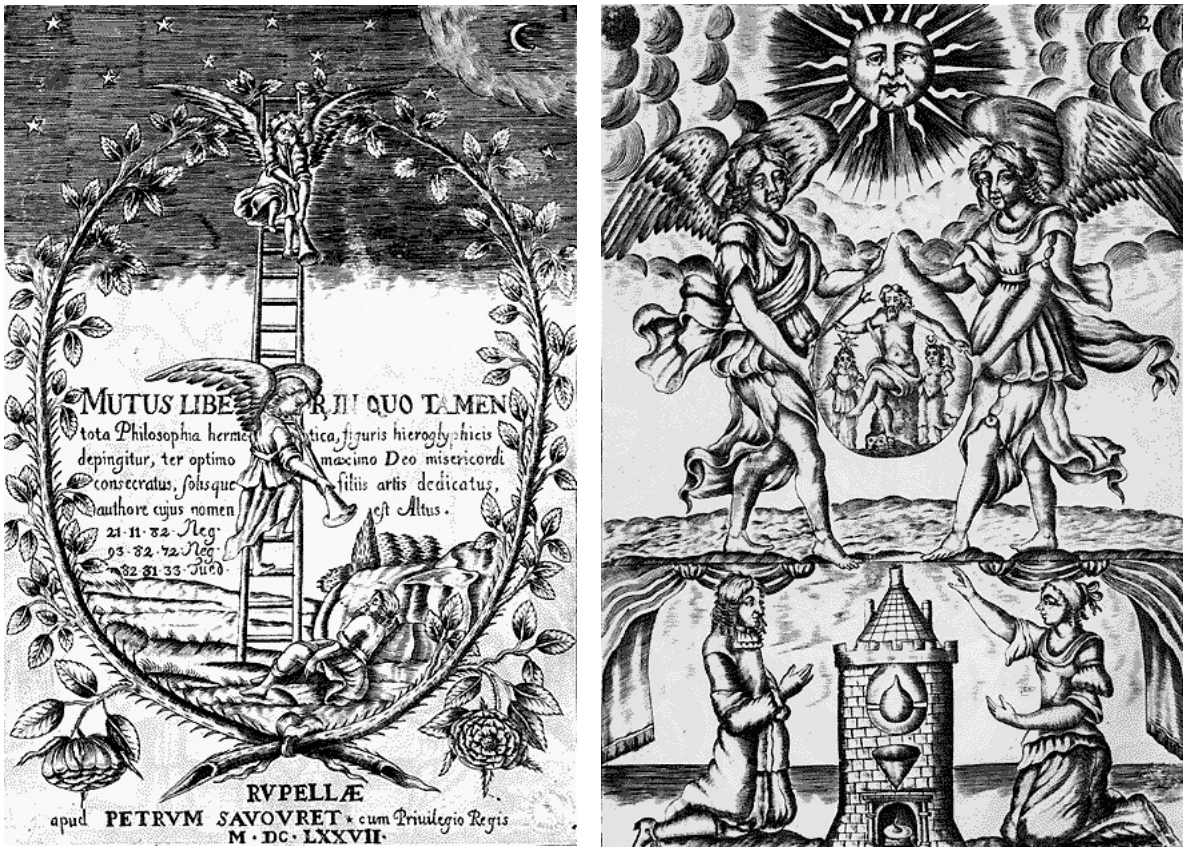


Ilustração retirada do livro de Anton J. Kirchweger, A. J., Aurea Catena Homeri (1723), também editado com o título Annulus Platonis (Berlin 1781).

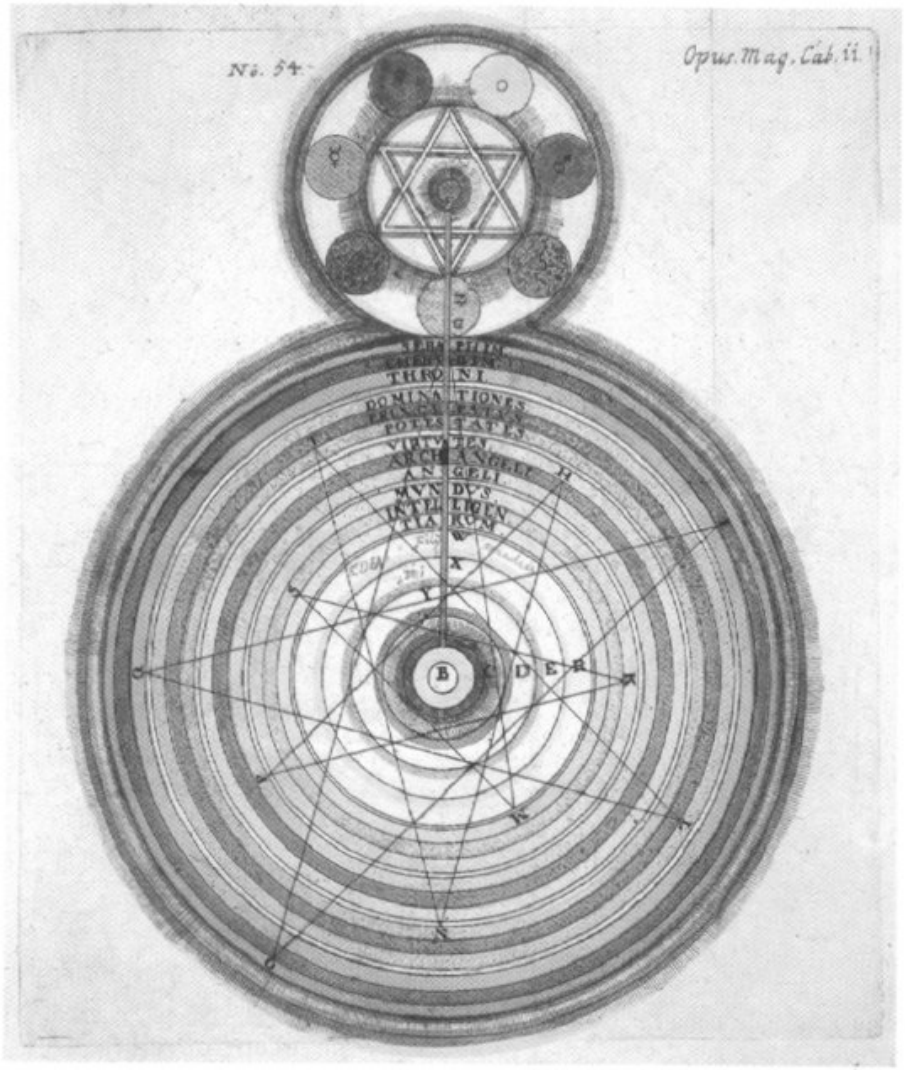
Este desenho pretende apresentar a chave do processo alquímico. A cada planeta é atribuído um metal. Imagem disponível em: <abacus.best.vwh.net>. Acessado em 28 nov. 2004.

Figura 5: *Mutus Liber*



Páginas iniciais do livro "*Mutus Liber. O livro mudo da alquimia*", publicado em 1677 em La Rochelle por Pierre Savouret (sob o psuedônimo de Altus), no qual se pretende apresentar a doutrina alquímica através de uma série de 15 pranchas. Disponível em: < http://altreligion.about.com/library/graphics/magick/1.jpg>. Acesso em 28 nov. 2005.

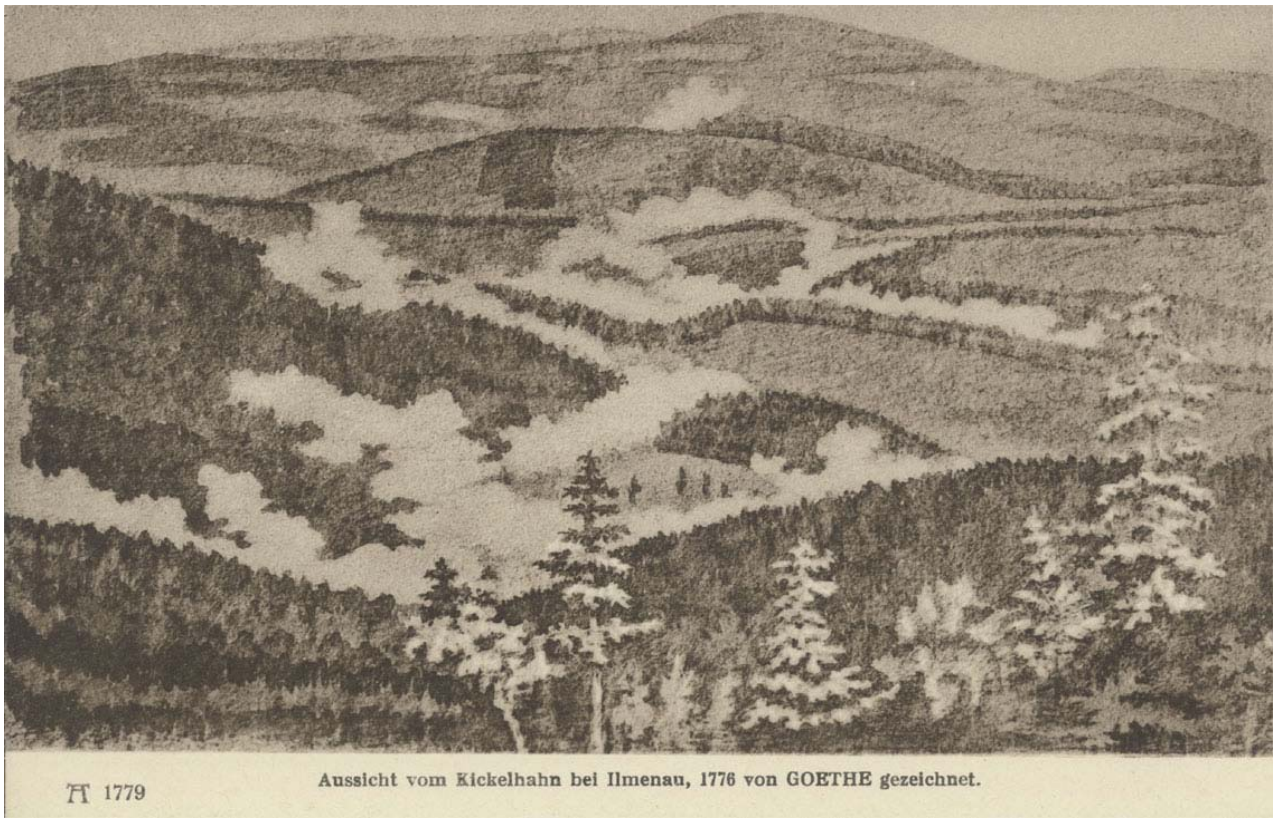
Figura 6. *Opus Mago Cabalisticum*



Georg Welling (1655-1725), *Opus mago-cabalisticum*, Frankfurt, 1719. Imagem disponível em: <http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/omnibus/gregorius_angulus_sallwigt_opus_mago2.htm>. Acesso em 28 jan. 2004.

Através de imagens Welling apresenta uma interpretação da Cabala, referindo-se a Lúcifer e sua participação na criação do mundo.

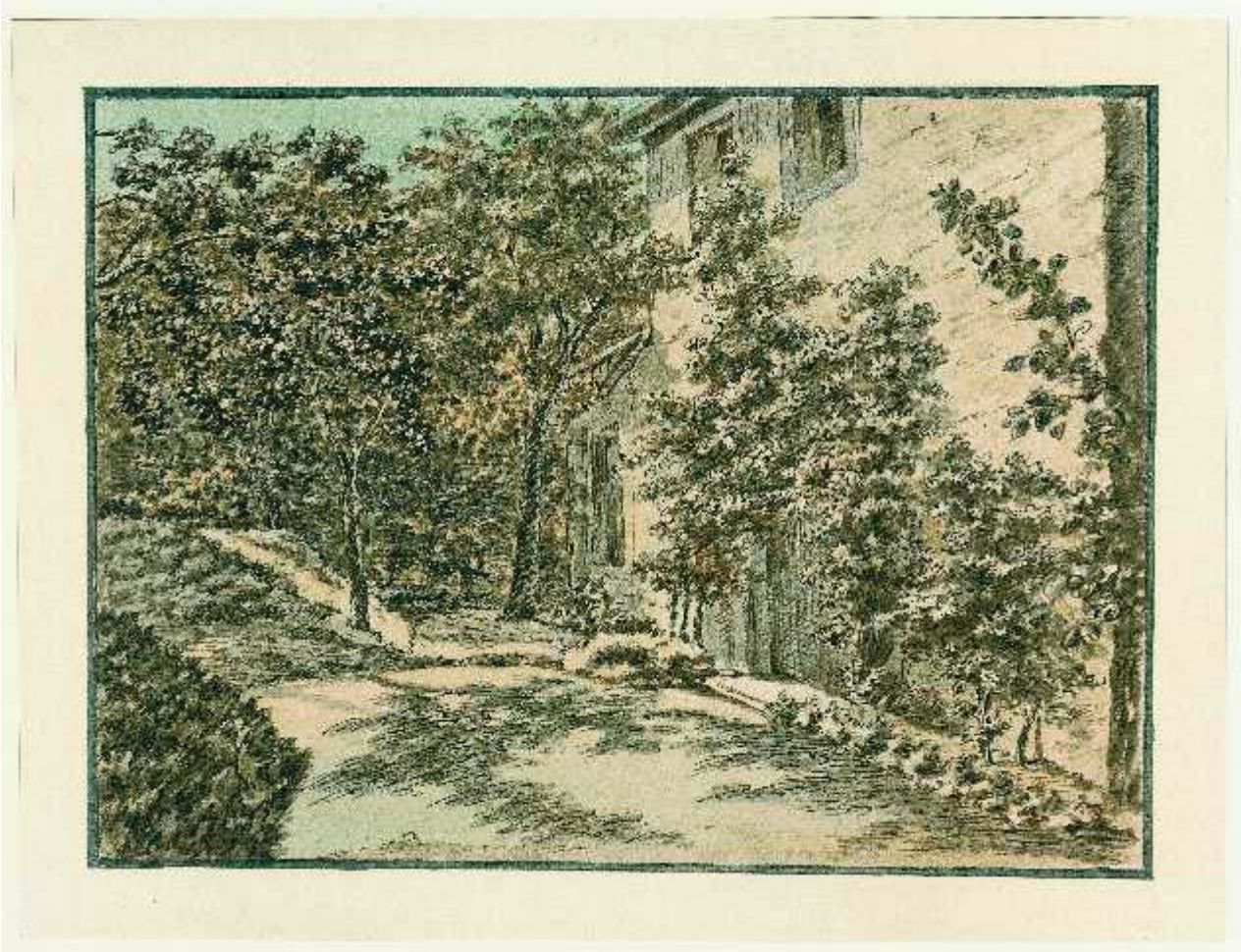
Figura 7: Desenho de Goethe (1776)



Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/index.php? id =804>. Acesso em 25/08/2005.

Goethe escreveu na margem do desenho: "*Ewiges Denkmal. An jedem Gegenstand suche ich die Art ihn auszudrücken. — Keine allgemeine Art gilt*." (Apud: HA Briefe I: 654). Segundo Goethe, à eternidade da natureza é contraposto o limite da capacidade expressiva humana que, por sua vez deve ser adequada ao objeto representado. Como no objeto natural sente-se o eterno, a representação pelo homem do objeto natural restringe o eterno. A arte torna-se então uma expressão de ambos os tempos. A arte como um duplo é a expressão do limitado e do ilimitado, é algo polar em sua essência.

Figura 8: Aquarela Goethe: *Gartenhaus*



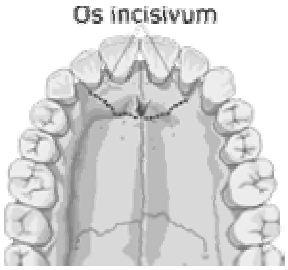
Goethes Gartenhaus von der Rückseite. Federzeichnung leicht aquarelliert. Wahrscheinlich Herbst 1779 oder 1780. Disponível em: <www.kmz.de/galerie/goethe/goethe/zeichnungen.htm>. Acesso em 15 set. 2005.

Figura 9: *Scheideblick nach Italien*

Scheideblick nach Italien vom Gotthard. d. 22. Juni 1775. So von Goethe selbst auf der Rückseite beschriftet. (Tuschzeichnung von Goethe, 1775). Fonte: [Materialien zu Leben und Werk: Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 268]

> "Früh aufgestanden, befand ich mich bald zwar unter freiem Himmel, jedoch in engen, von hohen Gebirgskuppen umschlossenen Räumen. Ich hatte mich an den Fußpfad, der nach Italien hinunterging, niedergelassen und zeichnete, nach Art der Dilettanten, was nicht zu zeichnen war und was noch weniger ein Bild geben konnte: die nächsten Gebirgskuppen, deren Seiten der herabschmelzende Schnee mit weißen Furchen und schwarzen Rücken sehen ließ; indessen ist mir durch diese fruchtlose Bemühung jenes Bild im Gedächtnis unauslöschlich geblieben." [Werke: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, S. 1187. Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, S. 11121 (vgl. Goethe-HA Bd. 10, S. 149)]

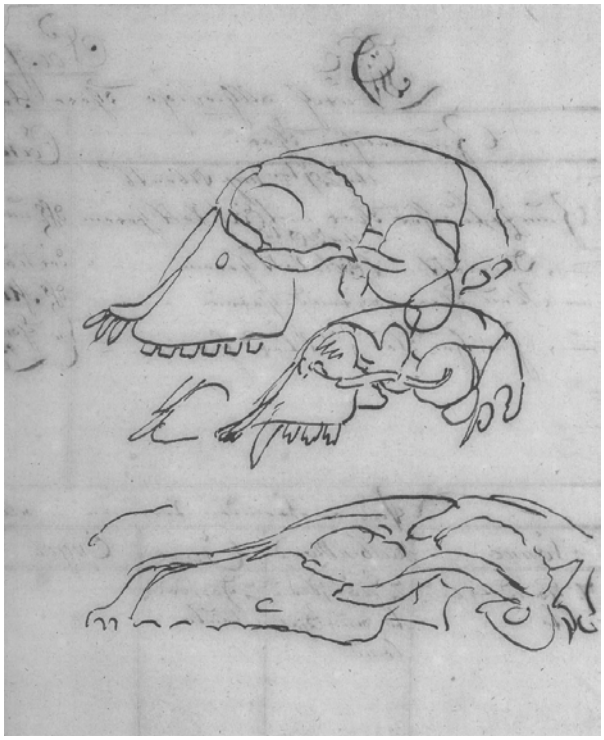
Figura 10: Osso intermaxilar – osso incisivo



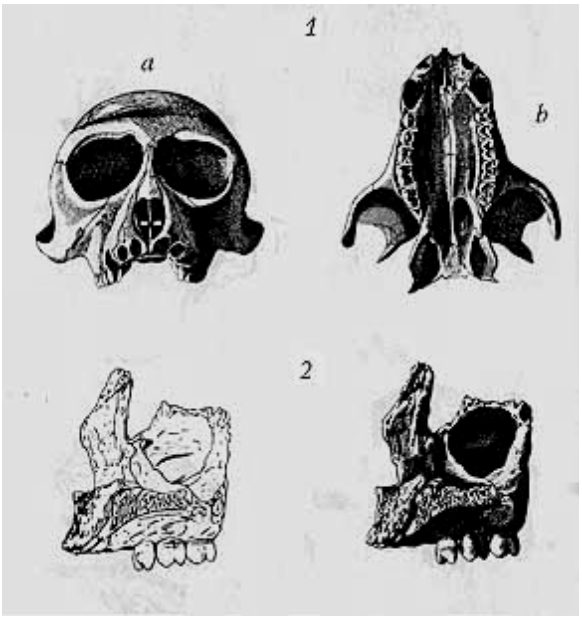
Zwischenkiefer(knochen) unpaariger Knochen des Oberkiefers als Träger der Schneidezähne. Beim menschl. Säugling und bei vielen Tieren (bildet z.B. bei Vögeln den Hauptteil des Schnabels) als selbstständiger Knochen, sonst aber beim Menschen mit dem Oberkiefer-knochen (Maxilla) im vorderen Teil des harten Gaumens verschmolzen.

Imagem e texto disponíveis em:
<http://www2.tk-gesundheit.de/htdocs/PopUp/zahnlexikon/content.cfm?id=2564>. Acesso em 18 set. 2005.

Goethe: *Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre daß der Zwischenknochen der oberen Kinnlade dem Menschen mit den übrigen Thieren gemein sey*. Jena 1784. Desenhos de Goethe:



Gravuras a partir do desenho de Goethe na edição da *Weimarer Ausgabe*.



Tab. V.
fig. 1 zeigt einen Affenschädel von vorn und von unten. Man sehe, wie die Sutur aus den Canalibus incisivis herauskommt, gegen den Hundszahn zuläuft, sich an seiner Alveole vorwärts wegschleicht und zwischen dem nächsten Schneidezahne und dem Hundszahne, ganz nah an diesem letzteren, durchgeht und die beiden Alveolen trennt.

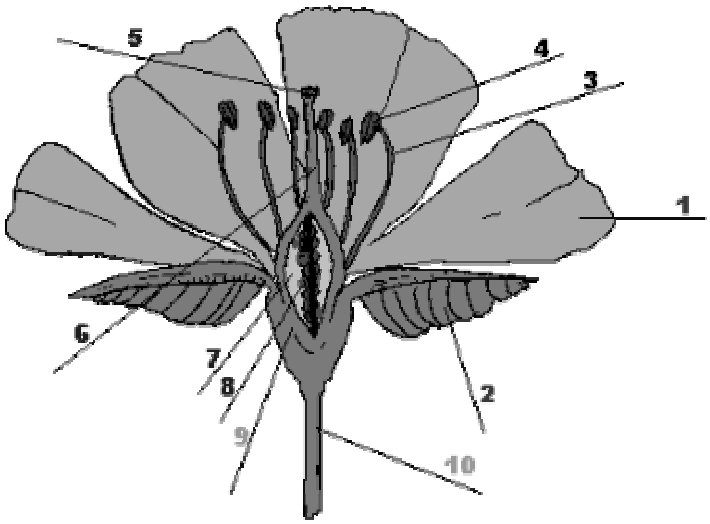
fig. 2 sind die Theile eines Menschenschädels. Man sieht ganz deutlich die Sutur, die das Os intermaxillare von der Apophysi palatina maxillae superioris trennt. Sie kommt aus den Canalibus incisivis heraus, deren untere Öffnung in ein gemeinschaftliches Loch zusammen fließt, das den Namen des Foraminis incisivi oder palatini anterioris oder gustativi führt, und verliert sich zwischen dem Hunds- und zweiten Schneidezahn.

Disponível em:

<http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Goethe/goe_zk00.html>.

Acesso em 9 set. 2005.

Figura 11: Estrutura da planta



EL PERIANTO
.La Corola.
Pétalos(1)

.El Cáliz.
Sépalos (2)

EL ANDROCEO
.Estambres.
Filamento (3)
Antera (4)

EL GINECEO
. Carpelo
Estigma (5)
Estilo (6)
Ovario ()
Óvulos (8)

EL EJE FLORAL
Tálamo (9)
Pedúnculo (10)

Disponível em: <http://www.botanical-online.com/lesplantesactivitat1castella.htm#EL%20PERIANT1>
Acesso em: 25 set. 2005.

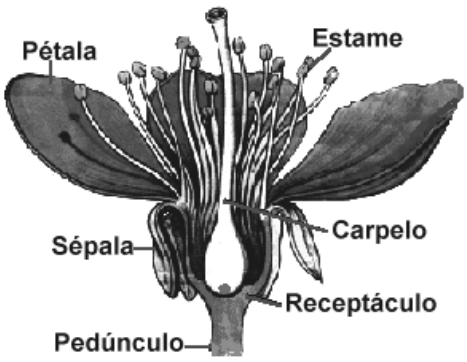


Imagem disponível em: <http://www.herbario.com.br/cie/universi/flor.htm>.
Acesso em 15 set. 2005.

Figura 12: Rosa prolífera (*durchgewachsene Rose*)

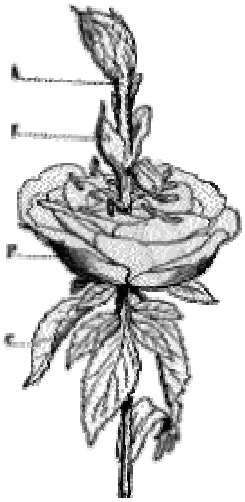
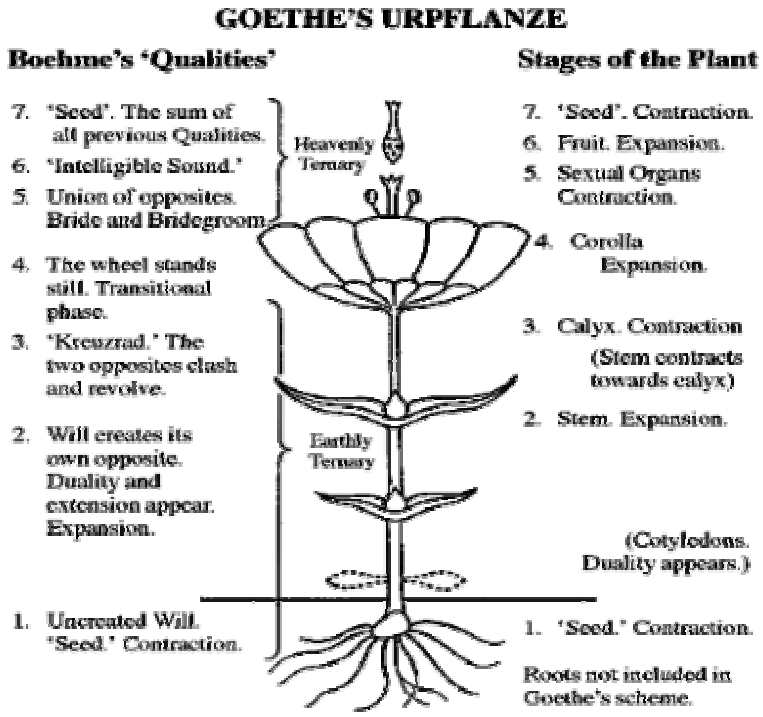


Imagem disponíven em: <http://perso.wanadoo.fr/bernard.langellier/imgbiogra/goethe.htm>. Acesso em: 18 set. 1005.



Agnes Arber's book on Goethe is called Goethe's Botany (Chronica Botanica 10(2), Waltham, Mass., USA, 1946). R.D. Gray's thesis on Goethe was published as Goethe the Alchemist: a study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works. University Press, Cambridge, 1952. The figure above is from this book.
Imagem disponível em: < http://www.plant-talk.org/stories/19goethe.html>. Acesso em 28 set. 2005.

Figura 13: Johann Conrad Seekatz: Die Familie Goethe im Schäferkostüm (1762).

Disponível em: <http://www.biblint.de/goethe_familie_seekatz.html>. Acesso em 15 ago 2005.

Figura 14: O condutor de Delfos

Imagens disponíveis em:
http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Delphi_charioteer_front_DSC06255.JPG;
http://www.wilfried-hansmann.de/fotos/delphi-412x640.jpg
Acesso em 28 dez. 2005.

Essa estátua de bronze de cerca de 1,80m era originalmente parte de um grupo maior que representava uma biga com quatro cavalos. Foi dedicada a Apolo por Polizalos, tirano de Gela (cerca de 478 aC), em agradecimento pela vitória numa corrida nos jogos pítios.

Essa é uma imagem que simboliza a poética goethiana como a procura pelo equilíbrio entre mundo exterior e mundo interior. A posição da cabeça voltada para a direita se opõe à dos pés direcionados à esquerda e através dessa contraposição a figura adquire um movimento em espiral. A polaridade contida nesta estátua pode ser observada pelo olhar concentrado que mira um objetivo longínquo, as dobras da veste se contrapõem à seriedade e determinação da expressão facial e as mãos firmes seguram rédeas frouxas. O conjunto bem representa o homem senhor de si que se dirige ao mundo.