

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia

Pedro Fernandes Galé

**Em torno do olhar – A formação do método
morfológico de Goethe**

São Paulo, 2009

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia

Pedro Fernandes Galé

Em torno do olhar – A formação do método morfológico de Goethe

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Filosofia da
FFLCH-USP para a obtenção do título
de Mestre em Filosofia sob orientação
do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

São Paulo
2009

*Ao meu tio Enrique, pelo
apoio e por suas cobranças...*

Agradeço inicialmente ao Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, pela constante orientação e apoio, ao Prof. Dr. Luiz Fernando Franklin de Matos, por suas indicações pertinentes em seus cursos e na qualificação deste trabalho, ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari, pelos relevantes apontamentos na qualificação e ao Prof. Dr. Márcio Suzuki, cujos cursos fizeram despertar muitas das questões aqui trabalhadas. Agradeço também a Roberto Alves, Tereza Castro e a todos que, direta ou indiretamente, auxiliaram a feitura deste trabalho.

Galé, P. F. *Em torno do olhar – a formação do método morfológico de Goethe*, 2009. 106 f. dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Nosso estudo busca apresentar as etapas da formação do método morfológico de Goethe: do nascimento de sua empreitada em relação às ciências naturais, ainda ligado ao signo de Espinosa, até a tentativa de formação de um método que se pretendesse objetivo. Dada a sua intenção de estudar as formas e as formações do mundo orgânico o poeta se viu confrontado com as etapas de desenvolvimento do olhar, para depois lançar-se numa investigação acerca do espírito, devido à distância existente entre nós e os fenômenos. Da viagem à Itália, onde Goethe aprendeu a respeitar as formas da natureza de uma maneira despojada da ligação afetiva da subjetividade, até seus últimos anos, Goethe nunca abandonou a intenção de abordar os seres vivos, mas o processo de formação do método morfológico se formulou como um organismo que gera sempre novas formas de se buscar conhecer a natureza como algo que, como ele mesmo descreveu, ela é vida e desenvolvimento desde um centro desconhecido até uma desconhecível periferia. Neste caminho intentou uma abordagem simbólica da natureza e de suas formas: como a natureza não é algo que possamos evocar como um mundo secreto que se apresente imediatamente nas nossas representações, temos de encontrar o caminho de abordagem dos entes particulares ligados ao universal e como ponto de contração do caminho morfológico. Este não é um método acabado; trata-se, antes, de um método que se encontra em perpétuo fazer.

Palavras chave: Ciência de Goethe, Morfologia, Ciências Naturais, Natureza

Galé, P. f., *Around the seeing – the formation of Goethe's morphological method* . 2009. 106p (Master degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

This study aims to present the steps of Goethe's Morphological method, from its birth in relation to the natural sciences, still linked with the sign of Spinoza, to the trial of forming an objective method. As his intention was to study the forms and the formation in the organic world, the poet has found himself in confrontation with the stages of the development from seeing, and afterwards in an investigation of the spirit in terms of the distance that exists between us and the phenomenon. From the Italian journey, when Goethe learned to respect the forms in its nature without linking them with the subjectivity, to his last years of life, Goethe never gave up the intention of an approach to the natural beings. But this process was formulated as an organism, searching new forms to try to know the nature as something as he described, that acts – it is – life and development from an unknown center to an unknowledgeable boundary. In this way he tried to figure out an attempt to a symbolic knowledge of the world of nature and its forms, as nature is not a thing that we can evoke as an open secret, or as a thing that presents itself directly in our forms of representing. We need to find a way that attempts to these particularities and this is the concentrating point of the goethean's morphological way. As can be seen, it is not a made method, instead, it is a method in perpetual making.

Keywords: Goethe's science, Morphology, Natural Sciences, Nature

Sumário

INTRODUÇÃO	8
AS METAMORFOSES DE GOETHE: GÊNESE E FORMAÇÃO DO OLHAR.....	16
Primeiro capítulo	
<i>Os anos de aprendizado em Weimar</i>	19
Segundo Capítulo	
<i>Processo e consolidação do renascimento de Goethe</i>	28
<i>MORFOLOGIA E PENSAMENTO</i>	47
Terceiro capítulo	
<i>A metamorfose das plantas e a aplicação do olhar</i>	50
Quarto capítulo	
<i>A heurística viva – olho e espírito</i>	69
À guisa de conclusão	
<i>Goethe leitor de Kant – uma feliz apropriação</i>	91
<i>Bibliografia</i>	102

Introdução

A intenção inicial deste trabalho nasceu de uma perplexidade, a saber, a de como o autor máximo do classicismo alemão, que professava a sua ligação com o mundo antigo, pôde, no ponto culminante do classicismo especular acerca do espírito humano e se relacionar com a filosofia crítica de Kant? Não se trata apenas de uma leitura, ou de um combate desta filosofia, mas de um certo tipo de afinidade que se manifesta no interior da construção das bases das obras que surgiram a partir deste período criativo do poeta. Goethe, ao mesmo tempo em que professou uma busca pelo agir dos antigos, não pôde se considerar um filho de uma era anterior à “destruição do cosmos, ou seja, o desaparecimento desses conceitos válidos, filosófica e cientificamente, da concepção de mundo como um todo finito, fechado e ordenado hierarquicamente (...), e a sua substituição por um universo infinito que é mantido coeso pela identidade de seus próprios componentes.”¹

A relação de Goethe com a se deu após uma peculiar jornada empreendida em solo italiano de cerca de dois anos de duração frutificaram diversas posturas que seriam marcas distintivas do que se celebrizou como a segunda etapa criativa do poeta: O Classicismo. Embora o que marque tal período seja a sua ligação, quase que afetiva, à concepção antiga de ciências e de artes, Goethe não foi surdo ao barulho causado pela revolução kantiana: “Nenhum homem culto pode impunemente afastar de si, combater ou desdenhar esse grande movimento filosófico iniciado por Kant”².

É exatamente nesta posição delicada perante o mundo filosófico de seu tempo que repousa a peculiaridade de Goethe, pois se ele não aderiu cegamente a nenhuma corrente filosófica, ainda assim ele não pôde deixar de ser moderno no âmbito do pensamento. Mas o poeta parte de uma nova modernidade que parece estar ligada a alguma centelha da antigüidade. E é exatamente nos trabalhos empreendidos no período posterior à Viagem à Itália que a crítica à filosofia e certa apropriação da mesma se farão de maneira peculiar. Temos de dar um passo às origens do classicismo para daí entendermos em que contexto tais críticas surgiram.

Em Goethe não podemos separar as concepções teóricas de sua história, do contexto em que surgiram. Portanto é necessário que investiguemos o livro que “narra” este momento celebrizado como o renascimento de Goethe, isto é, a viagem à Itália, antes de partirmos para

¹ KOYRÉ, A.; *Do mundo fechado ao universo infinito*, p.16.

² “Esboços para um retrato de Winckelmann”, *Escritos de arte*, p. 206.

as obras teóricas. Faremos aqui o que Goethe tentou fazer com as naturezas orgânicas: observar suas passagens de um ponto a outro, tentando daí extrair uma imagem geral.

A metamorfose de Goethe quando em solo italiano se torna sensível em uma leitura cuidadosa de seu próprio relato. Se observarmos atentamente a carta que data de 6 de setembro de 1786, ainda em solo alemão (Munique, mais precisamente), lê-se a seguinte confissão: “No salão dedicado à Antigüidade, pude notar bem que meus olhos não estão bem treinados para a contemplação de tais objetos”³. Essa falta de treino em relação à Antigüidade será superada. A proximidade com o mundo antigo se dará não apenas pela visão de diversas obras, mas pela presença do solo clássico e mais ainda da natureza presente no solo clássico.

Em carta a Herder, de 17 de maio de 1787, Goethe escreve: “agora que tenho presente em minha mente todas estas costas e promontórios, golfos e baías, ilhas e línguas de terra, rochedos e praias, colinas cobertas de arbustos, suaves pastagens, campos férteis, jardins adornados, árvores bem cuidadas, videiras pendentes, montanhas de nuvens e planícies, escarpas e bancos rochosos sempre radiantes, com o mar a circundar tudo isso com tantas variações e tanta variedade – Somente agora, pois, a *Odisséia* tornou-se para mim palavra viva”⁴.

Se em solo alemão Goethe não havia treinado o olhar para algumas poucas obras da antigüidade, em solo clássico o autor que pode ser considerado como o Pai dos gregos torna-se para ele Palavra Viva. Torna-se palavra viva não pelo acesso às obras da antigüidade, mas pela natureza que se revela esplendorosa em solo italiano; note-se que nos itens enumerados no trecho acima não há nada que tenha sua origem nas artes e no engenho humano. É a natureza que treina o olhar de Goethe para a Antigüidade e para a arte como um todo. Esse treino não principia, e tampouco se fecha, aqui.

Mais interessante ainda é notar que o ponto de ligação com a Antigüidade, ou seja a natureza, é também o ponto que levou Goethe a ter de emular a filosofia de seu tempo. Se como ingênuo Goethe nutria “uma espécie de amor e de comovente respeito à natureza em plantas, minerais, animais, paisagens ⁵(...)” ele não se manteve fiel a outra exigência posta aos ingênuos, a de que “seus juízos não reparam nas artificiais e rebuscadas relações das coisas e atém-se unicamente à natureza simples.”⁶

O classicismo de Goethe surge em oposição ao “mergulho no eu”. Esta oposição parece querer prevenir os artistas e teóricos da subjetividade, mostrando a possibilidade de uma

³ *Viagem à Itália*, (doravante *Viagem...*) p. 14.

⁴ *Idem*, p. 379.

⁵ SCHILLER, F.; *Poesia ingênua e sentimental*, p. 43.

⁶ *Viagem...*, p. 49.

descrição de um mundo cuja objetividade se impõe, não permitindo o exagero, o maneirismo, a graça falsa e o empolamento. O maneirismo diz Goethe: gera um mundo onde “as opiniões sobre os objetos morais se ordenam e se figuram de maneira diferente na alma de cada um que pensa, também cada artista desta espécie irá ver, apreender e imitar o mundo de outra maneira”⁷. Com tal universo a arte cairia nas searas do sujeito e perderia sua vocação ao universal. Uma arte que fale à imaginação do espectador é uma arte que emprega a representação sensível apenas como veículo, ela visa o efeito e não a representação dos objetos.

O classicismo francês, tão combatido pelo poeta em sua juventude, não é em sua idade mais madura, a meta de Goethe, a raiz racionalista não deixou de se fazer sentir entre esses teóricos. Como diz Cassirer “A teoria do classicismo francês não tem nada que ver com a filosofia do *common sense*; não apela ao entendimento trivial e cotidiano, mas sim às forças da razão científica”⁸. Sair do mergulho no eu de índole romântica, para cair em uma espécie de estética racionalizante, seria para Goethe cometer uma versão diferente de um mesmo erro: colocar o homem acima de tudo e permiti-lo que submetta os objetos a si mesmo, quer pela razão, quer pelo sentimento apaixonado.

Para Goethe o mundo antigo era mais do que um ideal inalcançável, ou um exemplo a ser imitado, os antigos eram aqueles que viveram em harmonia com a natureza e fizeram dela o seu norte, pois ela os supria de objetos dignos e elevados.

Se as obras de arte, para a corrente neo-clássica, da Antigüidade, apresentavam uma natureza que representada por um artista elevado, aparece mais digna que a sua matriz, ou seja, a natureza, para Goethe um passo ainda deve ser dado, honrar as operações da natureza, por sua inesgotabilidade. Pois “cada todo belo na arte é, em pequena escala, uma cópia do belo supremo, no todo da natureza”⁹. Por outro lado diz Goethe: “O belo é uma manifestação das leis secretas da natureza, as quais sem essa aparição, teriam permanecido eternamente ocultas”¹⁰. Portanto se o belo da natureza é o belo supremo e o da arte apenas participa deste belo, é o belo da arte que permite a intuição das leis secretas da natureza. É a partir dele que os homens podem se aproximar de, ou ainda pressupor, aquilo que não aparece aos nossos olhos em um fenômeno natural. Na intuição imediata do objeto artístico tal elemento subjacente ao fenômeno se deixa sentir.

⁷ Imitação simples da natureza, maneira, estilo, *Escritos sobre arte*, p. 63.

⁸ *La filosofía de la Ilustración*, 311

⁹ “Resenha sobre a imitação formadora do belo de Moritz”, 59.

¹⁰ *Máximas e reflexões*, máxima 183, p. 53.

O mundo classicista de Goethe não é passível de isolamentos, arte e natureza caminham juntas, assim como na gênese de seu projeto classicista, ou seja, o renascimento de Goethe em solo clássico, onde o olhar se educou pela arte e pela natureza. É nesta chave de um crescimento mútuo, de força e perseverança, dos estudos das ciências naturais e das artes que devemos entender o classicismo de Goethe. Muito mais do que pautado em qualquer tipo de nostalgia, se funda na percepção de toda a dignidade e infinitude dos objetos naturais e dos artísticos.

A começar por suas manifestações, arte e natureza começam a se tornar os objetos mais privilegiados da obra teórica de Goethe, e é a própria dignidade de seus objetos que exige a dedicação resignada que marcará o poeta por toda sua existência: “Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita ao nosso entendimento; ela é contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida”.¹¹ É a vida interior das manifestações fenomênicas de ambos que será o objeto de estudo de Goethe.

É nesse trajeto em direção a compreensão do operar da natureza e da arte que Goethe não vai poder se furtar de sua modernidade, pois como observador da natureza Goethe se viu obrigado a avançar pelo terreno pantanoso do pensar sobre o pensar. Como moderno Goethe teve de lançar-se “quase em cada uma de suas considerações ao infinito, para finalmente, se possível voltar novamente a um ponto delimitado.”¹² Na situação do homem diante de um fenômeno natural, Goethe fala em um duplo infinito prolífero que surge no contato do observador e objeto, se estabelecendo como ponto culminante.

Essa adaptação é a exigência mais cara a Goethe no que se refere às ciências naturais: “se queremos alcançar uma intuição viva da natureza, temos de nos manter flexíveis e em movimento, segundo o exemplo que ela mesma nos dá”.¹³ Este exemplo dado pela natureza é nada menos que o próprio agir da natureza, nela nada encontramos que já tenha alcançado sua perfeição, mas tudo se transforma num “contínuo devir”. Diante de tal mundo o intuir não pode ser estático, ele deve acompanhar as operações da natureza, a intuição deve ela mesma ser viva, pois como referência imediata ao objeto, ela deve flutuar neste mundo do devir. O que Goethe intenta em seus trabalhos morfológicos é conhecer a formação (*Bildung*) das naturezas orgânicas e suas mútuas relações por meio daquilo que nos aparece na intuição, e,

¹¹ “Sobre Laocoonte”, *Escritos sobre arte*, pág 117.

¹² Esboços para um retrato de Winckelmann, *Escritos de arte*, p.185.

¹³ “Die Absicht eingeleitet”, Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke – Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Deutscher Klassiker Verlag, volume 24, p. 392. Doravante sempre que utilizarmos algum volume desta edição das obras completas de Goethe indicaremos a sigla DKV e o volume em questão.

em analogia à recepção artística, essa parte visível do fenomênico e suas supostas relações devem indicar o seu interior.

Goethe move-se aqui naquilo que se pode observar da natureza “de um centro desconhecido até um fim incognoscível¹⁴”. A inesgotabilidade de tais objetos impede que os submetamos a nós mesmos, e mais ainda a qualquer produto estritamente racional ou filosofante. O discurso matemático e o discurso filosófico devem ser evitados, e apenas utilizados em pontos específicos, e não como amálgamas que unem a diversidade dos fenômenos. Goethe não pretende esgotar e abarcar a totalidade da natureza, pois esta “reservou-se tanta liberdade que nós, mesmo com saber e ciência, não podemos alcançá-la ou encurralá-la¹⁵”, esta impossibilidade, diz, “não podem nos impedir de fazer o que nos é possível”¹⁶.

Para avançar em tais assuntos Goethe deverá, como já dissemos, intentar pensar a natureza em sua grandeza, mas também pensar sobre o pensar. Para estabelecer uma ligação quer com as artes, quer com a natureza, Goethe terá de avançar neste campo, mas não isoladamente como filósofo teórico, nem como esteta, muito menos como filósofo da natureza, mas como alguém que no esforço de conhecer a si próprio enquanto fenômeno, pois paralelamente à investigação se faz necessária a delimitação das faculdades humanas, para que consciente de sua própria limitação o homem não busque ir além do que pode ir.

O homem deve se conhecer. Como Goethe se conhecerá? Goethe não seguirá o caminho que ele mesmo denunciou em seu texto “O colecionador e seus pares”: “Que coisa singular é a filosofia, particularmente a nova! Entrar em si mesmo, surpreender seu próprio espírito em suas ações, fechar-se completamente em si mesmo, para melhor conhecer os objetos. Seria este o melhor caminho?”¹⁷. Goethe não pode agir conforme uma filosofia alheia a toda experiência, o poeta parece querer reivindicar uma maneira de operar em direção ao conhecimento, prática e livre, ligada não a um sistema das operações cognoscentes do sujeito, mas sim aos objetos que este pretende entender. Goethe teve de se embrenhar no seu próprio interior, mas por ordem dos fenômenos e não de um estudo do espírito. O conhece-te a ti mesmo é posto aqui de modo um tanto diverso do que estabeleceu a tradição, Goethe quer se conhecer melhor através dos objetos que vê, e não através de uma reflexão interior, o espírito deve ser conhecido na ação, no movimento gerado pelos fenômenos.

Apesar de esta forma de entender o operar do aparato cognitivo trazer em si uma origem marcadamente ligada à sua idéia de Grécia antiga, Goethe teve de ser capaz de confrontar-se

¹⁴ “Poblem und Erwiderung”, DKV, v.24, p. 582.

¹⁵ *Máximas e reflexões*, máxima 438, p.104.

¹⁶ “Der Versuch als Vermittler Von Objekt aund Subjekt”, DKV, v. 25, p.27.

¹⁷ *Op. Cit*, DKV, v 18, p. 879, utilizo aqui da tradução de Tereza Castro, ainda não publicada.

com a racionalidade moderna, ainda que a contragosto, sem jamais se submeter a ela, embora consciente da ausência de cosmos da era moderna. Para a filosofia, propriamente dita, Goethe dizia não ter *órgão*, mas somente “ a reação contínua com a qual eu era coagido a resistir ao mundo invasor e a apropriar-me dele; tive de conceber um método, através do qual procurava apreender a opinião dos filósofos como se fossem objetos e, desse modo, instruir-me”¹⁸. Apesar deste movimento em direção à instrução, Goethe não pôde deixar de voltar ao seu mais nobre objeto, pois para seu célebre ensaio *A metamorfose das plantas* teve, diz ele, “de desenvolver-se um método adaptado à natureza”¹⁹. É aqui que Goethe parece se arriscar em vãos que não podem deixar de confessar sua origem, se não na filosofia, ao menos no pensar acerca do pensar.

É claro que Goethe sempre fez um uso caseiro da filosofia moderna, seu uso dela não se deu de maneira uniforme e não pode-se notar em seus escritos nenhuma adesão clara a nenhum sistema filosófico. Goethe não foi e não tentou ser um pensador sistemático, mas não pode se isolar dos construtos teóricos de seu tempo. Mais especificamente no caso de Kant e de sua filosofia Crítica o poeta parece possuir uma admiração velada, não pode identificar-se totalmente com o filósofo de Königsberg, mas não pode ignorá-lo, Goethe não foi surdo ao barulho causado pela revolução kantiana: “Nenhum homem culto pode impunemente afastar de si, combater ou desdenhar esse grande movimento filosófico iniciado por Kant”²⁰. Se a *Crítica da razão pura* fez com que Goethe não pudesse deixar de se identificar com a orientação geral de tal obra, ela permaneceu para ele algo cuja “entrada foi o que me agradou, no próprio labirinto não ousava aventurar-me; impedia-me, em parte, o dom poético, em parte, o entendimento comum, e não me sentia em lado algum favorecido.”²¹ Eram exatamente o dom poético e o senso comum aquilo que servia ao poeta como o mundo de sua experiência possível.

De maneira quase oposta Goethe recebeu a *Crítica da faculdade do juízo*. A ela ele diz dever “um dos períodos mais felizes da [sua] vida.”²² Nela viu suas ocupações mais díspares postas lado a lado: arte e natureza, numa obra na qual segundo ele “juízo estético e juízo teleológico iluminavam alternadamente”. Goethe, envolvido por um mundo onde o ver e o intuir não se apresentavam de maneira estática e não esgotavam os seus objetos, acreditava

¹⁸ Influência da nova filosofia, *A metamorfose das plantas*, p. 65.

¹⁹ Influência da nova filosofia, *A metamorfoses das plantas*, p. 65.

²⁰ “Esboços para um retrato de Winckelmann”, *Escritos de arte*, p.206.

²¹ Influência da nova filosofia, 65 de *As metamorfoses das plantas*

²² Influência da nova filosofia, 66 de *As metamorfoses das plantas*

que o juízo por trás de tais operações do nosso aparato sensível tinha de se desenvolver em direção aos objetos simples da natureza

Mas não nos iludamos! Goethe via nesse aparato pretensamente Kantiano apenas a sofisticação daquilo que ele via se manifestar no seu eu em relação com a natureza corriqueira. A filosofia devia manter-se à distância, ao máximo possível das observações da natureza e da arte. Em ambos os casos devemos partir, assim como um grego, dos objetos. Para poder defender sua postura clássica, e sua ligação com o modo de operar dos antigos, Goethe teve de usar de inúmeras armas fornecidas pela filosofia moderna.

Quando Goethe crítica a maneira como a natureza fora tratada por Schiller em seu ensaio *Sobre a Graça e a dignidade* o que parece incomodá-lo são exatamente os pressupostos kantianos de tal ensaio. Em tal ensaio Schiller diz coisas do tipo “Contudo é só na humanidade que o grego inclui toda beleza e perfeição”²³, “Para o Grego, natureza nunca é apenas natureza”²⁴, “A beleza (...) recebe sua existência na natureza sensível e conquista no mundo da razão o direito e a cidadania”²⁵, “A legislação da natureza tem existência até chegar à vontade, onde termina aquela e onde se inicia a legislação natural”²⁶. Goethe diz que em tal ensaio Schiller “tinha assimilado com alegria a filosofia kantiana, que eleva tão alto o sujeito parecendo diminuí-lo; ela desenvolvia o elemento extraordinário que a natureza tinha depositado em seu ser, no sentimento da sua liberdade e autodeterminação, era injusto com a grande mãe”²⁷, ou seja, a natureza.

Para não mais que ilustrar esta postura, onde a natureza serve de objeto e de proteção em relação ao mundo filosófico, concluo reproduzindo um diálogo entre Goethe e Hegel ocorrido em 18 de outubro de 1827, que nos chegou aos dias de hoje por meio de Eckermann:

“Logo a conversação se debruçou sobre a essência da dialética.

“– Em substância, não é outra coisa – disse Hegel – senão o espírito de contradição que todos os homens possuem, regulado e metodicamente educado, e este dom se mostra em toda sua grandeza na distinção do verdadeiro e do falso”

“O ruim é – interrompeu Goethe – que desta artes e habilidades se abusa com freqüência, empregando-as em fazer o falso verdadeiro e o verdadeiro falso”

“Isso seguramente acontece – replicou Hegel –; mas somente quando o fazem as pessoas espiritualmente enfermas”

²³ “Sobre a graça e a dignidade”, in *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, p. 99.

²⁴ Idem, p. 100.

²⁵ Ibidem, p.104.

²⁶ Ibid., 126.

²⁷ “Um acontecimento feliz”, *Metamorfose das plantas*, p. 72.

“Eu me alegro de haver-me dedicado ao estudo da natureza – disse Goethe –, que não deixa lugar para que se apresente essa enfermidade. Pois aqui temos de nos haver com o infinito e eternamente verdadeiro, que se ruboresce em seguida como um indigno, todo aquele que na observação e tratamento de seu objeto não proceda com pureza e honradez absolutas. E estou seguro de que muitos dialéticos enfermos encontrariam na natureza uma benéfica cura”²⁸.

²⁸ *Conversaciones con Goethe*, p. 530.

A METAMORFOSE DE GOETHE – GÊNESE E FORMAÇÃO DO OLHAR

“Todos os progressos na civilização, pelos quais o homem se educa, têm como fim que os conhecimentos e habilidades adquiridos sirvam para uso do mundo, mas no mundo o objeto mais importante ao qual o homem pode aplicá-los é o ser humano, por que ele é seu próprio fim último”

(Immanuel Kant²⁹)

Começar um trabalho sobre os passos dados por Goethe em direção a uma visão da arte e da natureza, e por conseqüência a sua aproximação (ou ainda sua coação) em relação à filosofia, pelo seu célebre “relato” intitulado *Viagem à Itália* não é de maneira nenhuma um passo arbitrário, muito menos baseado em mera ordenação cronológica. O célebre livro-relato é ao mesmo tempo marca inicial, embora editado posteriormente, e ponto culminante do que se convencionou chamar de Classicismo de Weimar, ou ainda, de período classicista de Goethe. A viagem, as descobertas da viagem, a maneira como o espectador Goethe se relaciona com os elementos do solo clássico já figuram por si mesmos o que se eternizou como seu Classicismo. Não há como deixar de notar que temas como o da relação entre arte e natureza, do objeto (*Gegenstand*) das artes, entre outros, que se tornaram matrizes do pensamento classicista de Goethe, já se fazem notar desde as primeiras passagens do texto.

Além disso, a procura por certa Antigüidade é o que se pode considerar um mote fundamental da *Viagem*. O resultado daquilo que se forma quando o poeta estava em solo italiano se estende por toda obra criativa, de cunho literário ou teórico, e é quase como um eixo cujos raios se projetam para os mais diversos setores de pensamento. O renascimento de Goethe não se insere apenas em um contexto acerca da aproximação do mundo clássico, ele passa a ser e

²⁹ *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p. 21.

fazer efeito em toda a existência criativa de Goethe. O constrangimento inicial faz com que o poeta busque uma concepção mais objetiva de arte, de natureza e, por que não, de existência. A mudança não se fez sem dor, não foi uma vida idílica que permitiu esta nova postura.

Em seu texto “Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca”, Panofski discute o uso da frase latina que dá título ao texto³⁰, usada como epígrafe do livro *Italienische Reise*. Ao escrever sobre o uso de Goethe coloca a epígrafe e sua relação com o livro nos seguintes termos: “No uso da frase Et in Arcadia ego por Goethe, a idéia da morte foi totalmente eliminada. Usa-se numa versão abreviada (*Auch ich in Arkadien*) como numa legenda para sua famosa descrição de sua feliz viagem à Itália, de modo que significa, simplesmente, ‘Eu, também, estive na terra da alegria e da beleza’”³¹.

Pode-se até pensar que não há uma referência imediata à morte, como podemos notar no célebre quadro de Guercino cujo título é a própria frase latina, onde dois pastores árcades se deparam com uma portentosa caveira. Mas temos de considerar que na Itália há uma espécie de morte, morte esta que permite um segundo nascimento. Não quero aqui entrar no mérito da discussão colocada no texto do pensador das artes, mas se há uma coisa que se pode dizer do célebre relato de Goethe é que o constrangimento – que tem por conseqüência o rompimento com a postura anterior, diante do mundo que se abre diante de seus olhos – é análogo ao dos pastores pintados por Guercino diante da caveira. Lembremos também que a epígrafe será ironicamente usada em um outro texto biográfico, *Campagne in Frankreich*, numa versão adaptada: “*Auch ich in Campagne*”³².

Não foi apenas um encontro de Goethe com um mundo belo e alegre que gerou a inscrição, muito menos é este mundo feliz e belo que é descrito na edição de seus textos redigidos em solo italiano. A Itália é personagem central do relato, mas divide o espaço com um homem em construção: Goethe! As descrições de belezas e de alegrias parecem ser acompanhadas de um olhar que se educa. Portanto, a obra retrata mais do que o relato de uma feliz viagem, ela é quase que um roteiro de formação daquele que relata.

Temos de pensar o texto *Viagem à Itália* não como simples diário ou relato de viagem. Goethe editou as diversas fontes³³ e as partes que formaram o todo do livro foram publicadas muitos anos depois – a primeira parte em 1816, a segunda em 1817 e a “Segunda visita a

³⁰A edição nacional traz a frase em latim, embora a edição alemã da Bibliothek Deutscher Klassiker traga a frase em sua versão alemã.

³¹*Significado nas artes visuais*, p. 409.

³²*Op. Cit.*, Reclam, p. 5.

³³Na edição alemã DKV, v.15, tomo 2: *Tagebuch der italienische Reise* (1786), *Notizien aus Italien* (1786-1788), *Auszüge aus einem Reise-Journal* (1788/1789).

Roma” (infelizmente não incluída na edição brasileira) em 1829. Portanto temos de pensar o texto como algo produzido, algo gerado (e em última análise, até forjado) a partir das fontes da época (como cartas e anotações), mas com um toque criador do autor.

Como ele mesmo diz a Schiller décadas antes da publicação de *Viagem à Itália*: “O diário de minha viagem de Weimar até Roma, minhas cartas de lá, o que mais há entre meus papéis, só poderiam ser redigidos por mim (...). Uma vez elaborados para uma composição proposital, tais documentos até que alcançariam algum valor, mas da forma original que se encontram eles são até ingênuos demais.”³⁴ Os documentos passarão pelo crivo do poeta e a eles serão suprimidas e incorporadas passagens que justifiquem o que ele quer demonstrar.

O livro surge já no período criativo que ficou conhecido como a fase de maturidade do autor, num momento onde o classicismo já não era a voz mais alta na consciência de Goethe³⁵. O livro recria as condições e o período que deram à existência de Goethe um novo significado.

Portanto, mais do que nos perguntar o que procurava Goethe em solo italiano, diante do texto devemos nos perguntar o que Goethe pretende nos mostrar com esta espécie de romance de formação cuja personagem central é ele mesmo. Mais do que se mostrar como personagem, Goethe “fala de si, qual fenômeno natural actuando no plano da segunda natureza da escrita”³⁶, como apontou João Barrento. Sobre este construto no qual Goethe se constrói de tal modo, que ele mesmo passa a ser um outro objeto, Bakhtin coloca esse modo de agir dos textos autobiográficos de Goethe em termos de uma “biografia criadora”³⁷. Este estilo, ou ainda *modus operandi* de construir a si mesmo ainda que narre aquilo que aconteceu é carregado por um construto proposital da tecelagem do tempo em que permite uma pintura de um eu que se coloca em situações e que reage a elas de maneira formadora. Situações que se verdadeiras ou não, em nada perdem em importância e significação, pois é o cultivo do próprio narrador o foco central e não os acontecimentos mesmos.

Para melhor observarmos como Goethe constrói-se em formação, faz-se necessário que compreendamos o contexto em que tal viagem fora concebida, não vamos aqui, como muitos, nos ater a filigranas biográficas do poeta na primeira metade dos anos 1780 que, se de alguma forma ajudaram a concepção do projeto da jornada, não podem servir de base para uma análise da etapa anterior ao Classicismo. Pois este passo, cujo eco soou até os últimos dias de Goethe exige ainda um passo que o anteceda, que prepare o terreno, para algo de tal magnitude.

³⁴ *Goethe e Schiller – Companheiros de viagem*, p. 91.

³⁵ Os comentadores tendem a encerrar a fase do Classicismo no ano de morte de Schiller (1805).

³⁶ *O arco da palavra*, p. 88.

³⁷ “O Tempo e o espaço nas obras de Goethe”, in *Estética da criação verbal*, p. 248

1 - Os anos de aprendizagem em Weimar

Goethe parece querer nos mostrar em *Viagem à Itália*, camada por camada, aquilo que ele mesmo chamou de seu renascimento (*Wiedergeburt*), renascimento este que lançou a bases para o Classicismo. Porém, seria ingenuidade pensar que o autor de *Os sofrimentos do jovem Werther* segue para a Itália ainda como digno representante do *Sturm und Drang* – movimento intelectual que priorizava os frutos produzidos pela subjetividade – e lá se vê renascido completamente. Para compreendermos melhor o renascimento de Goethe, temos de dar, ainda, um passo para trás e analisar o que fora escrito ainda no período que ficou conhecido como primeira fase em Weimar (1775-1786), alguns anos antes de sua “fuga” para a Itália. Pois para obter certa precisão acerca da mudança ocorrida na Itália temos de investigar como era Goethe antes da tal viagem. Já na época de Weimar, cercado por Herder, Wieland, Charlotte Von Stein, Lavater e outros³⁸, há algo de novo a germinar em Goethe.

É usual chamar o ano em que Goethe passa a residir em Weimar (1775) como o ano em que se encerra o *Sturm und Drang*. Mas a mudança não é tão repentina como gostariam alguns estudiosos. O ímpeto que marca a trajetória poética e criativa das primeiras obras e a atitude tempestuosa diante do mundo e dos sentimentos – chamada de prometeica ou titânica – vai gradualmente dando lugar a uma nova atitude diante do mundo, mas não desaparecem por completo. A coisa não se dá de maneira a permitir uma divisão estabelecida por etapas estanques; as mudanças são graduais, se dirigem para e culminam no classicismo.

É neste período, que chamaremos de anos de Weimar, que o terreno principia a ser preparado para o renascimento de Goethe. Como podemos perceber em alguns trabalhos, a atitude diante da natureza vai tomando forma. Se não traz ainda os fatores que seriam marcas distintivas do classicismo, uma atitude diferente da que podemos perceber em obras como *Urfaust* e *Os sofrimentos de jovem Werther* vai se desenhando pouco a pouco. E não é que estejamos a antecipar o renascimento de Goethe para uma época anterior à jornada italiana, mas cabe entender que o próprio renascimento exige uma movimentação que o permita. A aproximação em relação aos antigos, ou ainda ao modo de operar à maneira dos antigos, tem de principiar

³⁸ O primeiro já conhecido desde os tempos do *Sturm und Drang* e também passava por uma transição intelectual; o segundo autor de *Agathon* e *Komische Erzählungen* e dono de uma visão acerca da Antigüidade (bem diferente da que Goethe adotaria); a terceira tomou parte, juntamente com Herder, das discussões acerca da *Ética* de Espinosa; e o último era um célebre pensador acerca da fisionomia, ciência que na época examinava as relações entre a parte externa dos homens e a interna.

antes, para que ocasione um movimento interior que leve Goethe a intentar a própria estadia em solo clássico.

Na juventude Goethe se apropriava poeticamente da natureza no âmbito de sua grandeza; a subjetividade trazia ímpetos de infinitude em uma analogia radical e tempestuosa com a natureza, como bem detecta o Espírito da Terra: “Imploras aspirando me ver, / Ouvir minha voz, olhar o meu semblante. / Curvo-me à forte súplica da tua alma. / Cá estou eu! Que miserável temor / Apropria-se de ti, Super-homem (*Ueberschensch*)! Onde está o clamor da alma? / Onde está o peito que gerou um mundo em si? / E o carregou, o fecundou e, tremendo de alegria, inflou-se ousando elevar-se para se igualar a nós espíritos?”³⁹

Este sujeito que com clamor topa de frente com o espírito da terra – mas não o suporta! –, e que era a medida de grandeza fundamental para se medir o todo da natureza, vai começar a esboçar sua saída de cena. Nos anos de Weimar a natureza começa a perder a carga de relação direta com a subjetividade do poeta. Principia a ser prioridade a aproximação em direção à natureza infinda pelo conhecimento e não mais pela via do sentimento e pelo clamor. Em Weimar o *Sturm und Drang* dá lugar ao que Werner Kohlschmidt chama de “humanitarismo pré-clássico”⁴⁰.

Se os primeiros passos que permitiram esta guinada clássica já se encontram, mesmo que de maneira seminal nos textos deste período, as novidades não se mostram de maneira pura; temos que considerar que o processo está em início, a nova postura se deixa aparecer ainda sob certo jugo do mundo subjetivo, as novas atitudes se revelam de maneira perpassada por passagens que nos remetem à juventude do poeta. Um bom exemplo disto é o texto intitulado “Sobre o Granito”.

Alguns teóricos como Nicholas Boyle e Karl Otto Conrady⁴¹, apontam para um fato esclarecedor: tal texto foi redigido com o pretexto de figurar como parte de uma obra, não realizada e que permaneceu apenas em sua etapa inicial e fragmentária, que se chamaria *Romance acerca do universo (Roman über das Weltall)*. A suposta origem deste fragmento esclarece de certo modo como o texto se desenvolve, pois ao lado de trechos de uma verve poética comovente, vemos descrições que já apontam para um caminho que anuncia traços do que virá a ser o discurso científico dos textos morfológicos.

A própria intenção de escrever o tal “romance” mostra que ainda não temos a resignação humilde que marca os textos morfológicos que surgirão depois de sua viagem à Itália. Goethe

³⁹ *Fausto zero [Urfaust]*, p. 25.

⁴⁰ KOHLSCHMIDT, W., “O classicismo”, *História da literatura alemã*, p.273.

⁴¹ O primeiro autor da extensa biografia *Goethe The Poet and the Age* (p. 347) e o segundo autor do também extenso *Goethe Leben und Werke* (p. 397), talvez a mais conceituada biografia de Goethe.

ainda pretende encontrar o fio de Ariadne da natureza. Um fio que o conduza, como Teseu, para fora do caos dos fenômenos, que permita uma abordagem da natureza estabelecida não por suas partes isoladas, mas por aquilo que a subjaz, aquilo que fundamenta o fenômeno natural quase que diretamente.

Neste contexto a escolha do objeto a ser estudado não é gratuita e é por si reveladora. Pois qualquer jornada em montanhas desconhecidas “reafirma a antiga experiência de que o granito seja o mais profundo e o mais elevado elemento, de que este mineral (...) forma o fundamento de nossa terra, uma fundação sobre a qual se formaram (*gebildet*) todas as montanhas. Ele permanece inabalável nas profundas entranhas da terra, seu elevado dorso se projeta em altos picos que as águas ao redor nunca poderão tocar.”⁴²

É este o objeto mais apropriado para aquele que pretende triunfar numa empreitada que traz em si o intento de abarcar o fio condutor da natureza. Pois o mais profundo e elevado mineral é também o que subjaz fisicamente a toda a natureza. Além de ser um testemunho de diversas idades do mundo, o granito é aquilo que permaneceu, mesmo que em ruínas, e que serviu para originar vida nas diversas idades do mundo.

Goethe, se ainda não abandonou, parece pretender abandonar, mesmo que apenas parcialmente, as concepções da juventude e começa a dar espaço a uma postura mais calma diante do mundo, ainda que não se veja aqui uma resignação diante do mundo como notaríamos em um texto da fase classicista; podemos ver que o *eu* como medida na natureza já é parcialmente abandonado.

Há ainda uma espécie de projeção humana na natureza, mas que se dá por oposição. Ela opõe o cambiante espírito humano ao mineral perene: “Eu sofri e continuo a sofrer muito com a inconstância do modo de pensar (*Gesinnungen*) humano (...) devo perdoar meu desejo por esta tranquilidade que nos assola quando permanecemos na solidão e silêncio sussurrante da natureza, vasta e com sua voz duradoura.”⁴³ A maneira como o granito é tratado o opõe diretamente ao coração dos homens, pois ao passo que o último é visto como a mais jovem, a mais diversa, a mais fluida, a mais cambiante e a mais vulnerável parte da criação; o primeiro é posto como o mais velho, o mais firme, profundo e o mais inabalável filho da natureza.

A oposição parece ter por intento mostrar por que razão o bem sucedido autor de obras que têm nas emoções humanas o seu objeto privilegiado (vide *Werther*) se vê agora diante de algo que se opõe, quase que diametralmente, ao seu objeto mais conhecido e fecundo: o coração

⁴² *Granit II* (1785), DKV, v. 25 p. 313. Aqui uso do auxílio da tradução Inglesa *Scientific Studys*, Princeton University Press, p. 131.

⁴³ *Granit II* (1785), DKV, v. 25 p. 314. *Scientific Studys*, Princeton University Press, p. 132.

dos homens, e por ele se vê absorto. A busca por leis que possam se estender por todos os fenômenos vai se tornando uma das alternativas mais frutíferas – para que se supere o mergulho no eu e a ampliação da subjetividade – da existência pré-classica de Goethe.

O poeta parece querer se deixar levar por este “antigo e digno monumento dos tempos”⁴⁴ em direção às forças ocultas da natureza: “É evidente que todas as coisas na natureza têm uma clara relação umas com as outras, e que o espírito investigador resiste em se ver refutado naquilo que ele pode perceber”.⁴⁵ E o granito com sua profundidade e elevação é quase que um objeto que estabelece um elo físico direto entre o observador e as forças da natureza.

O caminho se dá não pelas manifestações da natureza isoladas em fenômenos que tenham tais forças em sua gênese, mas de maneira direta, são as próprias forças da natureza que afetam o espectador: “Neste momento, em que as forças interiores da terra, de atração e de movimento, agem direta e igualmente sobre mim, sou impulsionado para uma contemplação mais elevada da natureza e como o espírito humano a tudo vivifica, também em mim nasce uma imagem análoga de uma sublimidade a qual não posso resistir”⁴⁶.

É da imobilidade perene do granito e de sua proximidade com os céus que surge uma imagem viva em Goethe, que se encontra no ponto onde o mais profundo e o mais elevado na natureza se aproximam. Imagem esta que se liga diretamente às forças da natureza, que na verdade é simultaneamente fruto e causa das ações das forças da natureza. Se ainda não encontrou um princípio que fundamente os fenômenos como estes nos aparecem, ele, com auxílio do granito, tenta construir uma imagem onde as forças da natureza se façam sentir em sua manifestação mais sublime. Não podemos dizer que esta imagem seja objetiva, pois depende do espírito do observador e não se rende a nenhum tipo de objetivação.

Mais adiante Goethe diz: “Aqui neste primevo e duradouro altar erigido diretamente sobre o solo da criação eu trago o ser de todos os seres em sacrifício. Eu sinto a primeira e mais perene origem de nossa existência (...). Minha alma é elevada para além de si e acima de todo o mundo, e ela anseia pelos céus, que estão tão próximos”⁴⁷. É este sentir que traz em si a carga de uma subjetividade que se basta ao abarcar a natureza e, mais do que isso, eleva a alma do poeta, que principia o movimento em relação ao mundo natural, e embora não baste, é ele que age como sopro que leva o poeta a intentar uma aproximação com a natureza.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ “Granit II” (1785), DKV, v. 25 p. 314. *Scientific Studys*, Princeton University Press, p. 132.

⁴⁶ “Granit II”, SW, DKV, vol. 25, página 314, aqui a tradução inglesa não foi de muita ajuda, pois se afasta por demais da letra de Goethe, tentando se aproximar do espírito.

⁴⁷ Idem.

Como resolver tal impasse? Do desejo da alma, os sentimentos na alma, e diante das “próprias pedras”, Goethe parte para uma apreciação mais serena, que leva em conta o conflito de teorias sobre o assunto. O caminho trilhado por ele e sua alma não se vê satisfeito com “as obras de nossos predecessores”⁴⁸. O método subjetivo que Goethe percorre, que o eleva e faz sentir as forças da natureza não se vê sustentado pelos teóricos e nem mesmo pelo que há de observável no granito, descrito na parte final de seu texto onde os aspectos mais pontuais e objetivos do granito são elencados. Não há na teoria algo que possa transpor objetivamente para o discurso tudo aquilo que fora sentido pelo espectador.

Adiantando um pouco cronologicamente, nas primeiras passagens de *Viagem à Itália* podemos notar que esta atitude em grande parte permanece intacta. Já nas primeiras passagens do texto, e mais precisamente a passagem de 8 de setembro ainda na Suíça, podemos ler algo que nos remete a este e outros ensaios redigidos em Weimar na primeira metade dos anos 1780: “Adquiri muitos conhecimentos para minha teoria da criação do mundo, mas nada de muito novo ou inesperado. Tenho também sonhado bastante com o modelo de que venho falando a tanto tempo, mediante o qual gostaria de ilustrar o que se passa em meu íntimo e, no entanto não posso tornar visível a todos na natureza”⁴⁹. O problema é o mesmo, as forças da natureza que se fazem sentir não dão o caminho objetivo que permita a descrição objetiva da grandeza com que fora sentido. Há um abismo entre a natureza sublime e infinita que se manifesta no íntimo do poeta e os objetos observáveis enquanto fenômenos simples e isolados. Um abismo que se coloca entre o mundo subjetivo, como aquele onde a natureza se manifesta com todas as suas forças, e o mundo objetivo, aquele do qual apreendemos parcialmente as forças da natureza em suas mais ínfimas manifestações. Esse abismo, que é a origem do movimento de formação de Goethe, terá de ser transposto.

Tais textos parecem já apontar para um maior comedimento, embora a relação de Goethe com a natureza ainda seja um tanto subjetiva e aponte a tensão gerada entre a observação dos fenômenos naturais e os sentimentos do poeta. O que podemos notar nessas linhas e em outras é uma “atitude tranqüila e moderada, ainda que cheia de calor”⁵⁰. Não se trata de uma objetividade plena, ainda; Goethe está transitando por uma natureza que se manifesta diretamente no espírito do observador e que traz ainda uma relação de certa similaridade com sua alma, mas que já não é a relação direta e pulsante entre infinitos. Tal visão de natureza não pode gerar nenhum tipo de repouso, ela gera tensão.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ *Viagem ...*, p. 20.

⁵⁰ KOHLSCHMIDT, W., “O classicismo”, *História da literatura alemã*, p.273.

Esse caminho ainda não gerará frutos como o que será trilhado depois de sua viagem à Itália, mas é da tentativa de se objetivar esta manifestação subjetiva da natureza que o caminho parece principiar, é da tensão entre estas duas formas de discurso (o do que se sente no íntimo e o que se vê objetivamente) que principia o movimento em direção às existências mais simples.

A busca de alívio para a tensão gerada entre os fenômenos da natureza e a sensação das forças da natureza vai gerar uma reflexão acerca da tentativa de abarcar tal conexão de maneira a superar a esfera do sentimento. Este primeiro movimento em busca da objetividade se deixa perceber em um outro texto de antes da jornada, seu célebre escrito “Estudo a partir de Espinosa”⁵¹. Aliás, vale ressaltar que toda esta etapa anterior, ou ainda, de transição, ao Classicismo traz como um de seus nortes a estrela de Espinosa. Mesmo que a leitura de Espinosa não tenha sido sistemática e muito menos completa Goethe parece ter se sentido próximo do espírito do filósofo holandês.

Lembremos que o estudo é a partir de Espinosa e não um comentário acerca de Espinosa⁵². A intenção de Goethe parece trazer em si um escopo que se deixa perceber como minimamente espinosano para poder externar o seu ponto de vista em relação à natureza. Goethe parece se apropriar da terminologia de Espinosa para dela colher seus próprios frutos. Aliás, como já dissemos antes, Goethe não foi e não tentou ser filósofo, o uso que faz da filosofia se liga, majoritariamente, a problemas que não têm sua origem em questões estritamente filosóficas; os usos da filosofia parecem estar mais ligados a questões que têm sua origem na tensão originada na relação do sujeito com as coisas mesmas, do que em uma reflexão acerca de sistemas e corolários filosóficos.

Goethe nunca teve a pretensão de esgotar a reflexão acerca do filósofo holandês, como ele mesmo escreve: “(...) hão de conceder ao autor de *Werther* e *Fausto*(...) que ele não tem a presunção de julgar entender perfeitamente um homem que, discípulo de Descartes, elevou uma cultura matemática e rabínica a alturas de pensamento em que se vê ainda hoje o termo de todos os esforços da especulação”⁵³.

Neste texto sobre Espinosa, onde Goethe identifica de maneira total existência (*Dasein*) e perfeição (*Vollkommenheit*) já nas primeiras linhas (o que não parece ferir a concepção Espinosana de mundo), o que temos é uma tentativa de se entender os fenômenos simples da

⁵¹ Este último é de redação um pouco posterior ao primeiro, escrito em 1785, provavelmente meses distanciem estes dois textos.

⁵² Sobre esta relação com Espinosa podemos encontrá-la sistematicamente demonstrada no texto de Wilhelm Dilthey “Goethe y Spinoza”, *De Leibniz a Goethe*, p.363.

⁵³ *Poesia e verdade*, p. 507.

natureza como vinculados com a infinitude da natureza e, ainda além, como possuindo uma infinitude em si mesmos. Não pretendemos entrar na questão de quanto há de Espinosa neste trabalho, pois isso exigiria um desvio do qual não poderíamos nos desvencilhar posteriormente.

O texto já parece trazer Goethe não só preocupado com o todo da natureza, mas sim preocupado, ainda que parcialmente, com as existências simples, pois “um ser vivo limitado integra o infinito, ou melhor, tem algo de infinito em si, se não preferimos dizer que não se pode apreender inteiramente o conceito de existência e perfeição de um ser vivo, nem sequer o mais limitado, e que, portanto, deve-se considerá-lo infinito como o imenso todo, no qual estão compreendidas todas as existências”⁵⁴.

Esta conexão entre os fenômenos da natureza não é uma preocupação que tem sua raiz apenas em Espinosa; Goethe se vê forçado a avançar diante dessas forças. Sentindo as forças da natureza, o observador não consegue recolocá-las na natureza mesma, não há a possibilidade de objetivar tal sentimento na natureza. O espírito do observador não consegue externar o que fora sentido.

Em seu “Estudo a partir de Espinosa” segue-se o mesmo movimento, pois diante da impossibilidade de se medir uma coisa viva, ela, a coisa viva, “mesma deve dar a unidade de medida, a qual é sumamente espiritual (*geistlich*) e não pode ser encontrada pelos sentidos”⁵⁵. É nesse contexto de uma conexão na natureza, que é percebida pela alma mas que não vê sua relação na natureza percebida pelos sentidos, que Goethe parece sonhar com o aquele modelo que ilustraria aquilo que surge no seu íntimo e, no entanto não é visível a todos na natureza.

Goethe não pode tornar o modelo visível na natureza, pois ele está relacionado com o seu íntimo, com sua alma, e a alma pode perceber “uma relação quase em seu germe, cuja harmonia, se estivesse inteiramente desenvolvida, não poderia sentir ou descobrir de uma vez; chamamos esta impressão de sublime (*erhaben*), e é a mais nobre daquelas das quais a alma humana pode participar”⁵⁶. Neste momento de Goethe há ainda, assim como na sua juventude, um grande apreço pelo sublime. Aqui podemos dizer, assim como o faz Wilhelm Dilthey⁵⁷, que Goethe incorpora certa apreciação genial da natureza.

⁵⁴ “Studie nach Spinoza”, DKV, vol 25, p. 14. Utilizamos do auxílio da tradução espanhola: *Teoría de La naturaleza*, p. 139.

⁵⁵ idem.

⁵⁶ ibid.

⁵⁷ “Goethe y Spinoza”, em *De Leibniz a Goethe*, p. 384.

As forças sublimes da natureza se deixam perceber, mas apenas no íntimo essa sublimidade não pode ser emitida em qualquer que seja o discurso. Assim como a sensação das forças da natureza no texto sobre o granito geraram uma “imagem cuja sublimidade” era o que a tornava irresistível, aqui o sublime, em consonância com Edmund Burke⁵⁸ e a visão moderna acerca deste termo, está ainda ligado a uma tensão que enche o espírito eliminando qualquer outra idéia. O passo a ser dado deve superar a etapa sublime da natureza, deve permitir que esta se demonstre por objetos e seres que tenham “um modo pelo qual o possamos apreender com facilidade, e que esteja em uma relação tal com a natureza que o possamos captar com prazer, a este objeto chamamos Belo”⁵⁹.

Goethe ainda não parece estar disposto a abrir mão da visão genial e sublime da natureza, muito menos podemos colocá-lo na esteira da discussão sobre o belo e o sublime dos ingleses e que depois desembocaria em Kant⁶⁰. O que podemos perceber é que a relação com a natureza é tensa e problemática.

Mas o germe da solução de Goethe para o impasse, ou seja, partir das existências simples em direção ao todo parece ser dado neste texto, pois ele indica que todas as “existências limitadas, são no infinito, mas não são parte do infinito, mas sim participam da infinitude”⁶¹. Nosso saber intuitivo busca a conexão entre as coisas do mundo; nisso se vê frustrado, pois a conexão se mostra num âmbito que permanece fora das capacidades objetivas de nosso espírito. É pelo desvio de Espinosa, ou seja, por esta visão participativa de natureza, que o primeiro passo goetheano em direção à solução do impasse é dado.

A noção de participação, embora traga algo de insondável em si, vai permitir que Goethe possa voltar seus olhos para as existências mais simples; vai permitir uma visão de mundo que não se estabeleça a partir das conexões diretas do íntimo do poeta em direção a um todo, se toda existência limitada participa da infinitude, o particular tem sua carga de universalidade. Esta equação obscura entre particular e universal, existência simples e infinitude, será uma das tópicas do pensamento morfológico de Goethe. E é exatamente por meio dos particulares que Goethe vai poder ver a atuação das forças da natureza infinda e bela.

⁵⁸ Sobre o sublime E. Burke diz: “Qualquer que seja o objeto que produza uma tal tensão, deve produzir uma tal paixão similar ao terror, e conseqüentemente deve ser uma fonte do sublime, ainda que não tenha nenhuma idéia de perigo ligada a ele.” *A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, p. 121 da edição de Oxford World’s Classics de 1990.

⁵⁹ “Studie nach Spinoza” in SW, DKV, vol 25, p. 14. Utilizei auxílio da tradução espanhola: *Teoría de La naturaleza*, p. 139.

⁶⁰ A discussão sobre o belo e o sublime tem diversos pensadores envolvidos (Burke, Hume, Shaftesbury entre outros), mas é na primeira parte da *Critica do juízo* que esta discussão encontra sua forma mais acabada.

⁶¹ Ibid.

Este conflito, esta tensão, entre sujeito e natureza, em que o interior passa a não poder mais ser a única chave de resposta, foi um primeiro passo em direção a auto-limitação de Goethe, mas a possibilidade de limitação dos objetos a serem observados ainda está por nascer. É justamente em solo Clássico que uma visão que permita o trajeto das coisas mais simples para as mais complexas começa a mostrar seus contornos.

2 - Processo e consolidação do renascimento de Goethe

Com o intento de se educar, Goethe parte para a viagem que seria um marco decisivo em sua vida. Sabemos da hora de sua partida de Karlsbad (3 da manhã), sabemos o que fazia antes de partir (comemorava o seu aniversário) e “Munido apenas de um alforje e de uma mochila de texugo, lancei-me sozinho numa mala-posta”⁶². Pouco importa aqui relatar o que originou a tal jornada. Muitos estudiosos transferem o problema para a biografia de Goethe, ao passo que aqui, depois de um breve estudo dos textos redigidos anos antes da decisão pela empreitada, o que podemos pensar, mesmo que não de maneira absolutamente conclusiva, é que Goethe partiu, por que estava pronto para partir!

Muito mais do que um relato de viagem, o que vemos nas páginas que formam o livro *Viagem à Itália* é um olhar em permanente educação. O olhar de Goethe vai se delimitando e se expandindo, tomando forma de acordo com os objetos encontrados. Assim como no salão dedicado a antiguidade na galeria de pintura de Munique notou sua falta de treino para com os objetos da Antiguidade⁶³, Goethe parece, nas passagens que antecedem a primeira estadia em Roma, visar e indicar a composição do livro. Nos mostrando o tempo todo sua falta de intimidade com tudo aquilo que se tornaria objeto privilegiado de estudo nas páginas seguintes ao seu renascimento e em outras obras posteriores a esta viagem.

Por exemplo: é sabido da dedicação que Goethe teve com o reino vegetal já em solo italiano e ainda mais depois de sua viagem, pois em Brenner, o autor confessa: “No que diz respeito às plantas, sinto muito claramente a minha situação de aprendiz. (...) Por certo, trago comigo meu Lineu e tenho sua terminologia bem fixada em minha mente, mas onde encontrarei tempo e tranquilidade para a análise, que, aliás, nunca será meu forte? Por isso aguço o meu olhar para as características mais gerais e, no lago de Walchen, ao divisar a primeira genciana, chamou-me atenção o fato de ter encontrado somente plantas novas junto d’água, até o momento.”⁶⁴

Este pequeno trecho é esclarecedor, pois já mostra uma característica que Goethe aprofundará e teorizará ao longo de sua vida: o problema em relação à análise – em muitos textos posteriores a tal jornada a ciência analítica será um alvo privilegiado de ataques impiedosos. Como alternativa a ela surgirá, e depois tomará forma, o olhar. O olhar aguçado está em formação, ele se aguça, é do olho que se parte. Na verdade, o que temos é um movimento que

⁶² *Viagem ...*, p. 11.

⁶³ Cf. nota 3.

⁶⁴ *Viagem...*, p. 23.

se assemelha a uma espiral: o fenômeno afeta o olhar, o olhar com ele se aguça e se educa simultaneamente, para em seguida voltar para o fenômeno que novamente afeta o olhar que se aguça, e assim por diante. O olhar é para Goethe algo que nunca permanece estático.

Ainda nessas passagens parece haver um intento de abandono daquilo que se pensou anteriormente. Goethe quer ver se seus olhos “estão limpos e vêm com clareza, o quanto posso apreender em meio a velocidade, e se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas”⁶⁵. O espírito será substituído pelo olhar como lugar onde o mais nobre e elevado nos afeta. O movimento abandona aquilo que se sente e privilegia o visto como local onde se associam aquilo que nos afeta e nosso interior movimentado. É deslocado para o olhar o centro de gravidade da relação com as coisas.

O olho que ainda está a aprender a postura diante das plantas e dos seres vivos, segue uma argumentação análoga à postura diante das pinturas (“tenho, em primeiro lugar, de reacostumar meus olhos às pinturas”⁶⁶) e do salão dedicado a obras antigas que viu em Munique. Nesta longa passagem que encerra a etapa nórdica da viagem (no Brenner, 8 de setembro) parece haver uma preocupação em relação a composição do todo do livro. Como estas são as últimas passagens antes de se chegar em solo italiano, muitos dos traços característicos dos anos de Weimar aparecem, de alguma forma, delineados. Parece que neste princípio de relato, ainda em solo pátrio, Goethe pretende mostrar o quadro anterior à jornada. Não estou dizendo que tais passagens sejam artificiosas, mas dentro da composição do texto elas cumprem o papel de mostrar como estava sendo conduzida a inquietação intelectual de Goethe. E, ainda além, mostrar como o poeta teria de mudar para chegar ao patamar que se encontrava no período de publicação do livro.

As páginas datadas de 8 de setembro trazem descrições majoritariamente geológicas e mineralógicas, o que traz clara referência ao momento anterior à jornada italiana. A partir daqui ocorrerá um afastamento em relação às pedras e montanhas e uma aproximação em relação às naturezas orgânicas. Se neste trecho as plantas fazem sua primeira aparição, elas ainda aparecem muito ligadas ao local de cultivo, à geologia, e à influência das montanhas na sua formação.

O deslocamento em direção ao olhar, e não mais uma apropriação subjetiva da natureza e da arte vai se desenhando com vigor. Só o olhar pode captar a vida dos seres, a beleza das artes, o movimento dos homens, entre outras coisas. Quando Goethe diz: “Interessam-me agora tão-somente as impressões captadas pelos sentidos, e estas livro algum, pintura alguma oferece.

⁶⁵ *Viagem...*, p. 30.

⁶⁶ *Viagem*, p. 14

(...) ⁶⁷, o que parece evidente é que é na tentativa de uma experiência viva das coisas que seu renascimento deve ter origem.

É à beira do lago de Garda que o primeiro impulso em direção ao solo clássico terá lugar. É onde o verso de Virgílio “Tu Benacus (lago de Garda), que te ergue como as vagas e o rugido do mar” ⁶⁸ torna-se vivo em seu conteúdo. Torna-se vivo diante dos olhos de Goethe. A verdade do verso hoje, na verdade em 1786, é a mesma que nos tempos de Virgílio, é na natureza que o verso permanece vivo e verdadeiro. Há uma anexação da verdade natural em relação à passagem poética. A verdade natural é aquela que permaneceu. Ela não perde em veracidade nem com o passar de milênios.

Essa verdade natural não é científica, suas manifestações no mundo do devir, sujeitas ao tempo, permanecem. Mas não só isso, a arte se alia à natureza, pois é a arte que enobrece a manifestação. Ou seja, a verdade natural que deu origem ao verso de Virgílio permanece, o verso então se torna vivo, então da união do verso com sua localidade correspondente é que nasce a vida do verso e a verdade da natureza. A Antigüidade clássica não mais se lhe afigura como teoria e anseio, mas como um princípio de um conhecimento vivido, sentido e experimentado.

A antigüidade que Goethe vai desenhar parece se basear naquilo que permaneceu, não somente as obras dos artistas e os versos dos poetas, mas também a natureza. Aliás, nada permanece de maneira tão verdadeira e vívida como a natureza. Principia aqui uma construção de uma antigüidade que se faz passo a passo fundindo o solo clássico com as obras dos antigos. Essa Antigüidade terá de ser gerada em uma chave em que não baste a mera apropriação do mundo pelo sujeito; a chave é quase inversa: “Não estou fazendo esta maravilhosa viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo (...).” ⁶⁹. O conhece-te a ti mesmo é posto aqui de modo um tanto diverso do que estabeleceu a tradição, Goethe quer se conhecer melhor através dos objetos que vê, e não através de uma reflexão interior. É dessa visão de objetos que seu olhar vai tomando forma.

Em Verona Goethe se vê diante do primeiro monumento antigo, o anfiteatro. O que ele vê ao observar a obra é “a visão de algo tão grande e de nada ao mesmo tempo” ⁷⁰. Não que falte ao anfiteatro alguma coisa, ou que este não seja uma obra digna, o problema é que ele se encontra fora de seu *propósito*, pois uma tal “construção foi feita para que o povo contemple a

⁶⁷ *Viagem...*, p. 30.

⁶⁸ *Viagem...*, p. 35.

⁶⁹ *Viagem...* p. 54.

⁷⁰ *Idem*, página 48

sua própria imponência, para que se divirta consigo próprio.”⁷¹ Encontrar o anfiteatro vazio é encontrar algo fora de seu elemento. O desígnio está abandonado. É o propósito que garante a vida das obras de arte, ver uma obra fora de seu elemento, ou fora de seu desígnio é ver algo sem vida, sem o movimento interior.

Para entender melhor a questão do propósito passemos adiante, avancemos até o dia 27 de outubro: “Subi o Spoleto e estive no aqueduto que é, ao mesmo tempo, a ponte que conduz de uma montanha a outra. (...) Essa é pois a terceira obra da Antigüidade que vejo pessoalmente, e a grandiosidade permanece sempre a mesma. Sua arquitetura é uma segunda natureza, atuando em consonância com os interesses dos cidadãos – assim é com o anfiteatro, o templo e o aqueduto. Somente agora sinto o quanto, e com que razão, as arbitrariedades sempre me foram detestáveis, como o Winterkasten em Weissenstein⁷², por exemplo, um nada a serviço de coisa alguma, um confeito ornamental, e assim é com milhares de outras coisas. E tudo isso se ergue natimorto pois o que não possui uma verdadeira existência interior não possui vida, tampouco podendo ser ou tornar-se grandioso.”⁷³

Há aqui uma fusão das obras e seus locais de tal magnitude que a obra parece ter sempre estado ali, não há sequer uma divisão clara entre o que é a obra e o que é a natureza. Assim como na natureza as existências seguem seu propósito, as obras devem ser entendidas no contexto de seu propósito.

A vida dos objetos de arte, nestes primeiros casos mais precisamente objetos da arquitetura, é algo que Goethe parece exigir. A exigência, em última análise é de que a arte seja uma segunda natureza. E ainda que a arte, em consonância com a natureza, traga o seu desígnio, a sua idéia formadora no mundo, em sua origem; é da própria coerência de sua constituição que a vida poderá ser garantida, ou obtida. Assim como em um ser da natureza, o objeto artístico tem de trazer em sua manifestação exterior o seu intento e sua movimentação interior, seu desígnio e seu propósito. À maneira dos seres vivos, as obras de arte carregam em si uma existência plena, quando bem sucedidas. Segundo Bakhtin: “A criação humana possui sua lei interna, deve ser humana (e ter sua utilidade cívica), mas ao mesmo tempo deve ser necessária, coerente e verdadeira como a natureza. Goethe achava abjeta qualquer invenção desprovida de realidade, qualquer fantasia abstrata.”⁷⁴

Goethe vai elevar esta visão de conexão entre arte e natureza a tal ponto que na etapa final de sua viagem poderá dizer algo como: “ele [Rafael, o pintor renascentista], assim como a

⁷¹ Ibidem, idem.

⁷² Winterkasten, um imenso castelo octagonal em Wilhelmshöhe, próximo a Kassel.

⁷³ *Viagem...* p. 142.

⁷⁴ *Estética da criação verbal*, p. 241.

natureza está sempre certo!”⁷⁵ Portanto o que fora dito sobre as obras de arquitetura antigas valerá, num passo posterior, também para a arte moderna. Ou ainda vale para toda a arte.

Não pensemos que Goethe apenas para furtar-se de uma análise das obras de arte tenha estabelecido um elo desta com a natureza. Não se trata apenas de algo que se aproxime da famosa declaração de Aristóteles em sua *Física*: “a arte imita a natureza”(194a 22).

Goethe se apropria de tudo que foi visto, formando o seu olhar. Goethe educa o seu olhar. A educação vai sendo mostrada passo a passo; no princípio a relação entre arte e natureza se dá no âmbito dos usos nas artes dos objetos da natureza: “Não me canso de dizer o quanto me ajuda na compreensão do trabalho de artistas e artesãos o conhecimento que penosamente adquiri das coisas da natureza, aquelas que o homem necessita como matéria-prima e as quais emprega em seu próprio proveito; do mesmo modo, também o conhecimento das montanhas, e das rochas que delas extraímos, representa para mim uma grande vantagem na arte”⁷⁶. A relação vai crescer até que as duas figurem um mesmo patamar fenomênico elevado.

Se para o conhecimento das artes é uma vantagem ter o olhar educado pela natureza, é também verdadeira a equação inversa. No trecho que fala de seu dom de ver com os olhos de pintor, Goethe vai dizer que após a apreciação das obras da escola veneziana ele pode olhar para Veneza e ver “a melhor e mais fresca pintura da escola veneziana. O brilho do sol destacava de maneira ofuscante as cores locais, e as sombras eram tão luminosas que, comparativamente, teriam podido fazer as vezes de luzes. A mesma coisa se poderia dizer dos reflexos verdes do mar. Tudo isso numa pintura sobrepondo o claro ao claro, de tal modo que, para por os pingos nos is, foram necessárias a onda espumante e a luz radiante a iluminá-la”⁷⁷. Assim como a natureza ajuda a ver a arte, podemos também dizer que a arte nos permite que vejamos o mundo natural como arte. O fluxo contínuo entre as duas concepções, a natural da arte e a artística da natureza, formam um olhar que segue sua trilha em direção ao verdadeiro. Esta relação arte e natureza vai se tornar mais complexa na medida em que o conhecimento em ambas as áreas vai aumentando no interior de Goethe. A abordagem das plantas, no que concerne a esta parte do livro, ainda anterior à chegada em Roma, tem seu interesse renovado e ampliado. Pois em Pádua, a famosa noção arquetípica da *Urpflanze* (planta primordial) começa a ser delineada. “Em meio às plantas habituais ou a objetos que conhecemos de longa data, não pensamos coisa alguma, e de que vale a contemplação sem reflexão? Aqui, diante desta multiplicidade que me é nova, torna-se cada vez mais viva a idéia de que talvez seja

⁷⁵ Segunda visita a Roma, DKV, Vol. 15, Tomo I, p. 487.

⁷⁶ *Viagem...*, página 92.

⁷⁷ *Viagem...*, p. 102.

possível remontar todas as *formas* de plantas (*Pflanzengestalten*) a uma única. Somente assim seria possível determinar verdadeiramente os gêneros e as espécies, o que no meu entender, até hoje se faz de maneira bastante arbitrária.”⁷⁸

Goethe aqui pretende instaurar uma nova tipologia, para além da tipologia de Lineu. Ao refletir diante de novos objetos, Goethe percebe a incapacidade de se estabelecer plenamente a tipologia de Lineu, e por fruto dessa reflexão surge a redução de todas as formas de plantas a uma única, que por composição conteria a totalidade do mundo vegetal. Esta representação, que ainda não aparece bem delimitada, se tornará cada vez mais um princípio gerador e encontrará a sua versão mais acabada em solo siciliano. Mas o que importa aqui é ver que os primeiros passos em direção a uma concepção do mundo orgânico são dados, e para tal passo foi fundamental a presença de novos objetos.

A superação de Lineu e àquilo que impedia Goethe de segui-lo foram tratados por Cassirer em seu monumental *O problema do conhecimento*: “O que impedia Goethe de deter-se em Lineu não eram, simplesmente, razões de ordem teórica; era, muito mais, seu sentimento específico da natureza e seu específico sentimento da vida. O próprio Goethe diz que o órgão com que indaga o mundo é o olho; este homem sentia-se ‘nascido para ver, chamado a olhar’ ”⁷⁹. Sobre os resultados do renascimento e de suas conclusões teóricas acerca da natureza falaremos mais tarde, mais precisamente na segunda parte deste trabalho.

Outro traço que marca, não só este começo de jornada, mas toda a busca por compreender a arte, é a repulsa pelos motivos dos modernos (cristãos) nas artes. Chovem referências a temas cristãos que, embora bem executados, são terríveis. O objeto que inspira a arte sacra é muitas vezes infeliz; diante de tais assuntos os “artistas por certo se torturavam para tornar significativas tais mesquinhas.”⁸⁰ Diante da bela natureza Goethe não pôde suportar imagens de um Cristo esqualido, de famintos se precipitando, de uma circuncisão e outros objetos infelizes. O objeto é muito importante na concepção de arte de Goethe, e ninguém teve em mãos objetos mais dignos que os antigos e toda a sua mitologia.

Quanto à arte religiosa, ele diz: “Concluo que a fé fez com que as artes voltassem a se distinguir, mas a superstição apoderou-se delas e as arruinou mais uma vez.”⁸¹ Este é outro passo dado em direção aos antigos, pois eles dispunham, em sua mitologia e em sua natureza, de objetos privilegiados. O homem moderno não dispõe de tal fortuna: os objetos a serem pintados devem ser eleitos e não há mais um objeto que se sobressaia. Goethe entende que os

⁷⁸ *Viagem...*, página 71. E SW, DKV, vol. 15 Tomo primeiro, p. 65

⁷⁹ *El problema del conocimiento*, v. 4, P. 175.

⁸⁰ *Viagem...*, p. 54.

⁸¹ *Viagem...*, p.124.

objetos das artes têm de ser mais uma vez elevados, à maneira dos antigos. Para completar ainda mais a sua aproximação em relação aos antigos Goethe fará o deslocamento até Roma, a cidade eterna.

Roma era o local para o qual todas as forças de Goethe o impeliam. Talvez isso explique, entre outras coisas, a rápida passagem dele por Florença (“de Florença quase nada vi”⁸²). É em Roma que a Antigüidade vai se fazer presente por todos os lados. É nela que o renascimento de Goethe vai ter, em relação mais às artes que à natureza, seu ponto culminante, pois “uma nova vida tem início quando se vê com os próprios olhos aquilo que, em parte, se conhece tão bem, por dentro e por fora”⁸³. É entre esses objetos, descritos aqui como velhos conhecidos, que Goethe vai renascer. Toma uma forma acabada aquilo que podemos chamar de renascimento de Goethe, que segundo Dieter Borchmeyer, é o *Leitmotiv*⁸⁴ do livro todo.

O renascimento que tem lugar em Roma parece ser uma espécie de *télos* para o qual se dirigia toda a descrição da etapa anterior. Goethe parecia querer mostrar nas páginas anteriores à sua chegada a Roma as suas deficiências em relação a uma série de objetos. Embora muito do que vemos o poeta escrever em Roma já esteja presente em textos anteriores, é aqui que o olhar de Goethe vai se educar de maneira significativa. Neste centro que ligado a toda história antiga e moderna Goethe vai se aproximar cada vez mais de uma visão da Antigüidade e das artes.

O renascimento de Goethe não se encontra acabado, ainda está em curso. Ele não se refere apenas ao relacionamento de Goethe com a tradição clássica, mas traz consigo mudanças que se estendem para toda existência do poeta: “O espírito se reveste de competência, alcançando uma seriedade desprovida de aridez, uma alegre serenidade. Para mim, pelo menos é como se eu nunca houvesse apreciado tão bem as coisas deste mundo quanto aqui. Alegro-me das conseqüências que isso trará para toda minha vida”⁸⁵.

O constrangimento diante dos objetos se torna ainda mais forte: “Por certo eu acreditava que fosse aprender de verdade aqui; mas não pensei que fosse ter de voltar a escola primária”⁸⁶. O aprendizado em Roma se dá de maneira intensa e regular, não passamos sequer por uma página onde Goethe não descreva de algum modo a formação de seu espírito. Se até aqui o elemento natural foi tomando forma e conquistando a dignidade, em Roma é o elemento artístico, majoritariamente, que vai conduzir às mudanças. Diante de obras das mais diversas

⁸² *Viagem...* p. 149.

⁸³ *Viagem...* p. 149.

⁸⁴ *Weimarer Klassik*, p. 125.

⁸⁵ *Viagem*, p. 160

⁸⁶ *Viagem*, p. 178.

idades da humanidade, Goethe se vê compelido, de maneira decisiva e irrevogável, para fora de si. A objetividade que irá intentar, a partir de sua primeira visita a Roma, alcançará os níveis mais altos quando o olhar educado pela arte romana mais uma vez se lançar para a natureza.

Roma não é para Goethe um mero local onde se amontoam obras antigas; Roma é como um grande ser cuja vida sempre faz gerar coisas novas. Uma vida de mais de dois mil anos, onde cada época deixou suas marcas. Mas Goethe não parece ainda estar tão íntimo dos antigos. Paisagem e obras são aqui postas lado a lado; a descrição se desenvolve pela alternância de um para outro, em benefício mútuo. Obras da Antigüidade, como o Apolo de Belvedere, e obras modernas, como as de Rafael e Michelangelo, fazem com que a visão de Roma se dê numa chave em que ela se torna não somente solo clássico, mas solo que traz em si objetos que representam toda a história da humanidade.

A leitura de Winckelmann será o ponto culminante desta tentativa de aproximação dos antigos. Embora esteja presente em *Os sofrimentos do jovem Werther*⁸⁷ uma citação do nome do pensador, sua obra ainda não fora lida com o afincamento necessário; o que ocorre em Roma é que a leitura de Winckelmann assume um novo patamar. Diante das obras descritas por ele Goethe pode compreender melhor os pressupostos teóricos do seu antecessor classicista. Assim como Goethe, Winckelmann não partilhava da posição de muitos teóricos que tiravam suas conclusões acerca das artes não da análise metódica das mesmas, mas sim de teorias escritas por outros em manuais e diários.

Winckelmann, juntamente com Palladio, auxiliam Goethe em seu trajeto em direção à dignidade do elemento artístico antigo. Winckelmann dizia: “O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego.(...) O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos...”⁸⁸. A declaração de Winckelmann pode parecer paradoxal, mas seu alvo é a composição, pois a arte antiga não representa o homem como ele é, há uma emulação da natureza: a arte imita a natureza, mas a bela natureza. Winckelmann parece crer que não há mais a possibilidade de entrarmos em contato com esta bela natureza, coube aos antigos quase que corrigir a natureza.

⁸⁷ 17 de maio de 1771, a menção está presente no texto desde sua primeira versão como atesta a edição presente no vol. 11 (p. 22 e 23) do SW da DKV onde são postas lado a lado a primeira e a última edição romance: a de 1774 e a de 1787. Mas a citação tinha no romance um caráter meramente ilustrativo, Winckelmann é colocado ao lado de outros autores que estavam em evidência naquela época.

⁸⁸ *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, p. 39 e 40.

Goethe não será tão radical, a suposição dele de que os gregos “procediam justamente segundo as leis de que se vale a natureza⁸⁹” já anuncia um outro passo a ser dado por Goethe. Não será apenas a imitação dos antigos que trará o ideal inimitável da arte, mas a imitação da natureza de dentro para fora. Se os deuses gregos que encontramos nas estatuárias antigas representavam para a tradição neo-clássica o homem mais proeminente que o homem mesmo, e a natureza, quando composta por um artista elevado, aparece mais digna que a natureza mesma, para Goethe um passo ainda deve ser dado, o de dignificar as operações da natureza. Não é por acaso que no momento em que a leitura de Winckelmann e a admiração das obras antigas se intensificam o poeta se sinta impelido para o “ar livre; se, até agora, deuses e heróis foram o alvo exclusivo de atenção, eis que a paisagem reaparece, clamando por seus direitos (...)”⁹⁰. É nesse contexto que Goethe “abandona agora a Roma de Winckelmann, e, outra vez, encaminha seus passos para o sul.”⁹¹

Essa espécie de “fuga na fuga” não é gratuita. Depois de um intenso estudo, com base em seu conterrâneo, das estatuárias clássicas, o autor vai rumar ao lugar onde a natureza figurará como central nas observações. A natureza irá se revelar nas suas grandes e simples formas. Esse reencontro com a natureza não significará um abandono dos antigos e do clássico. Como vamos ver, será por esta natureza que finalmente Goethe vai poder se aproximar, de maneira quase que intuitiva (no sentido de uma referência imediata do objeto) dos antigos e do mundo grego.

Já na primeira carta escrita do sul, Goethe descreve o Parque do príncipe Chigi: “O que se vê ali é um verdadeiro matagal: árvores, arbustos, ervas e trepadeiras crescem à vontade, secam, caem, apodrecem. Para mim, está bem assim, é até melhor.”⁹² Ao chegar ao sul Goethe parece começar a caminhar em direção ao respeito da dignidade do elemento natural. Ao descrever este parque como algo que se deixa levar pelo fluxo de vida e de morte presente na natureza e, ao final, quando demonstra sua aprovação, Goethe parece nos querer mostrar que é no método próprio da natureza que se encontra a própria dignidade dela mesma.

Se à beira do lago di Garda Goethe pôde ver na natureza aquilo que permaneceu verdadeiro por séculos e milênios, aqui, a natureza não só parece ser o que permanece, mas ela pode “brincar, diante de nossos olhos, com a magnificência de um mundo passado.”⁹³ Natureza e

⁸⁹ *Viagem*, p. 199.

⁹⁰ *Viagem*, p. 204

⁹¹ DORHEIM, A.; “El ‘Viage a Italia’ y El fragmento ‘Nausicaa’” in *Goethe – 1749 – 28 de Agosto – 1949*.

⁹² *Viagem*, p. 213.

⁹³ *Viagem*, p. 218.

Antigüidade vão se tornando, pouco a pouco, manifestações que se unem em algo ainda não definido.

Após a leitura de Winckelmann, Goethe parece se ver impelido em atestar com seus próprios olhos a dignidade do mundo natural; ele se verá num processo onde as noções acerca do artístico e do natural vão permitir maiores desenvolvimentos. Pouco a pouco, subverterá a ordem de Winckelmann, priorizando não mais a arte em detrimento da natureza, mas tentará, lançando mão de um olhar que se constrói em analogia com os objetos observados, olhar para o que há de característico nos dois campos. Não haverá prioridade clara em nenhum deles enquanto manifestações, mas um olhar que se percebe incapaz de abarcar a totalidade de qualquer um desses mundos e que ainda assim avança em direção às suas características, tentando extrair deles o mais essencial e arquetípico.

Goethe vai cada vez mais se convencer da necessidade de observação do mundo natural. Como ele mesmo atestará: “Na verdade, eu deveria dedicar o resto da minha vida à observação; descobriria coisas que talvez contribuíssem para ampliar o conhecimento humano. Informar, por favor, a Herder que sigo aprofundando minhas investigações botânicas; o princípio é sempre o mesmo, mas seria necessária toda uma vida para desenvolvê-lo.”⁹⁴

A dedicação à observação traz agora algo de novo, se antes ela visava a formação do observador, ela agora se vê impelida para fora dele e busca se inserir nos avanços e na ampliação do conhecimento daquele que observa. O observador nota por meio da experiência repetida dos fenômenos aquilo que é singular de cada um; este singular é extraído da multiplicidade e colocado acima dela. Somente agora “nesta terra aprendo a compreender e analisar muitos fenômenos da natureza e toda uma confusa gama de idéias conflitantes”⁹⁵; e mais adiante: “Não sentisse eu tamanho interesse pelas coisas da natureza, não visse que, em meio à aparente confusão, centenas de observações deixam-se comparar e ordenar (...), eu decerto, e com freqüência, tomaria a mim mesmo como maluco.”⁹⁶

Essa observação, que parece extrair o que há de peculiar nas coisas, não tem por base nenhum método preestabelecido de análise, como por exemplo o método analítico de Lineu. A análise se faz lançando mão da mais nobre ferramenta que se pode conceber; o olhar, o ver; mas não um ver qualquer, um ver que se educa com os objetos vistos: “Por mais que

⁹⁴ *Viagem*, p. 244.

⁹⁵ *Viagem*, P. 250.

⁹⁶ *Viagem*, p. 251.

tenhamos ouvido falar de uma coisa, sua peculiaridade somente se nos apresenta de fato mediante a observação direta.”⁹⁷

Esse olhar, essa observação, não visa apenas o mundo das ciências naturais. O artista mesmo deve buscar o singular, para a partir dele avançar em direção ao que não é dado na intuição imediata do objeto. É nessa aparente confusão dos fenômenos que o olhar se educa, é da percepção disso que o projeto morfológico de Goethe parece ir tomando forma (embora o nome *Morfologia* ainda não tenha sido cunhado, há ainda uma confusão na nomenclatura do método de Goethe: ele fala em conhecimentos botânicos, história natural, entre outros).

Nesse trajeto, que agora se vê impelido em direção às formas da natureza, aquilo que vimos ter um primeiro aceno em Pádua, ou seja, remontar à variedade das plantas e reduzi-las a uma única planta, vai ganhar cada vez mais corpo. Dessa multiplicidade de formas e manifestações Goethe vai intentar encontrar a célebre Planta Primordial.

Embora ainda não descreva o caminho que o levou a ela muito bem ele diz: “Uma luz veio então iluminar meus assuntos botânicos (...) estou próximo da solução do problema da planta primordial; receio apenas que ninguém venha a reconhecer nela o restante do mundo vegetal.”⁹⁸

Esse método que da diversidade das coisas no mundo extrai algo que se eleve para além do mundo não é uma exclusividade de Goethe. Sua descrição como método artístico é antiga. No século XVII Bellori intitula um texto cujo título é por si só revelador: *A idéia do pintor, do escultor e do arquiteto obtida das belezas naturais e superior à natureza*⁹⁹. Goethe parece coincidir com esta visão de que se pode superar a natureza. Em carta a Herder ele diz: “A planta primordial será a criatura mais estranha do mundo, pela qual a própria natureza me invejará”¹⁰⁰. Em Winckelmann Goethe deve ter lido a história de Rafael, que, para pintar sua *Galatéia*, não encontrou beleza nas mulheres ao seu redor e passou a servir-se de “uma idéia precisa nascida na [sua] imaginação.”¹⁰¹

A questão a ser colocada agora é que Goethe não parece acreditar que sua descoberta seja uma idéia, ela deve, assim como o aqueduto de Terni, ter garantida a sua vida interior. Sua emulação da natureza se dá numa chave um tanto diferente. A possibilidade da planta primordial se forma numa chave onde todas as alterações das plantas obedeçam um padrão,

⁹⁷ *Viagem*, p. 256.

⁹⁸ *Viagem*, p. 264.

⁹⁹ Apêndice II de *Idea: a evolução do conceito de belo*.

¹⁰⁰ *Viagem*, p. 380. Não avançarei muito, aqui, na construção deste conceito, pois dedicarei ao estudo mesmo das formas naturais toda a segunda parte do trabalho.

¹⁰¹ *Reflexões...*, p. 45.

um arquétipo. Ainda não há em Goethe a noção de que isto seja, como no caso de Rafael, uma idéia¹⁰². Goethe não coloca a carga de realidade no seu interior, na sua imaginação, mas sim nas coisas observadas. Assim como o que garante a vida dos objetos das artes é a coerência interna, o mesmo ocorrerá com as plantas *inventadas* a partir deste método. Elas terão sua verdade garantida pela coerência. Ela, a planta primordial, não tem, ainda, o estatuto de uma idéia, mas de um modelo. Modelo que se aplicaria de cima para baixo hierarquicamente a todas as existências mais simples.

À maneira de um semideus o poeta poderá criar, a partir deste modelo, plantas coerentes “isto é, plantas que ainda que não existam de fato, poderiam existir, em vez de constituírem-se das luzes e sombras da pintura e da poesia: Plantas dotadas de uma verdade e necessidade intrínsecas.”¹⁰³

O que garante a verdade deste conceito verdade, parece ser o mesmo traço que Goethe cunhou para a arte, assim como a vida e verdade das obras de arte se viam relacionadas com a coerência e seu desígnio, o que a tornava uma segunda natureza, o mesmo ocorrerá nessa segunda natureza, não artística, que surge na esteira de um modelo arquetípico de todas as existências mais simples. As plantas podem não existir, e ainda assim permanecem verdadeiras, como se tivessem existido, ou como se fossem ainda existir.

O caminho não está completo; Goethe ainda vai reduzir a planta, como veremos adiante, à sua parte formadora, o verdadeiro Protheus: a folha. Mas é neste passo rumo ao todo das plantas que se fundamentará o que passará a ser seu projeto morfológico. Portanto, um primeiro passo que da *aparente confusão* se deixe seguir em direção à *unidade* parece ter sido dado. Não se generaliza as características gerais do universo botânico, mas é naquilo que reside a sua singularidade arquetípica que surgirá a base para uma nova maneira de abordar, não só as plantas como “tudo quanto vive”¹⁰⁴.

Essa preocupação toda em relação ao mundo natural não fez com que Goethe abandonasse o intento de se aproximar dos antigos, mas o intensificou. É por meio desta natureza, que permite toda a sorte de avanços no que se refere ao mundo das ciências, que ele se aproxima dos antigos paralelamente. É no jardim de Palermo que Goethe se diz transportado para a Antigüidade¹⁰⁵, é diante deste lugar que “Embora de um desenho regular, ele parece

¹⁰² Isso será desenvolvido a partir da célebre conversa com Schiller, onde este depois de ver o desenho que Goethe fez da planta primordial, diz tratar-se de uma idéia, como descrito no texto “Um acontecimento feliz” que integra toas as versões editadas dos *Cadernos de morfologia*.

¹⁰³ *Viagem*, p. 380.

¹⁰⁴ *Viagem*, p. 380.

¹⁰⁵ *Viagem*, p. 285.

mágico”¹⁰⁶, que o poeta vai se sentir nos tempos clássicos da Antigüidade. Não no sentido de uma nostalgia. Aliás, ao contrário do que diz Cláudia Valladão de Mattos¹⁰⁷ não há um desejo nostálgico no pensamento clássico de Goethe, e muito menos podemos afirmar, como ela, que “Goethe acolhia uma idéia de uma Grécia caracterizada pela harmonia entre homem e natureza, transformando essa Grécia no horizonte utópico do homem moderno.”¹⁰⁸

A chave para entender essa gênese clássica de Goethe, não é a nostalgia, muito menos a utopia. Goethe se vê transportado para a Antigüidade: há ainda no mundo aquilo que permaneceu destes tempos, não de maneira meramente temporal, pois assim como este jardim, plantado “há não muito tempo”¹⁰⁹, o transporta para a Antigüidade, há no mundo muito coisa que se apresenta como antiga sem o ser. Há uma Antigüidade presente. Mesmo que os objetos não sejam cronologicamente antigos ele nos levam a uma Antigüidade que se nos apresenta, ou melhor, e se deixa intuir, e é por meio desta Antigüidade presente que Goethe vai tentar se transportar para a Antigüidade temporal.

Não se trata de um substrato temporal, e nem da sensação de perda em relação a algo que não existe mais, mas de um transporte, que não é temporal, em direção ao que restou da Antigüidade. Trata-se de sentir-se não um antigo, mas de sentir o mundo à maneira dos antigos. Essa maneira pode ser aplicada tanto a uma paisagem ancestral, como a do lago di Garda, como a uma paisagem que temporalmente não deixa de ser moderna.

Assim como a personagem *Ifigênia*, personagem notavelmente extraída da tradição trágica antiga, pode ser identificada com a *Santa Ágata* de Rafael, a ponto de Goethe dizer não permitir “que minha heroína diga uma única palavra que essa santa não desejasse pronunciar”¹¹⁰, Goethe, diante da paisagem contemporânea de Palermo, se vê na situação de Odisseu.

Se uma pintura moderna, cujo objeto reproduzido não remonta cronologicamente a Antigüidade clássica, pode servir de referência para uma obra que por excelência se pretende clássica como podemos dizer que há no classicismo de Goethe qualquer tipo de nostalgia? Para Goethe há sempre um laço que nos ligue a este passado glorioso: há sempre a presença da tradição. A presença sempre sensível de traços que nos remetam à passagem dos antigos pela terra nos une ao passado longínquo. Isso leva o poeta a uma clara oposição a qualquer possibilidade de incorporação do tópico da nostalgia, marcadamente romântica.

¹⁰⁶ *Viagem*, p. 285.

¹⁰⁷ *Goethe e Hackert – Sobre a pintura de paisagem*, p. 26.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 23.

¹⁰⁹ *Viagem*, p. 285.

¹¹⁰ *Viagem*, p. 126.

O que o aproxima da Antigüidade não é uma espécie de nostalgia, muito menos uma utopia, mas sim um ímpeto formador que se apropria de objetos dignos da Antigüidade, mesmo que não datem dela, e os desenvolve modernamente... à maneira dos antigos! A dimensão histórica deixa sentir seu substrato temporal, mas não é dele que se extrai os preceitos do classicismo. É depois da incursão neste jardim, moderno, à maneira dos antigos, que Goethe corre para comprar um exemplar de Homero. E é na fusão dessa paisagem, não necessariamente antiga, com a leitura de Homero, que Goethe vai poder formar um quadro mais preciso da Antigüidade.

Em carta a Herder o poeta diz:

“No tocante a Homero, é como se me houvessem retirado a coberta de cima dos olhos. As descrições, os símiles etc. nos parecem poéticos, mas são, de fato, de naturalidade indizível, embora traçados com uma pureza e uma profundidade de sentimentos que nos faz assustar. Mesmo os acontecimentos de fabulação mais estranha possuem uma naturalidade que eu nunca havia sentido antes de aproximar dos objetos descritos. Permita-me exprimir meu pensamento de maneira concisa: *eles* apresentam a existência, *nós* geralmente o efeito; *eles* descrevem o terrível, *nós* descrevemos terrivelmente; *eles* retratam o agradável, *nós* de maneira agradável, e assim por diante. É daí que advém todo exagero, o maneirismo, toda graça falsa, todo empolamento. E isso porque, quando se trabalha o efeito e visando ao efeito, acredita-se não ser possível torná-lo palpável o bastante .”¹¹¹

Homero aqui não é descrito apenas como pai dos gregos, mas como um exemplo a ser seguido, exemplo este que evitaria o mergulho no eu, e que se faria de maneira completa apenas nas suas obras em presença daquilo que o poeta antigo descreveu. Homero aqui não pinta com palavras, como crê Herder, ele apenas relata a existência; há uma coerência interna que se relaciona com os objetos descritos de maneira que se torna quase que a extensão poética do lugar onde foi gerado.

Os homens em Homero são quase que os homens primordiais, o processo é análogo ao das plantas. O *educador dos gregos*, ao reduzir os homens às suas ações e à sua existência, faz com que seus homens sejam arquetípicos, ou seja, um modelo pelo qual podemos falar de

¹¹¹ *Viagem*, p. 379. O que aqui poderia parecer gratuito, como seria uma carta extasiada com as descobertas escrita para um amigo distante, é ainda mais cheio de propósito do que se pode imaginar. Herder em um texto chamado *Fragmentos sobre a literatura recente alemã* (de 1768), diz o seguinte: “Os antigos,(...) falam através de imagens, quando nós, quando muito, falamos com imagens, e a linguagem rica de imagens de nossos poetas descritivos se relaciona com os mais antigos poetas como um exemplo a uma alegoria, como uma alegoria a uma imagem feita com um único golpe. Leia Homero e então leia Klopstock. Homero pinta quando fala, ele pinta a vívida natureza e o mundo político; Klopstock fala para que se pinte, ele descreve – no intento de ser novo – um mundo bem diferente, o mundo da alma e dos pensamentos. Homero, ao contrário, veste estes corpos e diz: ‘deixe que eles falem por si mesmos!’” (*Herder – Philosophical writings*, pág 34).

diversas existências humanas. Os antigos passam, agora sim, a ser o modelo privilegiado de existência, em sua comunidade simples, baseada nas necessidades mais básicas do homem, sem a mistura com convenções e estruturas desnecessárias, ainda que cultivados naquilo que eleva o espírito dos homens acima das necessidades animais.

Os antigos como homens primordiais, com base na leitura de Homero, devem ser compreendidos não na chave nostálgica, ou utópica, mas como um meio de se poder reduzir a multiplicidade dos homens existentes a homens despojados de tudo que é falso e superficial. “Como *Urmenschen* eles teriam apenas aquelas emoções básicas que são comuns a todos os homens emergidos de um estado de barbarismo”¹¹².

É da paisagem homérica que Goethe consegue achar um elo que vivifique a *Odisséia* enquanto *palavra viva*¹¹³. Se no começo da jornada apenas um verso de Virgílio se tornava vivo, agora Homero, mais precisamente a *Odisséia* inteira, se torna viva. Aquilo que permaneceu verdadeiro, ou seja, a verdade natural, faz com que a palavra se torne viva, a operação é a mesma que no caso do poeta latino em Garda. Mas aqui é o mundo antigo, como uma espécie de mundo primordial, que se torna vivo. Juntamente ao lado do maior avanço em direção ao projeto morfológico, Goethe narra a sua aproximação espiritual com o mundo antigo.

É com o espírito inflamado por estas descobertas acerca da natureza e da Antigüidade que Goethe retornará para a cidade eterna. Para continuar sua educação e formação. Roma, a princesa do mundo, será o lar de Goethe por cerca de um ano. Chegamos agora à parte mais verdadeiramente composta do livro, como o próprio autor diz a Eckermann:

“Eu retomei a feitura de minha *Segunda visita a Roma* – disse Goethe – para ver se consigo desprender-me dela e passar a outra coisa. Minha já impressa *Viagem à Itália*, como sabes, eu a redigi de cartas. Porém, as cartas por mim redigidas durante minha segunda permanência em Roma não são apropriadas para algum tipo de proveito: versam sobre questões caseiras, de minha situação em Weimar, e muito pouco de minha vida italiana. Mas encontramos algumas observações que expressam minha situação interior no período. Tenho eu o plano de entremesclar minha narração a estas passagens, a qual permita que se tenha tom e o contexto (*Stimmung*).”¹¹⁴

Portanto temos de conviver não só com as cartas como com textos de outros autores que com ele conviveram e de um narrador que décadas depois dará o enredo da formação de seu eu. Além disso, Goethe irá retomar aquilo que, se não foi abandonado na Sicília, ficou um

¹¹² TREVELYAN, H., *Goethe and the greeks*, p. 167.

¹¹³ Vf. nota 4.

¹¹⁴ Goethe: Gespräche 1829, S. 94 ff. Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, p., 31148

tanto enfraquecido: o estudo das artes. Depois de extrair muita coisa da paisagem e dos fenômenos naturais, Goethe voltará seu olhar aos “deuses e heróis”. Não que o estudo das coisas da natureza seja abandonado¹¹⁵; é em Roma que ambos os campos do saber se aliarão em benefício mútuo: “meu estudo obstinado da natureza e a cuidadosa atenção despendida na anatomia comparada me levaram onde posso ver as coisas da natureza e a Antigüidade como um todo”¹¹⁶.

Assim como o olhar educado pelas artes de Roma ajudaram Goethe a poder ver a natureza de uma nova maneira, no retorno a Roma é o naturalista, ou seja, aquele que vê o característico nos fenômenos, que vai auxiliar o olhar que vê a arte e que produz arte. Natureza e arte começaram a se relacionar de maneira intrínseca e os avanços serão simultâneos em ambos os campos. A arte passa a responder cada vez mais aos critérios por ele cunhados no que se refere à natureza, ambas interagem na mente do autor de forma que cheguem a se aparentar, como manifestações diferentes de um mesmo poder criador. Há algo que as interconecta, há algo de análogo nelas: “A arte se tornou para mim uma segunda natureza, assim como Minerva nasceu da cabeça de Júpiter, nascida das cabeças dos grandes homens.”¹¹⁷

Goethe não se contentará, no estudo desta segunda natureza, em apenas admirar o que se manifesta imediatamente no objeto, ele tentará extrair da multiplicidade das obras (principalmente as da Antigüidade) algo que as unifique. Não uma unidade que reduza toda a multiplicidade de obras a uma espécie de categoria, mas algo que possa ser extraído das obras e que fora delas possa servir de norte para a compreensão delas mesmas.

Não se visa aqui a mera descrição dos fenômenos artísticos, não estamos no campo da empiria; trata-se de buscar aquilo que fundamente o fenômeno artístico e que permita que o vejamos como um todo, algo que se encontre na própria formação destes fenômenos. Goethe lançará mão do seu suposto “dom de poder em pouco tempo combinar e pensar muitas coisas”¹¹⁸. Sobre os antigos dirá: “os artistas da Antigüidade tinham, tanto um grande conhecimento da natureza, quanto um certo conceito (*Begriff*) do que deveria ser representado e de como deveria ser representado, como Homero. (...) essas elevadas obras de

¹¹⁵ Ao lado de passagens que mostram Goethe na tentativa de se alçar no alto grau do elemento artístico, entre as cartas escritas em julho de 1787, encontramos um pequeno fragmento datado de seu período em Palermo onde Goethe coloca a famosa declaração de que o “órgão que conhecemos como folha é o verdadeiro Proteus “que pode se revelar e se esconder em todas as formas vegetais. Do começo ao fim, a planta nada mais é do que folha” (Zweiter Römischer Aufenthalt), DKV, vol. 15, tomo I, p. 401. Retomaremos a questão da folha no próximo capítulo de nosso trabalho. Aqui cito-a apenas para mostrar como são inseparáveis as questões acerca da natureza e as acerca das artes. Tão inseparáveis que não respeitam sequer a ordem cronológica do relato.

¹¹⁶ “Zweiter Römischer Aufenthalt”, SW, DKV, vol. 15, tomo I, p. 413.

¹¹⁷ Idem, p. 411.

¹¹⁸ Ibidem, p. 396.

arte são como as elevadas obras da natureza, e seguem as mesmas leis. Diante delas toda arbitrariedade, assim como toda obra *imaginária e pretensiosa (Eingebildet)* perece; aí está a necessidade, aí está Deus.”¹¹⁹

Goethe parece identificar as obras elevadas dos antigos a um patamar onde, assim como Homero descreveu os homens em sua *primordialidade*, elas mostram o homem, agora enquanto forma, na sua figuração primordial. As obras dos antigos, assim como Homero, seguem aquilo que é necessário no homem, tal qual este fora designado por Deus. A “vida dos homens é o seu caráter¹²⁰” e foram os artistas gregos aqueles que conseguiram dar forma a isto que é, em última análise, o que representa a vida dos homens. Homero descreve o caráter de seus homens na ação e os artistas antigos o figuram, o tornam presente para o mundo dos sentidos. O “*non plus ultra* de todo nosso saber e fazer”¹²¹, ou seja, a figura humana será seu objeto de estudo, e estudar seu caráter nas figuras antigas será o retorno para o elemento artístico.

Ao mostrar isto que é identificado com a própria vida dos homens, as obras antigas ganham vida interior, que analogamente à vida natural, não depende de nada que lhe seja externo. É como se todas as forças da natureza convergissem em torno de uma obra. Elas representam algo, e sua representação é verdadeira por si só, ela independe do que lhe é alheio, pois sua verdade é garantida pela coerência interna. Daí não ser possível, para Goethe, como veremos melhor adiante, um discurso unificador das artes. Cada obra, cada arte, traz consigo sua verdade e seu discurso.

Dizer que a obra elevada mostra a sua verdade através daquilo que manifesta sua estrutura interior não deixa de ser algo que nos remete ao que fora dito acerca de tudo que vive. Goethe, através de seu método de abordagem do mundo natural, poderá alçar um vôo que vise compreender o interno, o não intuitivo, ou seja, o não manifesto diretamente no fenômeno, tanto no campo das artes quanto das ciências naturais. É do fenômeno que se parte, mas não é naquilo que intuímos que se esgota o fenômeno, haverá sempre algo de inalcançável em ambos os campos do saber.

É pelo olhar educado pela natureza que Goethe haverá de abordar as artes; partindo da arte Goethe pôde ver melhor a natureza. O avanço não se encerrará aqui, muito menos principiou aqui, mas é aqui, diante de obras tanto da natureza quanto da arte, que podemos acompanhar o progresso deste olhar que se forma com uma grandeza análoga aos objetos observados. Se na

¹¹⁹ Ibid., p. 424.

¹²⁰ Ibid. p. 440.

¹²¹ Ibid, p. 510.

primeira estadia em Roma o poeta se viu renascer diante da multiplicidade dos objetos artísticos encontrados, aqui depois de sua incursão para dentro das artes e da natureza, o autor se diz “reeducado”¹²²,

No contexto desta reeducação ele abandona sua intenção de ser artista: “eu percebo com o passar dos dias que realmente nasci para a arte poética, (...) eu devo cultivar este talento para produzir algo bom. (...) A respeito de minha longa estada em Roma, eu devo transformá-la em uma vantagem, ainda que tenha abandonado as artes figurativas.”¹²³ Esse abandono, ou ainda esta morte dos ímpetos artísticos, não significa um abandono das artes. Se o mundo perdeu um pintor, ganhou um homem que intentaria, cada vez mais, observar as artes plásticas e as manifestações do mundo natural.

A dedicação ao *fazer* da arte se encerra, mas a dedicação de compreender as artes não fenece. E a dignidade do mundo natural não cessará o seu chamado: Goethe se dedicará cada vez mais em compreender as manifestações da natureza. Não se lançando, como fazia anos antes de sua jornada, mas levando em conta os movimentos sutis que manifestam em sua particularidade as forças da natureza. As ciências naturais, como ele mesmo atesta, serão como foi a geometria para Platão. Se o filósofo grego não admitia um ignorante nesta matéria em sua Academia, Goethe diz: “se eu fosse fundar a minha eu não aceitaria ninguém que não tivesse se dedicado seria e ativamente ao estudo da natureza”¹²⁴.

É nesta chave de um crescimento mútuo, de força e perseverança, dos estudos das ciências naturais e das artes que devemos entender o renascimento e a reeducação de Goethe. O mesmo pode se dizer de seu classicismo que, muito mais do que pautado em qualquer tipo de nostalgia, se funda na percepção de toda a dignidade e infinitude dos objetos naturais e dos artísticos. É a vida interior das manifestações fenomênicas de ambos que será o objeto de estudo de Goethe em seus próximos anos.

Esse renascimento não encerra o processo, apenas o inicia; é nos textos sobre as artes e sobre a natureza que ele se fará sentir de maneira clara. Não esquecendo a nova chave de criação de suas obras poéticas, que não serão uma imitação dos antigos, serão modernas, mas à maneira dos antigos. “Talvez agora com meu olho mais terinado (*geübter*), eu possa também detectar melhor a beleza mesmo estando no norte”¹²⁵.

¹²² Ibidem, p. 478.

¹²³ Ibidem, p. 556.

¹²⁴ Ibidem, p. 443.

¹²⁵ Ibidem, p. 465.

MORFOLOGIA E PENSAMENTO

Vamos, vou dizer-te – e tu escuta e fixa o relato que ouviste – / quais os únicos caminhos de investigação que há para pensar: / um que é, que não é para não ser, / é caminho de confiança (pois acompanha a realidade); e outro que não é, que tem de não ser, / este te indico ser caminho em tudo ignoto, pois não poderás conhecer o não-ser, não é possível, / nem indicá-lo [...] (Parmênides, Da natureza¹²⁶)

Ao voltar para a sua terra, Goethe já havia se tornado um perseguidor das formas cambiantes da natureza. Em solo pátrio seus estudos prosseguem e tomam forma, de acordo com aquilo que lhe aconteceu na Itália: “De volta à Alemanha [proveniente da Itália] e como que expulso de modo irrevogável do esplêndido elemento artístico italiano, entregue ao desespero senti mais vividamente o valor e a dignidade do elemento natureza.”¹²⁷

Como observador, o poeta vai principiar a desenvolver seus postulados acerca do mundo natural. Como poeta, Goethe não deixou de pintar em versos seus sentimentos e sua reviravolta intelectual quando em terras latinas:

*Oh! Que alegre me sinto eu em Roma!, ao pensar nos tempos
Em que o dia pardo me cercava lá pra trás no Norte,
O céu baço e pesado baixava sobre minha cabeça,
O mundo sem cor e sem forma jazia em torno a mim cansado,
E eu mergulhava na meditação de meu Eu,
Pra descobrir as vias sombrias do 'spirito não-satisfeito!
Agora o brilho do éter mais claro cinge a fronte de luz;
Febo, o deus, faz surgir as formas e as cores.¹²⁸*

Esta Sétima Elegia Romana demonstra bem a guinada que Goethe deu em relação aos seus textos de juventude. O que ela indica não é apenas o abandono do mergulho no Eu. Das vias sombrias do espírito, o poeta segue Febo em direção a novas formas (*Formen*) e novas cores (*Farben*). É exatamente no que se refere às cores e às formas que Goethe construirá seus

¹²⁶ *Da natureza*, fragmento 2, p. 14.

¹²⁷ “Procedência do ensaio sobre a metamorfose das plantas”, in *Teoria de la Naturaleza*, p. 28.

¹²⁸ Sétima Elegia Romana (trad. Paulo Quintela), *Poemas*, p. 119-121.

trabalhos mais amplos: os escritos de Morfologia, ou seja, escritos acerca do estudo dos princípios das mudanças das formas na natureza; e os escritos sobre as cores que culminariam em sua *Teoria das cores (die Farbenlehre)*.

O que Goethe parece ter visto em solo clássico não é um mero apanhado de peças de arte, antigas e modernas, e de exemplares naturais, mas um mundo onde ambos se unem de maneira particular. Arte e natureza passam a figurar dois universos paralelos separados por um abismo intransponível em seus produtos, mas que em sua gênese preservam diversas analogias e semelhanças. Nesta segunda etapa do estudo intentaremos mostrar como se desenvolveu o estudo da natureza de Goethe, durante o período do classicismo e depois dele.

Um traço peculiar da obra científica de Goethe é a busca por uma terminologia adequada. Goethe, que como poucos, teve consciência do grande problema existente na relação entre as palavras e aquilo que elas nomeiam, buscou o nome mais adequado para esse caminho de ciência peculiar. Morfologia, foi o nome escolhido para a sua ciência. Em um fragmento não datado Goethe diz que a morfologia “baseia-se na convicção de que tudo aquilo que é precisa ser esboçado e indicado.” Não nos devemos confundir com a pretensa simplicidade da empresa científica apresentada por Goethe, pois “desde os primeiros elementos físicos e químicos, até os produtos racionais dos homens, todos obedecem a este válido princípio: nós nos mudamos assim como o que possui forma. [...] A forma é um mover, um porvir, um passar. Uma teoria da forma é uma teoria da mudança. A teoria da metamorfose é a chave que tudo abre na natureza.”¹²⁹ Goethe tentou avançar numa “teoria da forma (*Gestalt*), da formação (*Bildung*) e da transformação (*Ausbildung*) dos corpos orgânicos”¹³⁰. Mas, amparado por um aparato perceptivo bem treinado, Goethe não deixou de notar que tal intenção só poderia vigorar se aliada a um espírito, que em analogia e simultaneidade com o olhar se encontrasse treinado e desperto.

Tal possibilidade de aliar o olho e o espírito fez com que Goethe tivesse de estudar e confrontar-se com estudos que revelam toda uma sorte de especulação acerca das capacidades do sujeito enquanto atuante no impulso em direção ao conhecer. Ele deve treinar suas capacidades interiores na relação com os objetos, se deixamos algum espaço para estas capacidades no construto de um método morfológico isto se deve ao fato de que ao homem não é dado desenvolver pormenores, preencher o contorno da natureza, nem penetrar profundamente na operação das coisas e suas forças originais. O caminho a ser seguido deve obedecer tanto ao rigoroso método descritivo dos fenômenos, quanto a uma investigação que

¹²⁹ “*Morphologie*”, *Versuch zu einer Methodik*. DKV, v. 24, p. 349.

¹³⁰ “*Betrachtung über Morphologie überhaupt*”, DKV, v. 24, p. 365.

implique em um contínuo aperfeiçoamento do aparato com que os homens recebem as informações acerca do mundo.

A inescotabilidade de tais objetos impede que os submetamos a nós mesmos, e mais ainda a qualquer produto estritamente racional ou filosofante. O discurso matemático e o discurso filosófico devem ser evitados, e apenas utilizados em pontos específicos, e não como amálgamas que unem a diversidade dos fenômenos. A submissão dos fenômenos aos critérios racionais do homem, embora visto como uma tendência natural, deve ser superada, cabe ao homem educar suas faculdades acerca de tais fenômenos com os próprios fenômenos, ou seja, com o próprio agir da natureza; acompanhando seus movimentos e suas formações.

No romance *As afinidades eletivas* – quando se desenvolve a leitura entre amigos de um texto sobre o fenômeno natural que dá nome ao livro e a personagem Charlotte e o seu marido Eduard dialogam sobre o que fora lido – podemos entender um pouco melhor a uma postura equivocada do homem diante da natureza:

“-Você sem dúvida perdoará meu erro, se eu confessar o que me ocorreu no momento. Ao ouvir a leitura sobre afinidades, logo pensei em meus parentes, em alguns primos, que tanto me preocupam neste momento. Minha atenção retornou a sua leitura, e percebi que ela versava sobre coisas totalmente inanimadas; olhei então para o livro a fim de me orientar.”

“-Foi uma metáfora que a confundiu – Disse Eduard – Aqui certamente só se trata de terras e minerais, mas o ser humano é um verdadeiro Narciso; gosta de se ver refletido a toda parte e coloca-se acima do mundo inteiro.”¹³¹

¹³¹ *As afinidades eletivas*, Capítulo 4.

3 - A metamorfose das plantas e a aplicação do olhar

No ano de 1790, dois anos após retornar da Itália, Goethe publica o seu ensaio *A metamorfose das plantas*. Este ensaio, embora publicado com muitas características que denunciam sua forma inacabada, pode ser considerado o primeiro fruto mais elaborado da aplicação no mundo das ciências naturais do “olhar treinado” em solo italiano. “Nenhum outro trabalho de Goethe acerca das ciências naturais se aproxima, em termos de unidade interior e estofo, deste tratado”, diz Adolf Portmann¹³². Não seria nenhum exagero concordar com ele. *A metamorfose das plantas* é ao mesmo tempo fruto e móbil de uma série de pressupostos do trabalho de Goethe em relação às ciências naturais.

Se antes de ir para a Itália Goethe ainda se debatia com uma “teoria de criação do mundo”¹³³, agora o caminho é mais simples. Simples não por redução dos interesses, mas há um movimento em direção a uma simplicidade intencional diante dos grandes movimentos da natureza e do mundo. Ele passa a eliminar tudo aquilo que “poderia desviar-nos do caminho simples que temos de seguir”¹³⁴ de maneira intencional e calculada. Goethe ressalta na introdução do trabalho a necessidade de “manter um passo tão moderado”¹³⁵, o que não significa um passo simplificado.

Não se trata de um acomodamento a um círculo mais restrito, mas da percepção da multiplicidade do caso singular, da intensidade do caso singular. O problema do autor será entender o significado dessas ações mais simples da natureza como ligadas ao seu todo; o fenômeno será abordado num certo e determinado sentido, mas dele surgirão possibilidades que não nos restringem a ele como parte isolada. Entender, por exemplo, que há uma interconexão das partes da planta não é um dado que se nos apresenta diretamente na observação dos entes vegetais, mas é ela que constitui a base que suporta todo o construto da metamorfose vegetal, mesmo não sendo um dado imediato na intuição dos objetos orgânicos. Com base neste conceito Goethe parece indicar a auto-organização e a complexa maneira de interagir das partes de um ser vivo. O intento aqui, para não entrar na concepção complexa destas operações, é enfatizar o desenvolvimento do ser individual. O poeta deve buscar a dinâmica, as similaridades não reveladas, as diferenças de seu objeto empírico, tudo aliado a um modo de mediar estes aspectos sem se afastar de seu particular efetivo, ou seja, a planta.

¹³² “Goethe and the concept of metamorphosis”, in *Goethe and the sciences: a reappraisal*, p.133.

¹³³ *Viagem à Itália*, página 20.

¹³⁴ *A metamorfose das plantas*, página 36.

¹³⁵ *A metamorfose das plantas*, p. 36.

Se em Palermo Goethe disse que na folha reside o Proteus que se esconde e se revela em todas as formas do reino vegetal – não por coincidência, ao mesmo tempo que descrevia em carta à Herder a sua *Urpflanze* –, aqui ele irá se debruçar mais atidamente sobre esta intuição; se já na Sicília Goethe havia notado que a folha deveria ultrapassar aquilo que podemos chamar de a trivial folha empírica, no sentido de sua potencialidade enquanto forma geradora de outras formas, aqui ele terá de dar um passo a mais e mostrar como isso funciona nas plantas mesmas. Aqui o trajeto não será o da confecção de um sistema que organize e analise as etapas do desenvolvimento das plantas, mas o de uma observação atenta destes objetos em seu devir, em sua mutabilidade.

Tomaremos por base, ao menos neste momento do trabalho, a primeira edição de *A metamorfose das plantas*: o texto solitário, sem a enorme quantidade de anexos a ele acrescentados por Goethe no decorrer de sua vida. Pois o próprio ensaio, que na verdade se chamava à época *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* [*Ensaio para esclarecer a metamorfose das plantas*], não deixou de se metamorfosear com o tempo, ainda que tenha mantido nas quatro décadas subseqüentes, ainda, “os sinais visíveis de sua origem”¹³⁶. Não é que estejamos a cometer um preciosismo cronológico, mas os outros textos têm a característica de terem sido gerados pelo debate e reflexões mais gerais em torno desta edição primeva, “escrita como um desafogar do coração”¹³⁷. Sua forma apressada e seminal nos permite entender o processo que culminaria na morfologia de Goethe, não mais no seu nascimento, como no capítulo anterior sobre a sua jornada italiana, mas nos primeiros frutos de sua aplicação.

Se em volumes como *Notizen aus Italien*¹³⁸ – estabelecido a partir daquilo que se encontrou de seus cadernos de notas e desenhos de sua jornada – temos uma visão clara de quão rigoroso foi Goethe em sua observação, é neste ensaio que essas observações vão gerar seu primeiro passo em direção ao que chamaremos de projeto morfológico. Essa busca ocorrida em solo clássico, ou seja, o movimento de observar, buscar descobrir, comparar e buscar leis que governam a formação das plantas dão agora lugar a uma segunda busca, a saber, a de descrever o mais precisamente possível o crescimento da planta, o seu desenvolvimento¹³⁹.

¹³⁶ *Metamorfose das plantas*, p. 35.

¹³⁷ *Diários e anais*, v. I, 1790, p. 21.

¹³⁸ Presente no volume 24 das obras completas de Goethe editadas por *Deutscher Klassiker Verlag* (72-89), este opúsculo não publicado mostra o rigor com que Goethe observou as plantas no solo italiano, inclusive nele podemos ver alguns desenhos que mostram como ele se preocupava com as fases transitórias das partes da planta.

¹³⁹ Este não é um passo corriqueiro, as questões surgidas acerca do desenvolvimento dos seres vivos são de suma importância para quem quer que seja que intente compreender o mundo das formas vivas. A título de ilustração

O que intenta nosso autor é buscar aquilo que o observador comum pode ver: “quem quer que observe, mesmo moderadamente, o crescimento das plantas, há de observar que algumas de suas partes exteriores se transformam e assumem, quer mais quer menos, a forma das partes vizinhas.”¹⁴⁰ As partes, segue ele, mostram sua “origem”, e, por mais longínqua que esta origem pareça, existem formações nas quais, em menor ou maior grau, ela é visível.

Goethe não intenta construir um esquema conceitual das transformações da planta, pois com base no conceito de metamorfose das plantas e suas leis deduzidas na intuição, ou seja, “o processo pelo qual um e mesmo órgão se nos manifesta diversamente alterado”¹⁴¹, pode descrever um trajeto e um método que não aponta para a forma viva como algo acabado e encerrado. O poeta irá investigar as naturezas orgânicas – neste caso específico, as plantas – no seu devir. Não há uma uniformidade estática nos conceitos a serem trabalhados neste texto.

O próprio modo de ver o objeto a ser estudado não pode ser determinado exteriormente, o organismo não pode ser visto como a simples união uniforme de partes, mas não é também um conglomerado multiforme de partes autônomas, pois em cada parte se pode ver em algum grau a forma do todo. O intuito aqui é observar este todo particularizado, ou este particular que é um todo, em seu processo de metamorfose que “sempre gradualmente atuante, e através da transformação de uma forma na outra, como por uma escala espiritual”¹⁴², se eleva até àquele zênite da natureza que é a reprodução pelos dois sexos”¹⁴³.

Esta passagem, além de apresentar já nas primeiras linhas do texto a efetivação da metamorfose, nos permite observar um traço que nos remete ao Aqueduto de Terni¹⁴⁴, o que nos indica o quão ligadas estão os pressupostos do ensaio com aquilo que vimos no capítulo anterior, pois presente está, na maneira de descrever os seus objetos, o seu olhar treinado¹⁴⁵. É o desígnio da planta, o seu zênite, o seu ponto culminante que fará mover as partes e

vejamos o que diz o biólogo evolucionista John Maynard Smith: “entender como se desenvolvem as estruturas [de um ser vivo] é um dos maiores problemas da biologia.” *Los problemas de la biología*, p. 153.

¹⁴⁰ *A metamorfose das plantas* (doravante MP), p. 35.

¹⁴¹ MP, p. 35

¹⁴² O intuito deste termo, *geistigen Leiter*, e em especial o do adjetivo *geistig* não nos “leva a um dos núcleos mais característicos do pensamento de Goethe: a tese da união entre matéria e espírito, e de uma espiritualização progressiva da primeira” (MECA, Diego Sanchez; *Teoria de la naturaleza*, nota à sua tradução de *A metamorfose das plantas* p. 31). Mas apenas lança mão de uma metáfora para descrever um processo que, por suas infinitas alternativas e possibilidades, se assemelha a algo como uma escala espiritual, ou seja uma escala que não vise uma progressão rígida de suas partes, e sim uma transformação que pode ser percebida pelo espírito. Lembremos que no célebre texto sobre Espinosa Goethe fala sobre uma unidade de medida “a qual é sumamente espiritual [*geistlig*]”, isto quer dizer, no texto, algo como uma unidade de medida que não pode ser percebida imediatamente nos sentidos, assim como a afinidade entre as partes constitutivas de uma planta. MECA, Diego Sanchez; *Teoria de la naturaleza*, nota à sua tradução de *A metamorfose das plantas*.

¹⁴³ MP, p. 35.

¹⁴⁴ Vf. nota 76.

¹⁴⁵ “Talvez agora com meu olho mais treinado (*geübter*), eu possa também detectar melhor a beleza mesmo estando no norte”. *Viagem*, p. 465.

garantir a “vida interior” da planta. Se avançarmos no texto, um pouco mais veremos: “Poderemos chamar *regressiva* à metamorfose *irregular*, por que enquanto naquele caso [o da metamorfose regular] a natureza acorre para diante, em direção ao grande fim, aqui retrocede em alguns graus.”¹⁴⁶ Isso faz com que a planta não siga e se prepare “para os trabalhos do amor”, a criatura se aproxima então de um “estado indeciso e fraco, aos nossos olhos muitas vezes agradável, mas internamente sem vigor e inativo”¹⁴⁷.

A analogia não poderia ser mais clara pois, se ao aqueduto a vida interior era garantida por seu propósito, na natureza, de maneira similar à arte, a vida interna se perde quando o desígnio é afastado; se na Itália o poeta entendia como lhe foram detestáveis obras que se afiguravam “um nada a serviço de coisa alguma, um confeito ornamental [... que] se ergue natimorto, pois o que não possui uma verdadeira existência interior não possui vida, tampouco podendo ser ou tornar-se grandioso”¹⁴⁸, aqui, mesmo que o autor não possa dizer que não há vida em um ente orgânico, ele mostra que este, afastado de seu intento, perde características cruciais para o que é vivo: atividade e vigor.

Daqui para diante Goethe irá voltar sua “atenção para a planta mesmo”¹⁴⁹, ou seja, irá acompanhar os passos dados pela metamorfose de maneira moderada, que não carrega em si uma pretensão de abarcar cada etapa do desenvolvimento em suas múltiplas possibilidades, muito menos podemos sentir uma busca pelo esgotamento das possibilidades estabelecidas pelo objeto a ser estudado. O que se intenta aqui é a descrição destas mudanças, sem avançar num caminho duvidoso que busque entender totalmente as forças que se manifestam através da mutabilidade existente nas formas que se apresentam de maneiras tão distintas ao nosso olhar. A independência que se manifesta na variabilidade dos efetivos do mundo natural será o alvo do olhar de Goethe.

Assim como ele tomaremos agora a mesma via, pois se é *A metamorfose das plantas* que vamos estudar, voltemo-nos para o texto mesmo, nas partes onde descreve este processo. O primeiro capítulo não deixa de fazer uma redução, ou ainda, uma moderação dos passos a serem seguidos, pois ele diz que não irá examinar a raiz e o que se desenvolve debaixo da terra. Foca o seu olhar nos primeiros órgãos desenvolvidos na parte superior: os cotilédones¹⁵⁰. Essas estruturas que “têm freqüentemente um aspecto informe, como que

¹⁴⁶ Ibidem, p. 36

¹⁴⁷ Ibid., ibid.

¹⁴⁸ Viagem... p. 142.

¹⁴⁹ MP., p.36.

¹⁵⁰ Cotilédones: estrutura integrante da semente, nas plantas superiores, com aspecto de uma folha côncava, em número de uma ou duas. [...] Os cotilédones são ricos em substâncias nutritivas de reserva, que se destinam a abastecer o embrião. Verbetes “Cotilédone” de *Dicionário etimológico e circunstanciado de biologia*; José Luís

cheios de uma matéria rudimentar”, não revelam desta maneira a sua origem, porém em outros casos eles “aproximam-se da forma das folhas”, e em outros sua “semelhança com as folhas subseqüentes não nos permite tomá-los por órgãos especiais, reconhecemo-lo antes como as primeiras folhas do caule.”¹⁵¹ Esta generalização do caso particular e a noção de afinidade dos casos específicos, ou ainda de uma parte dos casos, nos remete, ainda que de maneira obscura, à noção de *Urpflanze*, pois se mesmo os casos mais particulares podem servir para revelar o que os casos corriqueiros ocultam, isso nos mostra que há como pano de fundo uma idéia reguladora, alguma noção unificadora que permita “reconhecer nela o restante do mundo vegetal.”¹⁵² Insistiremos ainda mais neste ponto, pois mais adiante não faltarão casos que apontem para este caminho.

No capítulo seguinte, sobre o desenvolvimento sucessivo das folhas, há uma vantagem: “as ações progressivas da Natureza passam-se todas à frente dos nossos olhos”.¹⁵³ Apesar da folha ser algo que se transforma no decorrer da planta, podemos notar neste capítulo, que acompanha as mudanças da folha e seus aperfeiçoamentos, que há também um caminho que aponta, em cada manifestação particular deste Proteus, para a folha comum que todos observamos. O fato de Goethe em diversas passagens de textos anteriores à *Metamorfose das plantas* dizer que tudo na planta nada mais é do que folha – como na seguinte passagem: “[t]udo é folha, e por meio desta simplicidade (*Einfachheit*) a maior variedade (*Mannigfaltigkeit*) se torna possível”¹⁵⁴ – pode nos confundir, nos levar a crer que a folha seja um arquétipo ou um tipo.

A escolha pelo termo folha (*Blatt*) como um órgão geral confunde muitos que se debruçam sobre este ensaio, ele não deve ser entendido nem como uma derivação arquetípica ou esquematizada da folha empírica, mas como algo que, dada a sua generalidade, tenha nos outros órgãos sua manifestação particularizada. Os diversos órgãos da planta são identificados com a folha por uma questão de afinidade. Ela, a folha, é condição de possibilidade para o crescimento da planta, ela é uma forma geradora de formas. Afastada do empírico, esta folha-Proteus pensada por Goethe, “não é uma simplificação dos membros foliares. Todas as formas empíricas são, para ele, igualmente particularizadas, e seu o órgão geral pode ser geral por requerer tal particularidade. Sua *folha* preenche tal requisito por não ter nenhuma forma.

Soares. Quando necessário, ou seja, quando o termo biológico estiver afastado do uso comum da linguagem, usarei de seu verbete para sabermos exatamente que parte ou operação está sendo descrita.

¹⁵¹ MP, p. 37.

¹⁵² *Viagem*, p. 264.

¹⁵³ MP, p. 38.

¹⁵⁴ *Notizen aus Italien*, Werke, DKV, vol. 24, p. 84.

Dizer que estes órgãos são sempre o mesmo órgão significa apenas que eles podem ocupar a mesma posição nodal e que as formas transitórias devem ser encontradas entre eles.”¹⁵⁵

O que nos permite pensar isso é a própria posição de Goethe, a saber, a de que havia a necessidade “de ter uma palavra geral pela qual designássemos um órgão metamorfoseado em formas tão diversas e com o qual pudéssemos comparar todas as manifestações de sua forma”¹⁵⁶, ou ainda, “assim como procuramos explicar os órgãos aparentemente diferentes de uma planta que produz rebentos e que floresce, a partir de um único, a saber a folha, que se desenvolve em cada nó, também ousamos deduzir da forma da folha os frutos, que costumam encerrar firmemente as sementes”¹⁵⁷. Podemos fazer o caminho inverso “podemos dizer de uma folha caulinear [a folha empírica mais perfeitamente formada] que é uma sépala¹⁵⁸ expandida por influência de seivas mais brutas”¹⁵⁹.

Essa opção pelo termo “folha” alimentou alguns equívocos, pois como em momento algum do ensaio Goethe cita nominalmente a tão celebrada *Urpflanze*, alguns optaram por acreditar que ela fora aqui substituída por esta origem generativa. “Se é possível [...] que as plantas dêem um passo para trás e que invertam a ordem do crescimento, tanto mais atenção havemos de ter ao caminho regular da natureza, e, assim, chegamos a conhecer as leis da metamorfose, pelas quais ela produz uma parte através da outra e apresenta as partes mais diferentes pela modificação de um único órgão.”¹⁶⁰ Este órgão, ou seja, a folha, não é, como colocaram alguns comentadores, um substituto da *Urpflanze*¹⁶¹.

Goethe nos adverte que as transformações podem ser consideradas em duas direções: o que é primitivo, com uma mudança de direção, pode ser considerado derivado e vice-versa. Não se trata, no caso da noção de folha, de uma homologia, ou seja, uma qualidade ou propriedade que identifica órgãos pares ou estruturas divididas em duas partes semelhantes. Mas de uma afinidade entre partes. É claro que este problemático conceito, o de folha, pensado através da afinidade entre as partes da planta, de clara origem ideal, pode confundir. Se ele não é

¹⁵⁵ “Form and cause in Goethe’s morphology” in *Goethe and the sciences: a reappraisal*, p. 272.

¹⁵⁶ MP, p. 58.

¹⁵⁷ MP, p. 58.

¹⁵⁸ Sépala: cada uma das peças que compõem o cálice da flor. Geralmente tem a cor verde e guarda muito o aspecto da folha. *Dicionário etimológico e circunstanciado de biologia*; José Luís Soares.

¹⁵⁹ MP, p. 58.

¹⁶⁰ MP, p. 35.

¹⁶¹ Como Astrida O. Tantillo em seu *The Will to create – Goethe’s philosophy of nature*, onde ela diz: “Seu ensaio científico [*A metamorfose das plantas*] não argumenta no sentido de uma forma arquetípica da planta, mas sim de um órgão arquetípico, a folha.” *Op. Cit.* 66. Ou Dietrich Borchmeyer em *Weimarer Klassik*: “Em *A metamorfose das plantas* o pensamento acerca da transformação da *Urpflanze* em variadas formas de plantas foi abandonado em nome de outra coisa, que Goethe já conhecia desde a Itália [a folha como Proteus]. Em *A Metamorfose...* toda efetuação de formações da planta é tida como “folha”, indicando-a como *órgão primordial*, como idêntico em todas as partes das plantas. *Op. Cit.*, P. 197.

arquetípico nem esquemático, ele não deixa de ser algo que antecede as manifestações particulares, ou ainda, um termo generalizado para partes afins.

O intento de reunir manifestações diversas sob um mesmo nome não é novo. “A maior parte daqueles órgãos formados de maneiras diferentes, que Lineu designou sob o nome de nectários¹⁶², pode agrupar-se sob este conceito; e também aqui temos oportunidade para admirar a grande perspicácia deste homem extraordinário, que, sem se aperceber de um modo completamente claro da função destas partes, se fiou num pressentimento e se atreveu a unificar com um nome órgãos de aparência tão diversa.¹⁶³”

A *Urpflanze* se fez, como mostramos na primeira parte do trabalho, por meio da composição. A *Folha* não tem sua origem na composição. Ela não é um aglomerado ideal de formas intuídas, mas quase o inverso: uma forma esvaziada de forma, que exige sua particularização. Se a *Urpflanze* era uma forma que poderia gerar formas *ad infinitum*, a folha mesmo isenta de forma é geradora de formas, mas não poderia fazer o mesmo, dado que ela responde a padrões rítmicos que se manifestam na planta mesma. Ela não é construída por uma dedução acerca das partes, retirando-se delas toda a sua efetividade, mas sim a partir de manifestações particularizadas, ela é muito mais uma construção que se dá na intuição do universal particularizado no efetivo da planta mesma.

Ela deve ser percebida enquanto aplicada ao caso particular, ela não cria órgãos não existentes através de uma coerência interna, mas extrai dos órgãos particulares aquilo que lhes caracterizam, que os permite toda a variação, e cria um tipo sem forma. Não se trata, como pensam alguns, de uma idéia enquanto forma, mas de pura idealidade, de condição de possibilidade, de um Proteu que se expressa em cada etapa do desenvolver da planta mesma. Não é uma idéia que se preste ao preenchimento empírico, não se trata de tentar fundamentar “questões relativas à identidade posicional e organizacional da planta, mas à descoberta de que uma só posição nodal pode dar origem a diferentes espécies de formas, o que sugere que estas formas partilhem de uma identidade subjacente”¹⁶⁴.

O que podemos concluir por ora é que ao menos o método constitutivo da *Urpflanze* e o da *folha* são diferentes. Se a primeira pode ser pensada como um a união de realidades empíricas diversas gerada no interior das operações do espírito, a segunda deve ser pensada como condição de possibilidade do crescimento da planta, enquanto forma generativa, que se apresenta somente na metamorfose e no desenvolvimento dos entes particulares. A *Urpflanze*,

¹⁶² Nectário: Órgão com função secretora nas plantas, situado preferencialmente nas flores, responsável pela produção do néctar. *Dicionário etimológico e circunstanciado de biologia*; José Luís Soares.

¹⁶³ (MP, p.44) É este método que Goethe vai radicalizar com sua folha.

¹⁶⁴ MOLDER, Maria Filomena; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 212, nota 124.

por sua vez, permite que se detecte a relação existente entre os entes vegetais, é ela que contém toda a efetividade do mundo vegetal, nos apresentando a possibilidade de reconhecer o universal no particular.

A semelhança “da *folha* com a *Urpflanze* pode ser tomada como simbólica; a palavra *folha* é apenas um substituto para a palavra geral, que necessitamos mas não possuímos, em torno da qual poderíamos designar todas as partes metamorfoseadas da planta por meio de sua forma primária (*Grundgestalt*).”¹⁶⁵ Portanto, excessivo valor foi dado a este termo que, embora tenha uma carga heurística bastante interessante, não pode ser considerado como o único ponto de reflexão metodologicamente goetheano do texto, ele não consiste em um tipo, muito menos em uma forma que possa ser efetivada apenas no entendimento. Ela só é efetiva no ritmo das transformações do mundo vegetal. O que importa é observar como esta parte, ou este órgão, se metamorfoseia, como atua enquanto efetividade.

Podemos, sem grande dificuldade, resumir os movimentos gerais da *A metamorfose das plantas* em poucas linhas. Goethe não deixou de fazer isso. O trajeto, que tem seu zênite na reprodução sexuada, configura-se “desde a semente até ao mais perfeito desenvolvimento das folhas caulineares, observamos em primeiro lugar uma expansão; em seguida, vimos através de uma contração surgir o cálice; as pétalas; através de uma expansão; as partes sexuais [os estames e os pistilos], através da contração; e em breve nos aperceberemos da maior expansão no fruto e da maior contração na semente. Nestes seis passos conclui a natureza a eterna obra da reprodução bissexuada dos vegetais”¹⁶⁶.

Estes seis passos, que culminam na reprodução pelos dois sexos, não poderiam ser dados sem duas forças rítmicas: expansão e contração. Não nos confundamos, não se tratam de forças que encarnem a lei interior da formação da planta. Essas forças rítmicas se manifestam diante dos nossos olhos, e são percebidas no contato empírico com o ente a ser observado. Pois o método não carrega a “presunção de querer descobrir os primeiros móveis das ações da natureza”¹⁶⁷. Mas alguns conceitos, ou ainda formas de manifestação das forças da natureza, mais precisamente os de expansão e de contração, devem ser compreendidos: “tornar-nos-emos cada vez mais atentos a esta ação alternada da contração e expansão, pela qual a natureza chega a seu alvo.”¹⁶⁸

Na primeira indicação de sua ação, a expansão não é anunciada nominalmente, mas ela já é indicada quando o poeta fala dos primeiros passos do desenvolvimento das plantas coníferas:

¹⁶⁵ WEINHANDL, Ferdinand, *Die Metaphysik Goethes*, p. 48

¹⁶⁶ MP, p. 48.

¹⁶⁷ Idem, p. 51.

¹⁶⁸ Idem, p. 44.

“Vemos já, por assim dizer, insinuada, na primeira infância destas plantas, aquela força da natureza através da qual, na sua idade avançada, a inflorescência e a frutificação deverão efetuar-se”¹⁶⁹. Essa passagem é importante, não só por anunciar um dos conceitos fundamentais do ensaio, mas também por mostrar que é na manifestação efetiva que reside a importância de tais conceitos. Vale mais uma vez ressaltar que, para Goethe, tudo parece ser anunciado apenas na natureza vista, não temos aqui uma visão de natureza sistemática e estática. Não se tratam de palavras vazias – das quais Goethe, como vimos, sempre se declarou inimigo –, tais conceitos são deduzidos e observados no contato com a realidade empírica.

Continuando Goethe dirá: “já observamos que das folhas seminais para cima se dá uma grande expansão [...]; observamos agora que a corola é produzida novamente através de uma expansão.”¹⁷⁰ Vemos aqui como as forças são sempre descritas em sua efetividade, não em sua interioridade, em sua gênese. O mesmo ocorrerá com a contração. “Vemos dar-se de modo mais rápido ou mais lento a transição para a inflorescência. No último caso, observamos habitualmente que as folhas caulineares se começam a contrair da periferia para o centro”¹⁷¹, ou ainda, “vemos esta força da natureza que reúne várias folhas em torno de um eixo efetuar uma ligação ainda mais estreita e até mesmo tornar irreconhecíveis estas folhas [...]. podemos pela visão direta instruir-nos[...], por exemplo, que um cálice de calêndula, que na sua descrição sistemática é exposto como simples e multividido, consiste de várias folhas soldadas e sobrepostas, nas quais, como já foi dito acima, as folhas caulineares contraídas como que se insinuem”¹⁷².

Como vemos, o meio de colocar-se a respeito desta força é ainda o mesmo, o de não descrevê-la em sua transcendência, mas em sua efetividade, em sua particular ação. Esses duas forças rítmicas inscrevem-se “numa metodologia estritamente descritiva, procurando fazer sobressair as energias estruturantes, as formas e os ritmos, que dão origem a configurações concretas, as mantêm e transformam.”¹⁷³ Não seria correto dizer que todo o trajeto de *A metamorfose das plantas* se resume num quadro onde as forças de contração e expansão transformam um único órgão, a folha, nas diversas partes da planta. O método empreendido oscila entre a face empírica, como aquela que nos permite o ato de especular, e a

¹⁶⁹ Idem, p. 41.

¹⁷⁰ Idem, p. 42.

¹⁷¹ Idem, p. 40.

¹⁷² MP, p. 41.

¹⁷³ MOLDER, Maria Filomena; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 210.

face que, diante da afinidade entre as partes e afinidade entre os entes individuais, chamaremos, ainda que de maneira fraca, de especulativa.

Os casos particulares de tais forças-conceitos devem permitir as múltiplas variações da folha. São elas que permitem o variado processo de variação que ocorre na “escala espiritual” da metamorfose das plantas. Elas são observadas nos processos de sua efetivação. São tais forças que solidificam a alteração do, quase inominável, órgão formativo. Mas não é nelas que se afixam as leis todas que regem a metamorfose. Elas se localizam um passo atrás do que se manifesta no fenomênico. Mesmo que tais conceitos devam ser utilizados “como fórmulas algébricas”¹⁷⁴, eles têm de ser considerados no seu aspecto rítmico, a atenção tem de se voltar “a essa ação alternada”¹⁷⁵ de tais forças na dinâmica das transições dos vegetais. Como diz Cassirer: “O grande poeta não enfoca o problema de um modo geométrico ou estático, mas em termos absolutamente dinâmicos. Sem renunciar, muito menos, ao constante, não reconhece como mais favorável o constante que aquilo que se manifesta por meio do devir e em relação a este.”¹⁷⁶

O regular e o irregular tem aqui o mesmo valor, o devir, o transitório, tem o mesmo valor que a forma fixada, por estas forças da natureza. Mas insistimos ainda que não é só isso o processo da metamorfose dos entes vegetais. As etapas da planta, em seu devir, mostram este mesmo órgão, em manifestações das mais diversas e em cada manifestação como um todo fechado, portanto a relação do todo e da parte se faz evidente, mesmo se pensarmos na constante alternância de tais forças, é no transitório que vamos manter a observação. Estas forças devem ser compreendidas em sua manifestação.

Hegel generalizou e reforçou um ponto de vista comum, porém problemático acerca de tais forças: “As partes existem como em si iguais e Goethe apreende a diferença como um *expandir* e *contrair*.”¹⁷⁷ Na verdade os termos utilizados, expansão e contração, não conseguem esgotar a variedade de suas manifestações e como vimos não se trata de unificar as partes da planta como iguais, ou como manifestações da folha que em contato com essas forças rítmicas se apresenta alterada.

Nas forças por detrás das manifestações nas plantas “a plenitude de efeitos, de ações, que duas forças, ou melhor dois ritmos expressivos do processo de crescimento metamorfósico, são capazes de produzir, é desproporcional à palavra que possamos arranjar para descrever

¹⁷⁴ MP, p. 53.

¹⁷⁵ Idem, p. 44.

¹⁷⁶ CASSIRER, E; *El problema del conocimiento*, v. 4, p. 173.

¹⁷⁷ *Enciclopédia das ciências naturais*, v II, “Filosofia das ciências naturais”, p. 404.

(...). As modulações destes ritmos excedem sempre a nossa capacidade discursiva, porque são dotados de capacidade viva de inovar em cada momento da sua manifestação(...).”¹⁷⁸

Portanto, o esforço em reduzir a multiplicidade das manifestações não pode ser tomado de maneira tão radical. Essas forças, como fórmulas algébricas, transformam em palavras aquele ritmo observável no crescimento das plantas. As manifestações das próprias coisas não são modos de determinação das partes da planta, muito menos podem substituir a visão de cada modo de manifestação, são apenas organizações do ritmo que avança em cada etapa do crescimento da planta.

O ritmo é de suma importância no todo do ensaio, ele nos mostra a necessidade de dar nome a algo que a natureza exterioriza de modo variado, nas ações da contração e da expansão, numa espécie de ritmo da existência dos entes vegetais. A necessidade de nominar tais impulsos ocultos na efetivação não pode nos levar a dizer que tais forças podem ultrapassar o que se pode entender como a manifestação formal. Isso não significa esvaziá-las, mas tratar da condição de possibilidade das variações do mundo dos entes orgânicos na eterna “presença do vir a ser, a, eterna validade e independência por detrás da variabilidade das mutações”¹⁷⁹.

Existe um caso que é bastante ilustrativo, no momento em que Goethe trata de um órgão intermediário, o nectário, em uma manifestação particular, a saber, a das corolas secundárias. Segundo ele, “parecem merecer o nome de nectários (...) porque, se a formação das pétalas se dá através de uma expansão, em contrapartida as corolas secundárias são formadas através de uma contração, por consequência, da mesma maneira que os estames¹⁸⁰” – é a posição de tal formação em relação à alternância das forças rítmicas que permite a sua nomenclatura, o modo de agir dos ritmos permite, aqui, que se designe as partes por sua posição no construto alternado dessas manifestações das forças ocultas da natureza.

Porém, é no aparecer mais perfeito de cada etapa posterior – por trazer em cada etapa maior proximidade com a *prescrição da natureza* e também devido ao processo de aprimoramento interno que é proveniente do contínuo refinar das seivas (que se encontravam de maneira a parecer nos cotilédones como “uma matéria rudimentar”¹⁸¹, e nos órgãos preparados para o sexo, até depois deles, na etapa da frutificação, como “partes extremamente depuradas”¹⁸²) – que observamos que cada órgão, da maneira como se molda devido àquilo que elabora e assimila,

¹⁷⁸ MOLDER, Maria Filomena; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 223.

¹⁷⁹ RINTELEN, Fritz-Joachim Von; *Goethe, espírito e vida*, p. 50.

¹⁸⁰ MP, p. 45.

¹⁸¹ MP, p. 37.

¹⁸² Idem., p. 57.

se coloca cada vez mais próximo do intento último da planta, as partes internas, nunca como isoladas do que nos aparece no exterior, ditam certo ritmo ao todo da planta.

A seiva, num contínuo filtrar dos vasos, volta ao caule mais depurada em cada etapa que a planta avança a encontraremos ainda mais fina e mais sutil, até um grau máximo de purificação, onde ela apareceria “branca e incolor¹⁸³”, nos órgãos que se desenvolvem para o cumprimento do *zênite da natureza*. “Um nó superior, nascendo do precedente e recebendo as seivas diretamente através dele, deve obtê-las mais finas e depuradas, beneficiar igualmente da operação das folhas, entretanto ocorrida, desenvolvendo-se a si próprio com maior depuração e passar às suas folhas e gomos as seivas mais finas”¹⁸⁴. Isso se desenvolve no interior dos vasos das plantas e graças à sua disposição.

A “escala espiritual”, que não é medida fora daquilo que mostra a sua efetivação, segue o seu rumo, com íntima ligação com as forças rítmicas da natureza em ação no crescimento das plantas, mas também com irrecusável imposição daquilo que acontece no interior das plantas. Esse tipo de ordenação desvinculado de qualquer estatismo reforça ainda mais que uma tal ordenação, exige um grande conhecimento empírico do objeto observado e de suas etapas e partes particulares, pois não é dada a possibilidade de uma unidade ou padrão de medida exterior à efetivação nos objetos mesmos.

Neste processo a *folha* vai se achegando cada vez mais ao desígnio último da planta, sua projeção exterior e sua forma se vai adequando cada vez mais à suas funções determinadas, daí o uso, em mais de uma passagem, da palavra “irresistivelmente” (*unaufhaltsam*¹⁸⁵), que indica que uma vez colocada em relação às forças rítmicas da natureza, ou seja, uma vez que a vida da planta se dá de maneira efetiva, é colocada a irreversibilidade e a impossibilidade de que este processo de contínuo aperfeiçoamento possa parar, pois ele é que é pura efetivação. As causas internas e as estruturas internas são inseparáveis das condições externas da existência. O constante aprimoramento das formas da planta e suas causas internas são uma coisa só, pois a natureza é, ao menos no sentido mais figurativo, prescritiva.

As condições de tal modo de ver as mudanças das partes nodais, que se desenvolvem de nó a nó, na planta, já nos aparecem descritas nas primeiras linhas do texto, pois não há estaticidade nestas formas que se “transformam e assumem, quer mais ou menos, quer

¹⁸³ Ibidem, p. 43.

¹⁸⁴ Ibid., p. 40.

¹⁸⁵ *Die Metamorphose der Pflanzen*, III, “Übergang zum Blütenstande”, 29. (DKV, 24, p. 118)

totalmente, a forma das partes vizinhas¹⁸⁶”. Esta interconexão, esta espécie de “economia” da natureza, não se manifesta diretamente ao nosso olhar, porém, para Goethe, no mundo das existências orgânicas, cada parte constituinte das plantas, considerada como ser organizado em alto grau, é ao mesmo tempo causa e efeito de mudanças que se manifestam no decorrer das etapas do seu crescimento.

Esta interconexão orgânica pode ser considerada uma base pela qual se apoiaria a teoria da metamorfose. O desenvolvimento gradual das partes da planta, um jogo entre a criação livre da natureza e o desenvolvimento regular das partes, depende de um conceito-chave que nos levaria a cometer menos enganos ao tratar do texto. O termo em questão é afinidade (*Verwandtschaft*). A afinidade é um conceito, ou ainda uma propriedade dos objetos naturais e artísticos, fundamental para a morfologia de Goethe. “A afinidade é um tipo de concordância entre dados sensíveis já apreendidos [...] que torna possível a determinação do sentido interno geral, de acordo com as suas condições formais”¹⁸⁷; é esta afinidade que permite que o observado seja posto e organizado por modelos intuitivos, mesmo naquilo que pode não ser encontrado empírica e imediatamente no objeto.

A afinidade entre as partes é um dos pontos cruciais de todo o ensaio, como podemos notar na seguinte passagem: “se a afinidade de todas as restantes partes entre si fosse tão evidente, observada de modo tão generalizado e tão indubitável, como esta [das pétalas e dos estames], poder-se-ia considerar a presente exposição como supérflua.”¹⁸⁸ A afinidade considerada como ligada às mudanças internas e externas estabelece um tipo de limite no desenvolvimento das formas produzidas por estes dois impulsos rítmicos, ainda que estejamos lidando com leis que não podemos sempre conhecer. Mas existem passagens em que Goethe parece estabelecer uma espécie de manifestação fenomênica da afinidade entre as partes da planta. Por exemplo: “A afinidade da corola com as folhas caulineares aparece-nos igualmente de mais de uma maneira: pois que aparecem em várias plantas folhas caulineares mais ou menos coloridas, muito antes de elas se aproximarem da inflorescência; outras, na proximidade da inflorescência, coloram-se completamente.”¹⁸⁹

Se não podemos pensar em uma genealogia dos órgãos da planta, podemos pensar em um enlaçamento de formas que podem parecer como muito distantes umas das outras, ou seja, dotadas de uma “afinidade secreta”, ou muito próximas, dotadas de uma “afinidade

¹⁸⁶ MP, p. 35.

¹⁸⁷ LOPARIC, Z., *A semântica transcendental de Kant*, p. 148.

¹⁸⁸ MP, p. 35 e 43.

¹⁸⁹ MP, p. 43.

evidente¹⁹⁰”. Embora possamos tender a considerar, não aqui, a afinidade como uma figura interpretativa qualitativa, é ela que garante certa unidade no mundo vegetal. Além de revelar a expressividade da relação entre unidade e multiplicidade no reino das plantas a afinidade consiste, em parte por isso, e em parte por ser algo que liga a parte fenomênica da planta a leis ocultas, em uma espécie de condição efetiva unificadora da própria variação.

Não se trata apenas de um parentesco entre formas, muito menos de uma semelhança externa, mas de algo como que ligado à função, ao desígnio. Não se trata de apenas investigar as plantas no seu elemento visual e plástico. Embora haja em todo o ensaio uma preocupação em acompanhar visualmente o crescimento das plantas, há sempre de considerar algo que não se nos apresenta diretamente na intuição visual. Não se trata de um padrão exteriormente visível, mas da afinidade, que mesmo que muitas vezes se evidencie no próprio fenômeno mesmo, pode ser intuída em casos excepcionais. Como cada forma pode ser pensada como manifestação particular da afinidade existente entre as partes da planta e, num aspecto mais geral, a afinidade entre as plantas, não podemos pensar na metamorfose como sucessão de formações instantâneas que sempre se superam em nome de outras.

A afinidade é aqui o substituto de qualquer coisa como tipo, ou arquétipo. É ela que supera a associação das aparências, é ela que permite criar a experiência no âmbito do devir. Como neste ensaio Goethe se debruça sobre o que é transitório, se ele atenta para as etapas em que a forma desprovida de forma, “a folha”, pode ser considerada como que gerando formas, enquanto ponto prolífero, a variedade vai ao encontro do observador, exibindo sua tanto sua afinidade estrutural quanto seu o seu princípio geracional.

É notável que mesmo que Goethe tenha se preocupado com “estabelecer o conceito fundamental de afinidade interna entre as diversas configurações do crescimento da planta, os seus diversos órgãos”¹⁹¹, não há farta bibliografia acerca de sua maneira de operar. Por mais que não haja dúvida acerca da importância de tal conceito, poucos notaram que nele reside um dos aspectos fundamentais do início do projeto morfológico de Goethe, além de ser um termo fundamental para se pensar a afinidade com a filosofia de Kant.

É esse conceito que permitiu que se afastasse da teoria da metamorfose qualquer menção à celebre *Urpflanze*, pois aqui trata-se de tentar dar conta das transições de uma forma para outra, e o que permite que se entenda o ritmo e as mudanças de uma única forma generativa – que é ela mesmo muito valorizada por comentadores – e que o limite dentro de limitações que nem sempre são visíveis. Este conceito alia o fenômeno visto com um assumir e dar dignidade

¹⁹⁰ MP, p. 35.

¹⁹¹ MOLDER, M. F.; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 197., p. 226

a sua faceta interna. É a afinidade, termo que é, como estamos vendo, problemático, que permite todo o construto da metamorfose. Este termo não pode ser considerado como simetria entre as partes, muito menos como certa regularidade.

É a afinidade que permite uma espécie de jogo livre entre o geral e o caso particular. Ela permite que um caso excepcional sirva para ilustrar o que os casos ordinários ocultam. Ela é quase que uma idéia reguladora, que se apresenta fenomenicamente em alguns casos, que permite a busca do fenômeno adequado. É claro que a importância irresoluta do caso observável independe, de certo modo, da afinidade, mas é ela que permite a organização entre os entes observáveis sem a necessidade de um conceito unificador. Aliada ao desígnio, a afinidade permite que o caso isolado demonstre aquilo que não pode ser visto nos casos mais usuais. De maneira análoga à folha, que permite entender a sucessão de formas no binômio parte e todo, a afinidade permite entender a sucessão de casos no binômio geral e individual.

Goethe não é aqui um realista, as plantas não são para ele diferentes daquilo que pensamos sobre elas; para ele “as ‘ações’ e a ‘teoria’ não são dois pólos opostos, mas simplesmente duas expressões e dois aspectos de uma só relação indissolúvel.[...] Parece falar aqui um rigoroso empirista, que se contenta com a mera descrição dos fenômenos, sem entrar na indagação de seus ‘fundamentos’, mas por outro lado, Goethe não admite nenhuma experiência que repouse exclusivamente sobre si mesma e que possa ser compreendida como algo desligado e solto.¹⁹²”

Não se trata de apenas investigar as plantas no seu elemento visual e plástico. Embora haja em todo o ensaio uma preocupação em acompanhar visualmente o crescimento das plantas, há sempre de considerar algo que não se nos apresenta diretamente na intuição visual. Não há na obra algo que divida o fenômeno da teoria, eles são manifestações de uma mesma coisa.

O importante é notar que mesmo que a intenção de Goethe seja acompanhar o crescimento das plantas como todos vemos, não podemos ligá-la ao simples senso comum. A argumentação, quando necessário, lançará mão de casos particulares para validar o que não encontramos nas manifestações usuais, os casos que ocultam aquilo que pode estar contido nesta planta composta por Goethe em solo clássico. Reforça-se o tempo todo o fato de que, embora trate de matérias observáveis, não é o intento do ensaio se aliar ao senso comum. Há uma série de pressupostos intuitivos inominados para se pensar as partes e o todo, como algo que regula a observação à socapa. O trabalho de Goethe, como cientista natural descritivo, embasado pelas noções de desígnio e de afinidade, será o de encontrar o fenômeno adequado.

¹⁹² CASSIRER, Ernst, El problema Del conocimiento, v. 4, p. 180.

Encontrar o fenômeno adequado, ou como diz Cassirer, o fenômeno eloqüente, que tem a sua efetividade, enquanto passo heurístico, ligada diretamente da noção de afinidade. Não faltam casos onde Goethe nos mostre um caso específico como aquilo que demonstra algo que é universal. Por exemplo, quando Goethe quer demonstrar a afinidade existente entre o fruto e a folha ele nos mostra um caso em que tal afinidade salta aos “nossos próprios olhos, quando tais cápsulas compostas brotam umas das outras após a maturação, pois [...] cada parte aparece como um folhelo aberto ou vagem.”¹⁹³ Ou ainda, para mostrar a afinidade dos cotilédones com as folhas, que em muito casos não se apresenta aos sentidos, pode “em muitas plantas [...] eles aproximam-se da forma das folhas; tornam-se mais chatos, adotam, quando expostos à luz e ao ar, a cor verde num grau elevado; os vasos neles contidos tornam-se mais reconhecíveis, mais semelhantes às nervuras das folhas”¹⁹⁴.

Mesmo que exista uma tendência a se pensar que haja em Goethe, aqui, uma certa conceitualização afastada daquilo que a simples observação nos mostra, o conceito de afinidade vai se apresentando, dado a sua permissão de pensar o geral e o individual de maneira afim, como aquilo que nos garante a possibilidade de não nos afastarmos do empírico, pois sempre haverá o caso eloqüente. Assim sendo, se a metamorfose regular, objeto privilegiado de todo o texto, não nos mostrar algo que intuímos internamente em um determinado fenômeno, apelamos para a irregular, dado que “através de experiências que tivemos a oportunidade de realizar nesta metamorfose, poderemos descobrir o que a regular oculta, ver claramente o que nesta nos é permitido inferir; e, desta maneira, é de se esperar que alcancemos nosso desígnio com maior segurança”¹⁹⁵.

Se é a afinidade que permite a segurança dada por uma intuição acerca daquilo que se poderia supor, ela também serve para colocar em xeque algo que se apresenta nos casos mais usuais, a afinidade da pétala com a origem foliar seria muito difícil de ser compreendida “se não conseguíssemos surpreender a natureza em casos extraordinários.” O que a afinidade permite, e aqui a analogia com a celebre *Urpflanze* é clara, é elaborar e articular um tipo de unidade na generalidade, ela exemplifica o que é comum a todos os eventos, mesmo que tal unidade não seja visível em todas as manifestações particularizadas. Ela não pode ser pensada num fenômeno isolado, nem como estando na base de condição de veracidade para uma prova empírica de uma teoria, nem como um conceito altamente abstrato, mas sim como uma coisa

¹⁹³ Idem, p. 49.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 37.

¹⁹⁵ Ibid, p. 36.

extraída e abstraída dos fenômenos mesmos, uma espécie de abstração tomada como concreta e a partir do concreto, tão cheia de possibilidades de conteúdo quanto possível.

Ao assumir a efetividade da afinidade no reino dos vegetais, Goethe está dando um passo na direção de dar certa articulação científica e validade àquilo que poderia permanecer sem exame, ou ainda sem validade científica, ou seja, a atenta observação dos fenômenos mesmos. Não podemos lançar-nos em divagações, mas existem os casos em que podemos nos apoderar de um exemplo muito particular para observar empiricamente “aquilo que procuramos captar com imaginação e entendimento”¹⁹⁶. Os casos da rosa prolífera e do cravo prolífero são o exemplo mais acabado disso, posto que estes casos “nos mostram que a natureza culmina habitualmente o seu crescimento nas flores e faz por assim dizer uma soma, de modo que põe termo à possibilidade de prosseguir passo a passo no infinito, a fim de, através da formação das sementes, alcançar rapidamente o alvo.”¹⁹⁷

Goethe faz um construto, estofado com a noção de afinidade, que permite um certo manejo das coisas particulares da natureza como participantes do geral. Esta questão pode ser pensada em seus dois aspectos mais característicos: o primeiro, e mais precisado neste ensaio, é o da afinidade entre as partes, demonstrado no conceito esvaziado de *Folha*; o segundo, não precisado diretamente em *A metamorfose das plantas*, é o da afinidade entre indivíduos, representado pela *Urpflanze*.

Esta última faceta da afinidade permite não só o caso empírico particular ser tratado como um geral particularizado, mas também uma entidade não empírica como a planta primordial. Tanto a folha como a planta primordial não deixam de ser construções que ressaltam a afinidade, quer entre partes quer entre indivíduos, e são frutos dela. Elas podem ser pensadas como conceitos que transcendem a realidade empírica, mas que dela dependem para serem efetivas. A própria construção de tais figuras indica a importância de modelos não meramente analíticos e não meramente aglomerativos para o avanço da teoria ligada diretamente, mas não restrita, à intuição.

A questão da afinidade neste ensaio encerra uma questão que será fundamental, não só na morfologia de Goethe, mas para toda a epistemologia dos séculos XVIII e XIX, que é a questão da relação entre o geral e o particular. A afinidade entre as partes figurada na palavra folha, que como forma da linguagem não deixa de apresentar problemas, não deixa de ser uma tentativa de pensar uma certa relação entre o geral e particular. Esvaziando-a das formas que se proliferam nos nós da planta, a folha pode ser pensada como o que é geral nas partes da

¹⁹⁶ M.P., p54.

¹⁹⁷ MP, p. 55.

planta: pensemos na folha como a figuração lingüística daquilo que é comum aos particulares. Como tal folha não tem em si manifesta a grande gama de entes particulares, ela exige a efetivação, ela exige as diferenças que na configuração da planta são constituídas como particulares.

Goethe neste ponto, na explicação da afinidade entre as partes da planta, está em consonância com o pensamento de sua época. Vejamos a título de ilustração a seguinte passagem da *Critica da razão pura*:

“[...]A lei da afinidade de todos os conceitos, lei que ordena uma transição contínua de cada espécie para cada uma das outras por um acréscimo gradual da diversidade [...]. Prescrevendo a homogeneidade na máxima diversidade pela passagem gradual de uma espécie para outra, o que indica como que um parentesco entre os diferentes ramos, na medida em que todos provém dum tronco comum. Esta lei, pois, tem de assentar em fundamentos transcendentais puros e não empíricos; porque neste último caso chegaria depois dos sistemas, quando em verdade foi ela que produziu o que há de sistemático no conhecimento da natureza¹⁹⁸”.

A seguinte passagem, cuja ligação entre os dois autores evidencia, não será esgotada aqui, mas apenas serve para ilustrar que, ao contrário, do que se pode pensar, a ciência intentada por Goethe, mesmo quando em pleno movimento do Classicismo, assimilou as questões e a terminologia dos debates filosóficos e científicos de sua época. A metodologia de Goethe, como os construtos da *folha* e da *Urpflanze* (que mesmo não citada nos parece pressuposta), parecem se encontrar com as exigências postas por Kant em seu apêndice à dialética da *Critica da razão pura*. Daqui para diante tentaremos nos fixar em outras obras do poeta, as obras que configuram o movimento de construção de sua “Heurística Viva”. Se na metamorfose a aplicação desta heurística dá os seus primeiros frutos, nesses outros textos Goethe tentará fixar com o máximo rigor a sua posição e sua postura diante da natura infinda. O ensaio “*A metamorfose das plantas*” nos mostra o princípio de um método morfológico, método este baseado, em grande parte, na persuasão das intuições do objeto. É ao intuir o objeto mesmo que podemos demonstrar nossas regras empíricas ou leis que se apresentam no espírito, não para nos afastar dos objetos, mas ao contrário, para nos ampliar a capacidade de ver. Colocando diante de nós uma relação exemplar e eloqüente das representações, o autor pretende nos indicar as relações internas e externas da planta. Aqui este contexto funcional é facilmente representável, quer pelas plantas mesmas, quer mediante ilustrações. Deste

¹⁹⁸ *Op. Cit.*, “Apêndice à dialética transcendental”, A 658/ B 686, A660/B 688. Embora o termo aqui seja *Affinität* e não *Verwandschaft*, tendo por base outros textos de Kant, como *Antropologia de um ponto de vista pragmático* onde ele usa o último termo (p. 75), podemos colocar os dois em uma mesma posição conceitual.

contexto partimos para relações cada vez mais complexas. Do simples ao complexo Goethe construirá o seu caminho morfológico e tentará cada vez mais demonstrar as sutilezas desse método e compará-lo com outras formas de se fazer ciência.

O caminho que o levará a construir seu trajeto morfológico principia com a intenção de se observar o fenômeno como ele aparece na vida corriqueira, daí partindo a tentativa de se trazer à tona as características empíricas mais gerais. O fundamental deste método já está presente neste ensaio primevo, pois já nele as regras, as leis e os conceitos se revelam para nós não por meio de uma série de palavras, hipóteses e categorias, mas a partir dos fenômenos. Goethe já parece rejeitar tudo que afaste o observador dos objetos mesmos. Tais posições se construirão de maneira mais clara nos textos em que o poeta tenta expor seu método. Estes serão o objeto do próximo capítulo.

4 - A heurística viva – olho e espírito

Como vimos anteriormente, a superficialidade do método de Goethe para abordar as existências orgânicas pode parecer simples, mas oculta grandes dificuldades. O poeta tentou em uma série de textos explicar o seu atuar em relação às naturezas orgânicas. A compreensão da atividade do conhecer será o objeto desta parte do trabalho pois para Goethe o resultado do conhecer “não descende por debaixo do fenômenos para fazê-los abraçar, ao modo de simples representações, pelo eu como função cognitiva; nem pode satisfazer-se saindo deles, com a idéia de uma coisa-em-si. [...] Não fora dos fenômenos, mas neles, coincidem natureza e espírito, o princípio vital do eu e do objeto”¹⁹⁹.

O sujeito não pode ser amparado por uma concepção de infinitude subjetiva, que seria um correlato da infinitude natural. Este aperceber-se da incapacidade do sujeito diante da natureza infinita “é para Goethe um início perverso”²⁰⁰ do caminho do conhecer – o qual teria um fim trágico²⁰¹ não fossem as inúmeras tentativas de se penetrar, ao menos em parte, o mundo natural e de se considerar um filho dele. Este sujeito diante do mundo não pode se contentar em travar uma “luta com a natureza”, muito menos ceder ao “impulso irrefreável de submeter a si mesmo os objetos”; ao mesmo tempo que não deve recuar ou paralisar diante dos objetos da natureza “que se impõem com tamanha força”²⁰². Deve seguir buscando “o conhecimento das conexões de seu ser (*Wesen*) e de seu agir (*Wirken*)”²⁰³. Ele deve proceder diante da natureza não como aquele que a isola e secciona, mas como aquele que a representa como operante e vivente na aspiração do todo com as partes.

Isto só é possível num passo posterior, onde o sujeito passa a limitar-se e a impor limites ao seu movimento em direção ao conhecer. Os limites do agir e do sujeito são estabelecidos “diante de um duplo infinito: por parte dos objetos, a multiplicidade do ser, do devir e das relações que se entrecruzam de um modo vivente; por parte d[o observador] mesmo, dada a possibilidade de uma instrução (*Ausbildung*) infinita na medida em que seja capaz de adaptar, tanto sua sensibilidade (*Empfänglichkeit*) como seu juízo (*Urteil*), a formas sempre novas de

¹⁹⁹ SIMMEL, G.; “Kant y Goethe – para una historia de la concepcio moderna del mundo”, *Goethe* p. 271.

²⁰⁰ DANCKERT, W.; *Goethe – der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, p. 225.

²⁰¹ Para ilustrar a tragédia procedente de tal relação, cito uma passagem de Schelling: “Eu o entendo meu caro amigo! Parece-lhe mais grandioso lutar contra uma potência absoluta e sucumbir lutando, do que garantir-se preventivamente contra todo o perigo, através de um deus moral. Certamente essa luta contra o imensurável não é somente o mais sublime que o homem pode pensar; é, no meu entender, o próprio princípio de sublimidade”. Schelling, *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, Os pensadores, v. XXVI, p. 179.

²⁰² “Das Unternehmen wird entschuldigt”, *Ideen über organische Bildung- 1806-1807*. DKV, v. 24, p. 389.

²⁰³ “Die Absicht eingeleitet”, *Ideen über organische Bildung- 1806-1807*. DKV, v. 24, p. 391.

recepção e de reação.”²⁰⁴ Como vemos, a faceta de infinitude ligada ao sujeito é dada não por uma capacidade infinita de percepção, mas pela capacidade de se formar no relacionamento com os objetos. O sujeito permanece, enquanto sujeito do conhecer, finito, mas sua perfectibilidade de intuir e julgar os objetos torna suas possibilidades infinitas.

Esta noção dos limites existentes em uma ciência que vise conectar esses dois modos de infinitude não deixa de ser, ainda que em um outro sentido, a de uma ciência que parte de uma afinidade, não mais a afinidade entre objetos e seus princípios, mas uma afinidade entre o observador e o observado. A título de ilustração vejamos o que diz Goethe em sua Introdução à *Teoria das Cores*: “Ninguém pode negar a afinidade imediata do olho com a luz”²⁰⁵. Ou seja, existe em Goethe uma ligação produtiva do observador em relação aos objetos, existe no sujeito um ato criador ativo, que se desenvolve juntamente com o contemplar, que fixa os mais estranhos e opostos fenômenos combinando seus elementos, nos levando a recompor na nossa percepção estes fenômenos, no intento de compreendê-los.

Goethe, não foi cego em relação à percepção da “rede de afinidades que unia toda a natureza, na vida em expansão regulada, que o unia a toda natureza, da qual se sentia filho e herdeiro.”²⁰⁶ Essa afinidade não nos é apresentada diretamente aos sentidos – o que nos previne da redução do método morfológico de Goethe a uma vertente puramente empirista ou ainda materialista –, ela é sentida e pressentida no homem, dado que este é fruto desta mesma natureza, e deve operar em consonância com ela.

Essa afinidade existente entre os entes naturais não deixa de se fazer sentir entre nós e a natureza, como foi muito bem colocado na seguinte máxima: “Aquilo a que chamamos inventar, descobrir no mais alto sentido da palavra, é a exercitação significativa, a atualização de um original sentimento de verdade, o qual tranquilamente formado ao longo de muito tempo, de repente, com a rapidez de um relâmpago, nos conduz ao ato do conhecimento. É uma manifestação que se desenvolve do interior para o exterior e que leva os homens a pressentir a semelhança com Deus. É uma síntese do mundo e do espírito, a qual nos dá a bem-aventurada certeza de eterna harmonia da existência.”²⁰⁷

Essa pressentida semelhança com Deus não deixa de ser uma manifestação da nossa afinidade formativa com o mundo. Esta conexão do espírito com o mundo admite uma série de passagens de um para o outro, mas não nos autoriza a estabelecer qualquer tipo de primazia, quer de um, quer de outro. “Desta preestabelecida harmonia entre eu e mundo, órgão e objeto,

²⁰⁴ “Das Unternehmen wird entschuldigt”, *Ideen über organische Bildung- 1806-1807*. DKV, v. 24, p. 389.

²⁰⁵ *Doutrina das cores*, p. 45.

²⁰⁶ MOLDER, M. F.; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 197.

²⁰⁷ *Máximas e reflexões*, máxima 562 p. 127.

resultou para o investigador da natureza, em Goethe, a sua obrigação: a de que as aparições objetivas e subjetivas se liguem sempre umas com outras. Uma de suas exigências diletas é a de que a ciência permanece no meio entre natureza e sujeito.”²⁰⁸

Dizer que esta ciência, que clama por objetividade descritiva, se localiza em um termo médio entre nós e os entes observáveis, não é esvaziar a natureza e suas formas, muito menos é admitir uma primazia do sujeito; este ponto prolífero, onde se encontram observador e observado, não é ditado volitivamente pelo sujeito, mas pela própria imposição da natureza na sensibilidade dos homens. É a sensibilidade que, num primeiro momento, demarca o terreno que se coloca diante do próprio modo de entender a natureza, ou seja, ela determina o ponto de aproximação com a natureza que atua enquanto “vida e sucessão, desde um centro desconhecido até uma periferia incognoscível”²⁰⁹. A tentativa de se entender os fenômenos isoladamente é afastada, embora este seja um ideal de ciência inatingível. Pois entre o objeto e o sujeito, entre a experiência e nossas capacidades de apreensão surgem as potências da alma (*Seelenkräfte*) “com as quais as experiências são apreendidas, reunidas ordenadas, desenvolvidas”, sobre as quais não se pode negar “uma elevada força, quase criativamente independente”²¹⁰.

Essa modulação permite o afastamento da possibilidade de um fenômeno ser entendido em sua pureza no mundo empírico: “O investigador da natureza busca o determinado nas manifestações para compreender e deter o que é estável e, em casos particulares, ele está atento não só a como os fenômenos aparecem, mas também a como devem aparecer”.²¹¹ Isso não significa que devemos reduzir aquilo que vemos a princípios pré-estabelecidos, nem a nenhum tipo de conceito unificador baseado em uma hipótese. É da própria experiência que nascerá aquilo que dá unidade aos fenômenos experimentados.

Assim como, no capítulo anterior, a afinidade – quer entre partes da planta, quer entre os entes do reino vegetal – não se evidenciava em si mesma em todos os casos (mas podia ser pressuposta devido a sua freqüência em casos generalizáveis); e devido ao fato de que “o homem se satisfaz com a representação, mais do que com as coisas (*Sache*), ou, ainda devemos dizer, o homem se satisfaz com uma coisa, na medida em que ele a representa, quando esta se adéqua à sua índole, ele aprecia seu modo de representação (*Vorstellungart*) quando este se eleva às alturas; geralmente este segue seu intento de trazer muitos objetos a

²⁰⁸ Werner Danckert, *Goethe – der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, p. 229.

²⁰⁹ “Problem und Erwidern”. DKV, v. 24, p. 582

²¹⁰ 25 “Der Versucher als Vermittler von Objekt und Subjekt”, DKV, v., p. 26.

²¹¹ “Das reine Phänomen”, DKV, v. 25, p. 125.

um tipo de relação apreensível que eles, a rigor, não possuem (...)”²¹², devemos procurar nos educar e nos limitar em relação aos fenômenos e às regras dele deduzidas por meio da afinidade existente entre interior e exterior. Como em Goethe não podemos encontrar uma forte intenção de se determinar a finitude humana, nem uma exigência de diminuição das potências da alma para que se estabeleça uma relação meramente objetiva com a natureza, devemos buscar o ponto de contato de tais operações.

O homem que busca um conhecimento da natureza está sempre em uma investigação simultânea de si e dos objetos, da natureza e de seu espírito. Dado que tal homem não deve, segundo Goethe, submeter os fenômenos a si, enquanto relação intuitiva, ele teve de se obrigar a pensar sobre as faculdades dos homens, que ao mesmo tempo que possibilitam a ciência da natureza, estão na base da maioria dos erros que proliferam nesta atividade. Embora não haja um lugar privilegiado para o estudo das operações do espírito, essas operações interiores aparecem sempre ligadas ao descrever a natureza.

Goethe teve de descrever, ainda que de maneira não totalmente acabada, as operações do homem em relação aos objetos, dado que é da eterna influência mútua entre interior e exterior que vai nascer a heurística viva: “Todo o meu agir interior (*inneres Wirken*²¹³) é como uma heurística viva a qual, reconhecendo a presença de uma desconhecida mas pressentida regra, aspira encontrá-la no mundo exterior e a impô-la ao exterior.”²¹⁴ Tal passagem não significa a pressuposição de imposição de uma regra, de uma hipótese, de uma idéia pré-concebida na alma do investigador, pois a regra não é apresentada na alma como algo que esteja definido e determinado, a efetividade de tal regra no mundo dos fenômenos é que pode trazer algum conhecimento acerca dela. Ela é potencialidade de efetivação e sua validade e conhecimento depende da busca de seu correlato no mundo exterior. Esta regra pressentida constitui de uma maneira de lidar com os objetos e com o observador que indica a possibilidade de algo oculto em ambos os sentidos. A tensão existente, tanto no sujeito, como na natureza, entre o que é oculto e o que é percebível permite o nascimento deste espécie de regra oculta nascida no sujeito atuante e que permite a união entre sujeito e objeto.

Essa regra pressentida na alma, que mantém clara analogia com a “escala espiritual” exposta no capítulo anterior²¹⁵, apresenta, mais do que tudo, para o observador, uma exigência: a da

²¹² “Der Versucher als Vermittler von Objekt und Subjekt”; DKV, v. 25, p. 31.

²¹³ Este termo *Wirken* demonstra a afinidade entre o objeto de estudo e aquele que estuda, pois a prescrição à morfologia citada acima (cf. Nota 74) é que se busque “o conhecimento das conexões de seu ser (*Wesen*) e de seu agir (*Wirken*)”, o estudo deste agir pressupõe um agir interior vivo, que, assim como o objeto estudado, estimule o reconhecimento da relação afim que opera tanto no interior como no exterior.

²¹⁴ *Máximas e reflexões*; máxima 328, p. 79.

²¹⁵ Cf. nota 13.

experimentação, da observação e da intuição dos objetos. Pois mesmo que entre os objetos e o observador exista uma espécie de abismo, que permite que se sinta os efeitos do outro lado, mas não permite o contato direto e pleno com ele, não nos devemos deixar paralisar. Por mais que não possamos intuir um fenômeno puro e isolado, devemos, através do intuir de diversos fenômenos, buscar no exterior e no interior, no momento em que estes se relacionam, essa regra “espiritual”. Goethe jamais poderia ser pensado como herdeiro da tradição empirista, em sentido estrito, pois podemos notar que a experiência nunca repousa sobre si mesma. Somente “o modo de fazer e de utilizar essas experiências, e o modo de desenvolver e aplicar nossas faculdades (*Kräfte*), é que pode ser totalmente conhecido e reconhecido”²¹⁶.

O homem deve ser estimulado pelo pensamento acerca dessas faculdades ou potências, que permite um enlaçamento objetivo da realidade interior. Ele poderá chamar de verdadeiro o conteúdo gerado pelo dinamismo destas potências, num agir interior, aqui o apropriar-se dos objetos, por meio delas encontra uma valoração tal, que a determinação do objeto passa necessariamente pelo sujeito e o sujeito determina e aprimora suas forças na relação com os objetos.

O resultado e as premissas do saber científico passam necessariamente por aquilo que temos de mais característico. Não se trata de uma comunicabilidade estabelecida pela objetividade das coisas, mas de uma aplicação das faculdades do homem, pertencentes a todos os sujeitos. Por meio dessas faculdades e sua aplicação aos fenômenos é que se pode estabelecer o elo mais preciso entre as coisas e o conhecimento. Podemos avançar tentando entender melhor esse agir interior, indicado por *Kräfte* (faculdades ou forças) e por *Vorstellungarten* (modos de representação). Mas não nos iludamos, o uso de termos como estes deixam patente “a ausência de uma autêntica linguagem filosófica [que] em Goethe reside na insuficiente terminologia usada, da qual um dos casos mais flagrantes diz respeito às *Vorstellungsarten*, designadas também por *Meinungen*, *Begriffe*, *Beobachtungsweise*, *Erklärungsarten*, *Ansichten*.”²¹⁷ Essa insuficiência terminológica reside, em grande parte, no uso livre que o poeta fez da terminologia pós-crítica, e também em seu temperamento poético.

Mas ainda que não nos coloquemos de maneira taxativa acerca das faculdades do homem e de seus modos de representação, devemos tentar explorar, nos textos, como estes termos aparecem. Nem tanto por um nexos terminológico, mas por um nexos posicional e rítmico que permita encontrar a descrição das posturas do pensar a natureza em meio a todos os componentes do agir interior, que delineiam o construto do investigador goetheano. Este

²¹⁶ “Der Versucher als Vermittler von Objekt und Subjekt”; DKV, v. 25, p. 28.

²¹⁷ Molder, M.F., *O pensamento morfológico de Goethe*; p.100, nota 48.

momento prolífero da intuição dos objetos coloca em movimento este sujeito e “a força do espírito humano (*Kraft des menschlichen Geistes*) [que] aspira a relacionar tudo que é externo com aquilo que conhece”²¹⁸.

Tal passagem nos mostra que mesmo sendo por meio destas forças ou faculdades que o conhecido ganha comunicabilidade, é delas que nasce o erro de não se respeitar as ações da natureza. Delas nascem juntamente com a comunicabilidade, os “inimigos interiores dos homens”, a saber, “imaginação (*Einbildungskraft*), impaciência (*Ungeduld*), precipitação (*Vorschnelligkeit*), auto-complacência (*Selbstzufriedenheit*), rigidez (*Steifheit*), forma de pensar (*Gedankenform*), opinião preconcebida (*vorgefasste Meinung*), comodismo (*Bequemlichkeit*), leviandade (*Leichtsinn*), inconstância (*Veränderlichkeit*) e como se queira nomear este bando e seu séquito”²¹⁹. Isso ocorre devido à desproporção existente “entre nosso entendimento (*Verstand*) e a natureza das coisas”²²⁰.

Residiria aqui um impasse? Pois, se como vimos a morfologia busca o contato objetivo com as formas da natureza, como poderia Goethe atribuir a possibilidade de conhecimento aos poderes e capacidades humanas, não seria isso um impor-se aos fenômenos? Não! Pois para Goethe, a sensibilidade, o intuir e os sentidos – em analogia com as coisas da natureza, onde “nada acontece que não esteja em relação com a totalidade”²²¹ – estão sempre em associação com as forças do espírito. Assim como não é possível que encontremos um fenômeno isolado na natureza, é impossível para o poeta que nosso aparato sensitivo não venha acompanhado de uma série de faculdades humanas e “ainda que não se encontre nos textos goethianos qualquer tratamento sistemático das faculdades humanas, deparamos com alusões, que são mais ou menos desenvolvidas, mas sempre esclarecedoras.”²²² A busca por uma certa unidade entre subjetivo e objetivo se dá dentro da própria manifestação do espírito em relação à natureza. A natureza, tal como podemos contemplar com os olhos é produto e testemunho direto das faculdades do espírito.

As faculdades elencadas por Goethe guardam certa consonância com aquelas que a tradição kantiana estabeleceu, pois para buscar alguma unidade em relação à natureza, com esforço tentamos superar o hiato e a desproporção existente entre nós e a natureza munidos das seguintes potências: “a razão (*Vernunft*), o entendimento (*Verstand*), a imaginação

²¹⁸ “Der Versuch als Vermittler...” DKV, v. 25, p. 31.

²¹⁹ Idem, p.30.

²²⁰ idem, p. 34

²²¹ idem, p33.

²²² MOLDER, M.F., *O pensamento morfológico de Goethe*; p. 91.

(*Einbildungskraft*)²²³, a fê (*Glauben*), o sentimento (*Gefühl*), e, quando não se consegue, com tolice (*Albernheit*).²²⁴ Embora a razão tenha um papel importante para Goethe²²⁵, o entendimento não parece ser considerado decisivo. A razão, contrariamente à tradição da filosofia crítica, é para Goethe a centelha divina que se eleva acima do entendimento, pois “sobre aquilo que é vivo só a razão possui sabedoria”²²⁶. A razão “é uma estranha e elevada faculdade (*Kraft*).²²⁷”. O mundo racional é para Goethe um grande gerador de formas, e nele reside o mistério do mundo: o nascimento das formas e a abundância delas. A razão em nós é quase um reflexo desta razão no mundo do devir. Existe um momento em que “ela, enquanto puro *Logos*, evidentemente se afasta de uma proximidade com a esfera do entendimento”²²⁸. Pois “a razão aplica-se ao que está em devir; o entendimento ao que já ‘deveio’. Aquela não se preocupa com o ‘para quê?’; este não se pergunta ‘donde?’ – ela alegra-se com o desenvolver-se; ele quer que tudo pare”²²⁹.

Se a razão permanece, enquanto faculdade humana que reflete no homem aquilo que na natureza ganha proporções de infinidade, como afinidade entre o homem e o mundo; o entendimento busca restringir a natureza, enquanto formadora de formas. O entendimento busca alcançar as causas ocultas das ações da natureza, gerando uma tensão entre a mobilidade do mundo do devir e a intenção de manter como estável a eterna mutabilidade da natureza. “O homem acha-se no meio de efeitos e não pode impedir-se de perguntar pelas causas. Então apodera-se dos seres mais próximos como se fossem a melhor das causas e fica descansado. E é este o modo próprio de proceder geral do universal entendimento humano.”²³⁰

O problema de não haver em Goethe a possibilidade e a validade de um fenômeno isolado, afasta a noção de entendimento como faculdade ativa para o homem da ciência. Dado que

²²³ Como já dissemos, Goethe não foi preciso na sua terminologia em alguns casos, um caso que evidencia ainda mais uma vez essa ausência é o da imaginação. Optamos por manter sob uma mesma tradução *Einbildungskraft* e *Phantasie*, a saber, Imaginação. Em razão da posição ocupada por tais termos, que são quase sinônimos em alemão, pode-se pensar em uma unidade de conceito entre essas duas palavras.

²²⁴ “Bedenken und Ergebung”; DKV, v. 24, p. 449.

²²⁵ Aqui tenho de discordar de Maria Filomena Molder, para quem a razão, assim como entendimento, não possui um papel determinante no trabalho morfológico de Goethe (*Op. Cit.* p.76). Como mostrarei existem muitas passagens que evidenciam a importância de tal faculdade. Além disso, não devemos esquecer o dito de Mefistófeles: “Vai-te e despreza a razão e a ciência / do ser humano a máxima potência (*Kraft*)! (*Fausto* versos 1851 e 1852, versão levemente alterada da tradução de Jenny Klabin Segall).

²²⁶ *Máximas e reflexões*; máxima 599, p. 134.

²²⁷ Werner DANCKERT, *Goethe – der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, p. 250.

²²⁸ *Idem*, p. 251.

²²⁹ *Máximas e reflexões*; máxima 554, p. 126 da edição portuguesa

²³⁰ *Máximas e reflexões*; máxima 597, p. 133 da edição portuguesa, embora algumas correções tenham sido feitas de acordo com o volume nove das obras completas editadas como *Artemis-Gedenk-Ausgabe* Artemis Verlags, p. 577.

sempre nos movemos em relação à natureza nos estreitos limites em que somos inseridos, pelos quais ela apenas insinua o seu atuar, nós não podemos entender os limites de sua geração de formas que se dá “desde um centro desconhecido até um desconhecível limite²³¹”. O entendimento, mesmo não sendo a faculdade privilegiada em relação ao intento de conhecer o mundo, ainda assim possui uma função bem determinada: a de regular a potência criadora que é a imaginação. A imaginação, para o poeta, “está muito mais próxima da natureza do que a sensibilidade; esta está encerrada na natureza, aquela se coloca acima da natureza. A imaginação se eleva à natureza, a sensibilidade é subjugada por ela”²³².

O problema em questão é: como a imaginação – que em textos como “O experimento como mediador entre o sujeito e o objeto” aparece como ligada a um bando de inimigos do conhecimento apropriado das coisas – pode tornar-se este aliado na busca por abarcar a formação da abundância de formas do mundo exterior? Goethe evidencia o mau uso da faculdade da imaginação que preenche as lacunas inerentes à observação, ou seja, um uso desta faculdade que se coloca no lugar da observação. Este mau uso é um problema que está na base do entendimento das coisas, pressupõe igual mau uso das outras faculdades, um uso equivocado da razão e do entendimento, que, com precipitação e engenho, substitui a calma observação. Este modo de operar em relação às nossas faculdades extrai da imaginação uma matéria desligada das coisas mesmas que se torna um fim em si mesma e que nada diz a respeito das coisas mesmas.

“Há poucos homens que tenham imaginação para a verdade e para o real”²³³. É este o ponto crucial, a imaginação deve ser posta em cena na sua relação com o real. Essa forma de imaginação se liberta da trama subjetiva que tende a se impor às coisas do mundo exterior e se torna um pressuposto do ver, ou em uma comunidade com o ver. Portanto, fica claro que há em Goethe uma maneira de entender a imaginação que é dupla: por um lado ela produz muito (no sentido interno ao sujeito) para o interesse parcial e estático do entendimento, elaborando engenhosamente hipóteses, sistemas, entre outras coisas; por outro lado ela se eleva à natureza e ao que há realmente nela, sendo ela mesma a fonte da configuração do contemplar. O bom uso da imaginação pressupõe a consonância plástica do espírito humano com a natureza mesma. Tal afinidade se coloca manifestamente na seguinte passagem: “No espírito humano assim como no universo nada se encontra abaixo ou acima, tudo exige com igual direito um ponto intermediário que manifeste sua existência (*Dasein*) secreta na relação

²³¹ “Problem und Erwiderng”. Texto enviado ao botânico alemão Ernst Meyer, DKV, v. 24, p. 582.

²³² “Poetische Metamorphosen”, *Studien zur Morphologie*, in DKV, v. 24, p. 690.

²³³ Conversa com Eckermann de 25 dezembro de 1825, *Conversaciones con Goethe*, p. 134.

harmônica de todas as partes em relação a ele.”²³⁴ Este ponto intermediário não é apenas o somatório de todas as faculdades do espírito humano. Ele, assim como o centro desconhecível da natureza, pode ser apenas pressentido e antecipado pelo nosso, “agir interior”.

O agir interior, que é ao mesmo tempo móbil e criador deste *Mittelpunkt*, nos coloca em uma relação harmônica das capacidades. Ele orienta a relação do observador com os objetos. Este modo de operar vivo e equânime é raro: “[...] Sabemos bastante bem que em relação a naturezas humanas particulares se impõe habitualmente o predomínio de uma faculdade (*Vermögen*), de uma capacidade (*Fähigkeit*) o que gera uma unilateralidade do modo de representar (*Vorstellungsart*). O homem só conhece o mundo através de si mesmo, daí que ingenuamente acredite que o mundo foi construído de acordo com ele e sua vontade.”²³⁵

Essa unilateralidade gera todo o confronto teórico e as teorias mortas, pois ela não é gerada com o agir interior, não resulta em uma heurística viva, mas em algo fantástico e morto. Ela é o que está na base das teorias construídas sobre a natureza, que mostram muito mais o engenho daquele que a formula, do que algo sobre as coisas mesmas. Esse ponto intermediário, que irradia seus poderes por todos os lados, de maneira que associe a sensibilidade e os sentidos de maneira viva com a conexão espiritual, tem como aliada a imaginação: ela não exerce um domínio sobre as outras faculdades, mas é ela que convoca as faculdades mentais a se reunirem em torno do ponto intermediário. Devido ao seu poder criador e até competitivo em relação à natureza, ela extingue qualquer possibilidade de um conhecimento unilateral e estático, estabelecido pela sensibilidade e entendimento, em relação às forças naturais.

A imaginação se refere (quase que) a uma forma de conhecer que se forma conjuntamente com os objetos observados. Ela é uma espécie de faculdade viva que, análoga a um órgão, que pode se desenvolver, criar outros órgãos e coordená-los, age viva e produtivamente. A imaginação não legisla, mas produz, ela solicita, traz à tona todas as outras faculdades humanas. Ela não estabelece o fim último de conhecer, mas serve, quando bem educada pelos fenômenos, como princípio de movimento. Ela propaga suas ações vivas, substituindo qualquer princípio volitivo na relação com a natureza. Nesse processo em relação continuada, a imaginação tanto em relação às outras faculdades, como aos entes naturais, é levada a apropriar-se das coisas, fazendo mover todo espírito humano.

Mas a imaginação, mesmo sendo quase que o impulso formativo da experiência, não se encontra isolada e nem é o fim último da experiência, pois como já dissemos o todo e a parte

²³⁴ “Ernst Stiedenroth Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen”; DKV, v. 24, p. 614.

²³⁵ Idem.

se relacionam de maneira efetiva na natureza e no nosso agir interior. Mesmo que a razão, posta no sentido de centelha divina quer nas coisas, quer em nós mesmos, seja instigada pela imaginação; mesmo que esta última possa ser considerada como tendo a primazia sobre aquela, a razão fornece à imaginação a segurança necessária para que o contínuo movimento ascendente das representações estabeleça uma relação unívoca com o mundo exterior. A razão alia à força criadora da imaginação à tendência totalizante das representações quando em relação ao agir interior do homem de ciência.

É a razão que, provocada e convocada à ação pela imaginação, tentará alcançar os resultados da experiência e convocar o espírito humano a idear. Ela aparece nesta cadeia em uma posição diferente da do entendimento, ela não limita a imaginação, mas se alia a ela na busca de alcançar aquilo que não é alcançável. “O entendimento não a alcança [a natureza], o homem tem de ser capaz de elevar-se à suma razão para poder chegar à divindade que se revela nos fenômenos originários [Urphänomenen²³⁶][...], pelos quais a natureza se mantém e que dela partem. A divindade alenta no que é vivo, não no morto; no que devêm e se transforma, e não no já feito e rígido. Por isso a razão, em sua tendência ao divino, só se relaciona com o que está no devir e com o que vive”²³⁷.

Convocar o lado ideal do fenômeno é o papel da razão, ou seja, neste caso, o *Urphänomen*²³⁸. Ele é um produto da razão estimulada pela imaginação, uma espécie de origem do fenômeno ao mesmo tempo que aparece no fenômeno. É algo que possui uma origem fenomênica e uma origem ideal. Os fenômenos originários são quase que o resultado das experiências e de suas orientações, eles se demonstram no devir das coisas. A idéia também ocupa uma posição parecida: “O conceito é uma soma, a idéia um resultado da experiência. Para fazer a soma basta o entendimento; mas para apreender o resultado exige-se razão.”²³⁹

A semelhança do lugar ocupado nas duas passagens acima deixa clara a integração entre idéia e *Urphänomen*, mas entre esses produtos existem diferenças. A idéia é aquilo que aparece no todo, é aquilo que torna contemplável nos casos particulares a sua faceta universal; o *Urphänomen* embora tenha a sua carga ideal é aquilo que se manifesta como base dos casos

²³⁶ Aqui nos deparamos com outro problema patente da linguagem teórica goetheana, a relação entre os termos fenômeno originário, idéia, forma, imagem originária (como atesta Maria Filomena Molder, *Op. Cit.* nota 48.)

²³⁷ Conversa com Eckermann, 13 de fevereiro de 1829

²³⁸ Este problema foi melhor trabalhado na *Teoria das cores*, como não é a intenção deste trabalho se debruçar sobre textos cujo assunto não seja, direta ou indiretamente, as transformações das naturezas orgânicas ou a relação do homem com essas naturezas, nos contentaremos em tatear este conceito com base naquilo que podemos encontrar nos escritos sobre a morfologia e sua heurística. Nesta etapa do pensamento goethiano tal termo padece de uma série de lacunas, mas demonstra, por sua construção, uma série de traços fundamentais da possibilidade da morfologia.

²³⁹ Máxima 1135, p. 219.

particulares. A idéia é “aquilo que continuamente surge no âmbito fenomênico e por isso se nos impõe como lei a todo acontecer fenomênico.”²⁴⁰ Aqui devemos lembrar o que dissemos acerca da composição da *Urpflanze*, o método ao qual se chega ao fenômeno primordial pode ser o mesmo: o da composição. É por meio de uma composição de realidades particulares que se pode pensar um fenômeno que devido a sua coerência interna se assemelhe a todo fenômeno particular. A idéia, por outro lado, surge no fenômeno, e ao mesmo tempo é a matriz do fenômeno.

O fenômeno primordial é a planta primordial, a idéia é a metamorfose das plantas. A confusão que pode ser instalada entre os dois se deve ao fato de que nenhum deles se encontrar integralmente na intuição. O fenômeno originário não é invisível, mas não pode ser objeto de observação, ele é um limite, um ponto máximo da observação ele permite que se contemple a variedade como unidade e não pode ser reduzido a um princípio fundamental. Podemos pensá-lo até como aquele “centro desconhecível” do agir da e do existir da natureza. A idéia, por sua vez, é condição de existência do âmbito fenomênico, ela pode ser reconhecida no fenômeno, mas ela “contradiz nossos sentidos”²⁴¹.

Outro ponto fundamental para entender esses fenômenos primordiais é que a sua possibilidade já é a sua explicação: “o magneto é um fenômeno primordial que o homem só necessita exprimir em vista de o explicar. Por isso ele é o símbolo de todo o resto, para o qual não são precisos nem palavras nem nomes.”²⁴² Seguindo adiante veremos que estes fenômenos “ se manifestam ao nosso pensamento”²⁴³.

Nos escritos sobre morfologia, podemos acompanhar a construção de um termo, que não é ainda o *Urphänomen*, mas que também já não é a *Urpflanze*: o *Urkörper*. Em um texto sobre as naturezas orgânicas chamado *Organische Entzweiung*, posterior à metamorfose das plantas²⁴⁴, Goethe principia a se questionar acerca do pensar e representar do homem em relação às naturezas orgânicas consideradas em seu dinamismo e geração. Aqui, ele compara a “unidade empírica” que “podemos ver com os olhos” e a unidade ideal que surge quando “as diversas partes dão origem a algo como um *Urkörper*, os passos que nos levam a eles,

²⁴⁰ Máxima 1136, p. 219.

²⁴¹ Máxima 1138.

²⁴² Máxima 433, *Máximas e reflexões*, p. 103.

²⁴³ Máxima 411, *idem*, p. 96.

²⁴⁴ Este texto, juntamente com outros que formam o conjunto de textos fragmentários chamado *Ordnung des Unternehmens*, parecem corresponder ao princípio de uma expansão em relação à *Metamorfose das plantas*, uma generalização da teoria da metamorfose enquanto chave para abrir as existências individuais.

devem nos levar a uma forma pensada. Esses corpos primordiais devem, em nosso pensamento, ser concebidos como possíveis.”²⁴⁵.

É a coerência interna que permite que este ser originário possa ser pensado como possível. Goethe, embora não descreva bem como podemos estabelecer esta coerência interna nos indica, de maneira quase irresistível, o caminho “O aqueduto como exemplo de diferenciação entre o ideal e o fantástico²⁴⁶”. O ideal, em semelhança com a obra da Antigüidade, “é uma segunda natureza, atuando em consonância com os interesses [...] – assim é com o anfiteatro, o templo e o aqueduto.” O fantástico “se ergue natimorto pois o que não possui uma verdadeira existência interior não possui vida, tampouco podendo ser ou tornar-se grandioso.”²⁴⁷

A exigência, permanece a mesma: o seu desígnio, a sua idéia formadora no mundo, apontam para sua origem; é da própria coerência de sua constituição que a vida poderá ser garantida, ou obtida. Assim como em um ser da natureza real, a individualidade ideal tem de trazer em sua manifestação no pensamento o seu intento e sua configuração interior que é gerada a partir da composição das realidades particulares. À maneira dos seres vivos, esses entes híbridos devem ser pensados como carregados de uma existência plena.

Coloca-se então a unidade no geral baseada na composição de partes individuais em uma forma pensada, ideada. A idéia dá origem ao método genético: “A idéia deve governar o todo e deve abstrair geneticamente a imagem (*Bild*) geral.”²⁴⁸ A questão do tratamento genético dado aos objetos da natureza se coloca como fundamental para entender a maneira como os modos de representação e a idéia se colocam. Nele o fantástico do ideal é diferenciado. Ele é descrito da seguinte maneira: “se eu olho para uma coisa gerada (*Sache*) pergunto acerca de sua gênese, e sigo regredindo neste processo tão longe quanto posso, encontrando uma serie de graus, que eu não consigo perceber uns ao lado dos outros, eu os devo visualizar em minha memória para formar um todo conscientemente ideal. Primeiro eu intento pensar em termos de graus determinados; mas dado que a natureza não dá saltos, ao fim me obrigo a contemplar esta seqüência ininterrupta de atividade como um todo, faço isso suprimindo o individual sem destruir a impressão mesma.”²⁴⁹

Todas as formas que sendo geradas no processo de metamorfose são livremente colocadas de acordo com as operações da razão, não para serem reduzidas a princípios racionais, mas para

²⁴⁵ *Op. Cit.*, DKV, v24, p. 354.

²⁴⁶ Anotação feita no texto “*Ordnung des Unternehmens*”, DKV, v. 24 p. 351.

²⁴⁷ *Viagem à Itália*, p. 142.

²⁴⁸ DKV, v. 24, p. 230.

²⁴⁹ “*Genetische Behandlung*”, in *Ordnung des Unternehmens*, DKV, v. 24, p. 353.

serem ordenadas em relação ao todo. Como jamais podemos contemplar o todo como estático, temos de nos manter em movimento em relação ao graus pensados – mas não para seccionar imageticamente as etapas do desenvolvimento dos seres individuais! A imaginação se coloca aqui como uma faculdade criadora, pois no momento em que surge a pergunta sobre a criação de um objeto, mesmo que intentemos permanecer na intuição, a imaginação é chamada para auxiliar. Nem os graus, nem o particular suprimido, são demonstráveis no fenômeno, mas servem para que se inicie a percepção intuitiva do fenômeno.

Neste caminho, que é genético por buscar a origem que nunca nos é dada à contemplação, a idéia é criada por meio de um uso da razão, que associada ao ato imaginativo, coloca o espectador em ação. Neste momento o observar meramente empírico cessa, pois clama pelo poder criador da imaginação. É assim que a intuição imaginativa do espectador passa a buscar a percepção, não mais de objetos isolados, mas do devir e do desenvolvimento dos seres orgânicos. É esta abordagem, que se dá por meio de uma série de construtos, baseados na imaginação e nos modos de representação, que permite a expressão da idéia nos fenômenos. Não se trata de reduzir as etapas da formação de um ente a partir de um princípio rígido de sucessão: “o conceito goetheano de ‘gênese’ é dinâmico, mas não histórico, enlaça formas muito distantes umas das outras, pondo em relevo uma contínua mediação, mas não pretende traçar árvores genealógicas das espécies. O processo de transformação por meio do qual, de uma proto-forma comum, derivam as diversas partes [do ser vivo] é uma gênese ideal, não uma gênese real”²⁵⁰.

Aquilo que se extrai das realidades particulares, aquilo que é gerado por essa genética ideal, não se trata de um conceito, muito menos de uma indução, pois ao passo que estes separam, esta noção ideal deve unir. Esta proto-forma que se revela no espírito não encerra um fim último da observação. Devemos nos mover da intuição para a idéia e desta para a intuição para obter algum conhecimento acerca da natureza. Não podemos cometer o erro de colocar a idéia e o fenômeno originário como existências exteriores aos fenômenos; ambas dependem da efetivação nas coisas mesmas; mesmo que, como ideais, estes se nos apresentem somente ao espírito, eles se colocam no momento da relação direta entre o sujeito e o objeto. A natureza passa a ser produto e testemunho direto das faculdades do espírito, o princípio vital da natureza é ao mesmo tempo o princípio do espírito do homem, eles são todos procedentes, de maneira análoga, da unidade existente entre o universal e o particular. Estas existências

²⁵⁰ CASSIRER, E.; *El problema del conocimiento*, v. IV, p. 185.

ideais surgem como solução de um problema: “figuras, descrições, medida, número, e desenho não expõem ainda o fenômeno.”²⁵¹

Neste passo, onde Goethe busca identificar melhor o seu método, se colocam lado a lado alguns problemas que serão fundamentais para o todo da morfologia, pois aquilo que se tenta nomear é da ordem da origem “da gênese do ritmo geracional, i.e., tem a haver com a forma não no sentido da configuração visível, mas como lei de aparecimento da configuração, forma que não tem figura e que não é determinável de modo rigoroso.”²⁵² Aqui o problema colocado, como base sobre a qual intentaremos construir uma morfologia, é o da passagem ao aparecer, aquilo que está na base de qualquer existência individual: a já citada a presença “de uma desconhecida, mas pressentida regra, aspira encontrá-la no mundo exterior e a impô-la ao exterior.”²⁵³ A questão aqui é a de uma existência anterior e posterior ao ato de perceber.

Goethe não estabelece uma antinomia entre o sujeito e o objeto, mas funda toda a possibilidade de conhecimento entre eles. O olhar para Goethe, como podemos inferir nesta etapa do trabalho, é o elo de ligação deste sujeito com o mundo, mas não se trata de mera sensação, ele se divide em dois: um lado meramente empírico, que visualiza a superfície das coisas, e um lado não físico que o coloca como móbile da geração das formas ideais, aliando a toda esta gama de movimentos do espírito.

O reino do espírito enquanto reino de invisíveis, não pode ser estudado de maneira isolada de sua ação, não podemos separar nunca todas essas sutilezas das faculdades do homem do momento em que elas se relacionam com algo que lhe seja exterior. Os modos de representação não deixam de estar na base de tal procedimento de investigação, onde o homem “acha-se no meio de efeitos e não pode impedir-se de perguntar pelas causas”²⁵⁴. Elas comparecem, para evitar o paralisar pois, “são sempre nossos olhos: são sempre nossos modos de representação. Só a natureza sabe inteiramente aquilo que quer, aquilo que quis.”²⁵⁵

Os modos de representação não solucionam como um *deus ex machina* os problemas existentes na base de todo o processo que busca intuir os entes naturais. Eles são o organismo gerado pela interação entre as seguintes faculdades do representar (*Vorstellungsvermögen*): “sensação, entendimento, razão e imaginação”²⁵⁶. Essa busca pela idéia, ou por aquilo que subjaz no fenômeno, não carrega em si um ímpeto legislador, mas realiza e presente uma

²⁵¹ *Máximas e reflexões*, máxima 157, p. 49.

²⁵² MOLDER, M. F.; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 112

²⁵³ *Máximas e reflexões*; máxima 328, p. 79.

²⁵⁴ Máxima 597, p. 133.

²⁵⁵ Máxima 220, p. 57.

²⁵⁶ Texto acerca da filosofia Kantiana anexado a uma carta dirigida à Grã-duquesa Maria Paulowna, de 3 de janeiro de 1817. *Briefe*, Hamburger Ausgabe, v. 3 p.385.

afinidade produtiva recíproca que se instala no ato de intuir; porém não podemos parar de nos provocar com os fenômenos, o ato de intuir e representar exige um pressentimento formativo para trazer à tona as transformações inerentes da formação (*Bildung*). Ao investigador da natureza cabe o exame do parentesco interno dos seres, mesmo que para isso busque entendê-los de acordo com a representação irmanada com o fenômeno. O representar passa a ter um significado fundamental em relação ao qual o objeto é uma outra instância. O homem deve ser estimulado a pensar por meio destas representações, elas devem se tornar um processo interno análogo de dinamismo em relação aos objetos. Em seu texto sobre as leis da formação das plantas (*Gesetze der Pflanzenbildung*), Goethe coloca que nossa “representação dos efeitos da natureza permanecem sempre incompletos”²⁵⁷.

Será que depois de todo este trajeto que buscou evidenciar o operar das faculdades dos homens nós permanecemos ainda sob o signo trágico da indigência do aparato cognitivo e representacional em relação à natureza? Estaríamos ainda na etapa trágica do conhecer? Mais uma vez a resposta é negativa. Assim como as forças da natureza todas essas faculdades, que atuam como órgãos das formas de representar, nos levam a uma etapa onde o critério de conhecimento nos é apresentado no ciclo das coisas a serem consideradas.

Se nos comprazemos com nossas representações, mais do que com as coisas mesmas, se queremos alcançar uma intuição viva da natureza, temos de “nos manter flexíveis e em movimento, segundo o exemplo que ela mesma nos dá”.²⁵⁸ Seus construtos teóricos não parecem frutos de um sistema logicamente construído a partir de conceitos ou palavras. É do fenômeno que se parte, mesmo para transgredi-lo em nossos modos de representação e seus órgãos ou superá-lo, indo-se muito além do âmbito do meramente fenomênico. É por meio das próprias coisas que parece se ordenar o seu pensamento morfológico. O poeta jamais se apoiaria em conceitos, vazios ou não, que solucionassem o conflito de maneira unívoca.

Buscamos “aquilo que é oculto, o que subjaz, do fundamento do fenômeno, quando se quer realmente ver e imitar o que se move em ondas vivas diante de nossa visão como um todo belo e inseparado. A visão da superfície de um ser vivo confunde o observador e certamente pode-se aqui, como em outros casos, aplicar o seguinte dito verdadeiro: somente se sabe o que se viu antes! Pois, assim como um míope vê melhor um objeto do qual se afasta do que aquele do qual se aproxima, por que sua visão espiritual lhe vem em auxílio, assim a perfeição da intuição reside propriamente no conhecimento.”²⁵⁹

²⁵⁷ *Op. Cit.*, DKV, v. 24, p. 98.

²⁵⁸ DKV. V. 24, p. 391.

²⁵⁹ “Introdução aos Propileus”, *Escritos sobre arte*, P. 99.

O que temos aqui é um trajeto que se configura de maneira circular: o conhecimento aperfeiçoa a intuição, que por sua vez é o fundamento do conhecimento. Ao observar um fenômeno natural, o que toma forma não é o fenômeno isoladamente, mas é o observador que se forma, ou ainda, se aperfeiçoa juntamente com os eventos contidos no objeto observado.

Isso se deve ao fato de a imaginação, enquanto ponto que agita as nossas faculdades se alia ao juízo²⁶⁰ que se aplica “ao exame das relações naturais ocultas²⁶¹”. A faculdade de julgar é para Goethe uma faculdade que reúne os objetos da natureza e da arte sob regras que não se encontram nas coisas (e aqui a analogia com Kant é clara), mas sim no operar do próprio sujeito e de seus modos de representação, pois há nela o poder da distinção entre os particulares enquanto uma afinidade para com as coisas singulares; ela é uma faculdade que busca encontrar em cada observado sua singularidade, singularidade esta que o revela e que constitui a sua própria formação enquanto fenômeno, sua faceta ligada ao infinito e sua forma. É a faculdade de julgar que irá libertar o sujeito dos constrangimentos impostos pela impossibilidade conhecermos as coisas na natureza tal qual objetivamente puras. Neste quadro a faculdade de julgar se coloca de maneira única “Porque procede da atualização de um movimento irresistível do espírito para a unidade, favorecido pelos atos imaginativos.²⁶²”

A faculdade de julgar tem de se aliar aos objetos e buscar ir além deles e integrá-los na cadeia dos acontecimentos da natureza, mas não é ela que garante a comunicabilidade nas ciências, como a regra ou a lei da natureza nunca é dada nas coisas, mas na integração espiritual de nós mesmos com a natureza. Deixamos que os modos de representação e nossas capacidades se unam nesta faculdade especial, mas nunca nos esquecemos que tudo isso deve permanecer unido com a observação. Goethe não intenta esgotar, como um filósofo, as faculdades do espírito, mas teve de se manter atento ao pensar sobre o pensar e ao exame de seu próprio espírito: “Que quantidade de intuições e reflexões não realizei até que me aprecesse a idéia da metamorfose das plantas! Tal como minha viagem à Itália confiou aos amigos. [...] Ora movido por essas mesmas observações continuei a examinar-me[...]”²⁶³

Esta é a característica fundamental do método morfológico de Goethe, a saber, a de a busca por conhecimento científico não pode excluir nenhuma das faculdades do espírito. Podemos perceber até aqui que isso não significa que o trabalho científico se baseie em um tipo de projeção subjetiva ou antropomórfica. Não podemos concluir desse aspecto que Goethe tenha

²⁶⁰ Este ponto será desenvolvido mais adiante na parte em que coloco a relação de Goethe com Kant.

²⁶¹ “Der Versucher als Vermittler von Objekt und Subjekt”, DKV, v., p. 26.

²⁶² MOLDER, M. F.; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 82.

²⁶³ “Estimulação importante mediante uma só palavra espirituosa”, trad. Maria Filomena Molder, p. 67 de *A metamorfose das plantas*.

se atrelado à corrente empirista. O pensar e o observar devem ser disciplinados para poder captar as existências e seus movimentos. Nossas faculdades também devem ser treinadas na sua relação com os objetos, pois se fizéssemos uma abordagem que se pretenda totalmente objetiva das existências orgânicas iríamos perceber a impossibilidade de se avançar neste sentido, pois o “fenômeno não esta separado do observador, antes pelo contrario, está como que deglutido e enredado na individualidade daquele”²⁶⁴. Se a investigação se debruçar sobre os meios com os quais o sujeito se apropria dos fenômenos, no caminho de uma observação moderada, aí sim poderemos intentar uma observação da natureza.

O ideal aqui é aquele que Fausto exprime na cena “Floresta e gruta” onde ele retoma o espírito da terra:

“Sublime Gênio, tens me dado tudo,

Tudo o que eu te pedi. Não me mostraste

Em vão, dentro do fogo, o teu semblante.

Por reino deste-me a infinita natureza,

E forças para senti-la, penetrá-la.”²⁶⁵

O que esta passagem de *Fausto* exprime é este dualismo existente entre sujeito e natureza, que já não é aquele da aparição do espírito da terra²⁶⁶, parte de uma espécie de similaridade. Assim como existem as forças da natureza, insondáveis por excelência, nós, imbuídos da investigação de nós mesmos nos tornamos conscientes das nossas forças.

Vejamos a seguinte carta a Jacobi, datada de 29 de dezembro de 1794: “A matéria, como você sabe, é altamente interessante e exige uma tarefa do espírito da qual eu talvez não me afaste. Aprender os fenômenos, fixá-los no experimento, dispor as experiências e conhecer seus modos de representação; o primeiro tão atentamente, o segundo tão exatamente quanto possível, e o terceiro exaustivamente e o quarto com a suficiente multiplicidade de enfoques que moldam o pobre ‘eu’, numa possibilidade que eu não tinha idéia ser possível. Assim um conhecimento do mundo pede que se sofra nessas etapas. Oh, meu amigo! Aqui estão os sábios, e aquilo que eles são!”²⁶⁷

A reunião de todas essas possibilidades e suas etapas em torno do fenômeno permitem que Goethe o veja, não só como um substrato existente entre o sujeito do conhecer e o ente observado, mas como um absoluto: “sobre o absoluto em sentido teórico não ousou falar, mas devo dizer que aquele que experimenta o absoluto no fenomênico e o conserva perante os

²⁶⁴ *Máximas e reflexões*; máxima 1224, p. 232.

²⁶⁵ *Fausto*, versos 3217 a 3221. Trad. Jenny Klabin Segall.

²⁶⁶ Cf. nota 32.

²⁶⁷ *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe; V. 2, p. 190.

olhos experimentará a partir daí muitas vitórias.”²⁶⁸ O absoluto aqui deve ser entendido metafisicamente como aquilo que não é relativo, que não possui nada de contingente. Mas para a metafísica, tal qual usualmente entendida, o que é absoluto não depende da experiência²⁶⁹. Devemos entender este absoluto fenomênico como algo que traga em si a razão de seu existir.

Temos, para entender este absoluto, de fazer um recuo e nos perguntar se Goethe pode ser pensado como alguém que possua uma metafísica. Se pensarmos a metafísica como se pensava nela no século XVIII no qual a “metafísica designa freqüentemente a ciência do espírito, das idéias, da sua origem em oposição à física²⁷⁰”, Goethe possui, sim, uma metafísica no sentido pré-crítico do termo. Neste quadro onde “a metafísica [diz respeito] ao espírito”²⁷¹, Goethe, na busca por entender o seu método interior, não deixou de ser um metafísico.

Mas enquanto homem ilustrado e pós-crítico e como opositor da corrente iluminista nato Goethe deve ter entendido a metafísica no sentido kantiano: “um conhecimento especulativo da razão completamente à parte que se eleva inteiramente acima das lições da experiência, mediante simples conceitos.”²⁷² Goethe não nos ajudou em tal impasse: “não se pode falar capazmente sobre muitos problemas das ciências naturais se não se pede ajuda à metafísica, mas não aquela que é a sabedoria das escolas ou a sabedoria das palavras: é antes aquela que antes, com e depois da física era, é e será.”²⁷³

Esta declaração demonstra que Goethe determina e restringe o campo da metafísica. A metafísica pode ser pensada como um procedimento, que devido ao seu método restrito, que só pode ter efetividade na ciência da natureza. Para Ferdinand Weinhadl, “a filosofia de Goethe é metodologia da forma e metafísica da forma onde todo o transitório é apenas uma semelhança, não se deve despir o indefinido formal de sua definida metafísica.”²⁷⁴ Poderíamos ir além e dizer, e permanecendo mais afinados com Goethe – que jamais se diria dono de uma filosofia – que se a metafísica está antes, com e depois da física ela indica os passos do conhecer científico, mesmo aqueles que podem ser pressentidos, mas não que se nos apresentam “No imensamente grande, assim como no imensamente pequeno (que apenas

²⁶⁸ *Máximas e reflexões*; máxima 261, p. 66.

²⁶⁹ LALANDE, A.; *Dicionário técnico e crítico da filosofia*, verbete “Absoluto”.

²⁷⁰ Idem, verbete Metafísica.

²⁷¹ D’ALEMBERT; *Ensaio sobre os elementos da filosofia*, p. 17.

²⁷² KANT, I., *Crítica da razão pura*, prefácio da segunda edição, B XIV.

²⁷³ *Máximas e reflexões*; máxima 546, p. 124.

²⁷⁴ *Die metaphysik Goethes*, p. VII.

por meio do artístico se apresentam aos homens) procedem aparições metafísicas; no meio permanece o particular em nossos sentidos apropriados do qual dependemos”²⁷⁵.

Entre essas aparições metafísicas se encontra o absoluto no fenômeno, posto que um ente que, considerado como um ser que exista por si mesmo, está além da razão, da verdade e do erro. Tal categoria de objeto só pode existir para o espírito daquele que investiga. Esta postura intermediária entre o imensamente grande e infinitamente pequeno é o princípio propriamente científico: formas produzidas sob leis, pelas quais a figura deve produzir-se.

O absoluto na natureza é visto como um organismo em permanente mutação, inesgotável diante da observação: “Sistema natural: uma expressão contraditória. A natureza não possui um sistema, ela possui –ela é – vida e desenvolvimento desde um centro desconhecido até uma desconhecível periferia²⁷⁶.” É nesse ponto que permanece o investigador, sem poder ir mais longe na direção, por um lado, do infinitamente grande (a natureza como um todo) e sem poder avançar, por outro lado na direção do infinitamente pequeno (um fenômeno realmente isolado). Ou seja, se existe sim uma metafísica não é nela que se fundamenta a morfologia de Goethe.

Há uma trama que se tece por detrás do fenômeno, esta trama é a trama das forças da natureza, que se deixa sentir na sua manifestação fenomênica. Mas não podemos parar no próprio fenômeno, e nem ignorá-lo; é sob esta tensão entre o fenômeno como ligado ao todo (ou seja, não isolado do todo do mundo orgânico) e da natureza como presente no fenômeno (não como força abstrata, mas como um agir que se percebe no devir do mundo), que se vai fundamentar o método morfológico de Goethe, partindo de um agir interior dos homens que é afim ao agir das coisas na natureza²⁷⁷ que em cada passo pode propiciar o nascimento pleno da heurística viva.

Mas ainda assim não saímos do âmbito do subjetivo: a natureza, enquanto geradora de formas e vida, “permanece para nós e para os outros um enigma”²⁷⁸. Goethe tentará solucionar este enigma de uma maneira muito particular, a saber, por meio da noção de símbolo: se na natureza nada ocorre que não esteja em relação íntima com a totalidade, e se a nossa experiência nos aparece somente de modo isolado, devemos considerar que o meio de ascense em direção ao universal se dá pelo símbolo onde “o particular representa o universal, não

²⁷⁵ *Máximas e reflexões*; máxima 1225, p. 232. Na verdade trata-se de um trecho de uma carta dirigida a Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck de 24 de maio de 1827.

²⁷⁶ “Probleme”, DKV, v. 24, p. 582.

²⁷⁷ Como é indicado pela exigência de que o artista, enquanto um homem dotado das mesmas faculdades do naturalista, pode imitar a natureza “de dentro para fora” (*Escritos sobre arte*, p. 58.).

²⁷⁸ *Máximas e reflexões*; máxima 391, p. 91.

como sonho, mas como revelação viva e instantânea daquilo que não é investigável.²⁷⁹” Entender como simbólica a relação do homem com o mundo significa entender, em primeiro lugar, a condição de desigualdade entre nós e a natureza, e em segundo lugar admitir uma relação *mediata* com o mundo.

O simbólico enquanto aquele que “transpõe o fenômeno em Idéia e a Idéia em imagem, de tal modo que a Idéia permanece na imagem sempre infinitamente atuante e inalcançável e – mesmo que expressa em todas as línguas – se mantém inexprimível.²⁸⁰” Do ponto de vista da ciência natural, é a própria forma dos entes que permite que se pense em termos de um fenômeno como passagem de uma forma a outra, numa espécie de cadeia, onde a idéia se manifesta simbolicamente na recepção das realidades individuais. A metamorfose *a chave que tudo abre na natureza*, enquanto idéia pode ser apresentada como símbolo das infinitas possibilidades de formação das formas orgânicas. Não se trata mais, no procedimento genético de Goethe, de classificar os feitos particulares da natureza à maneira de Lineu, mas sim de tentar, com as nossas potências da alma, estabelecer um elo com as potências da natureza, naquilo que elas apresentam corriqueiramente a exaustão, enquanto momento prolífero e simbólico da união do todo no particular. O que Goethe intenta é buscar um modo de ver que permita-nos avançar naquilo que é oculto, não no todo da natureza, mas no particular, dado que este, de certo modo, se trata de um universal. Vejamos a distinção que Goethe faz de algumas sortes de símbolo:

“Símbolos que são física e realmente idênticos aos seus objetos, tal como consideramos os fenômenos magnéticos que depois adotamos como terminologia nos objetos que a eles são afins”, outra sorte é a dos símbolos “que são esteticamente e idealmente identificados com os objetos. A estes pertence toda a boa semelhança, mas devemos nos prevenir do *Witz*²⁸¹ que não busca o que é afim, mas que aproxima na aparência o que não tem afinidade.” Além de símbolos “que expressam uma referência que não é inteiramente necessária, mas que subjaz a uma certa arbitrariedade, que todavia remete a uma afinidade dos fenômenos. Estes símbolos mneumônicos no sentido superior, pois a mneumônica comum se serve de signos totalmente arbitrários.” E “símbolos tomados das matemáticas e, posto que também em sua base há intuições, podem ser idênticos aos fenômenos no sentido mais elevado.²⁸²”

O primeiro modo de símbolo demonstra, como já vimos, a união plena entre o simbolizado e o que se busca simbolizar, a afinidade entre princípio e coisa. Já o segundo se sustenta na

²⁷⁹ Idem, 314, p. 77.

²⁸⁰ Idem, 113, p. 213.

²⁸¹ Aqui entendido, talvez, como espírito.

²⁸² “Symbolik”, DKV, v. 24, p. 144.

afinidade entre a alma e as coisas, como vimos na questão do *Mittelpunkt*. O terceiro coloca em jogo, enquanto trata da memória, uma afinidade que não é posta na coisa mas sim no julgar a coisa, ou seja, a afinidade aqui é posta como no caso do modo genético onde a memória intenta colocar lado a lado as manifestações que nunca se apresentam como um todo: ele pressupõe uma eleição, uma ordem das coisas. No último, os símbolos são idênticos aos seus objetos, porque a construção deles já é por si só simbólica.

O que este trecho sobre a ordem dos símbolos nos mostra é que a heurística viva, apesar de toda a sua busca por um modo de expressar aquilo que nos surge no mundo objetivo, tem de necessariamente buscar um recurso interno dos homens. As nossas operações do espírito, que simbolizam poeticamente, são convocadas para se aliarem ao olhar. Isso não se trata de uma poetização da natureza, mas de um operar que assuma uma posição onde “[o]s *elementos* dessas experiências de ordem elevada, onde muitas experiências individuais estão; podem ser investigados e examinados por qualquer um, e não será difícil julgar se diversas partes individuais possam ou não ser expressas por uma proposição geral? pois aqui não é possível nenhum tipo de arbitrariedade”²⁸³. Esta simbólica “a que uma heurística viva pretende chegar, procede da impossibilidade de renunciar ao desejo de conceber aquela vida inconcebível”²⁸⁴. A isso acrescenta-se que à pergunta sobre a natureza: “o que eu posso responder depende da causalidade interna e externa.”²⁸⁵

Goethe buscou pensar não somente em formas já estabelecidas e delimitadas, mas também em formas atreladas ao devir e ao tempo. Por causa deste dinamismo, onde qualquer isolamento é impossível, a relação entre o particular e o universal não pode permitir nenhum tipo de subsunção logicamente estabelecida. Isto impede o uso dos métodos indutivo e dedutivo na abordagem das formas. Daí que podemos pensar que só estamos autorizados a estabelecer uma relação de representação. Uma relação simbólica que permite a relação entre o sujeito do conhecer e o objeto enquanto atuantes no devir.

A simbólica pressupõe que “todo o fato é já teoria. O azul do céu manifesta-nos a lei fundamental da cromática. Escusamos de procurar seja o que for por detrás dos fenômenos: Eles mesmos são a doutrina.”²⁸⁶ Ou ainda, para reforçar, lembremos da seguinte declaração: “tudo que acontece é símbolo e, ao apresentar-se completamente a si próprio, aponta para o restante. Nesta observação parece-me residir a pretensão mais elevada e a mais elevada

²⁸³ “Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt”, DKV, v.25, p. 34.

²⁸⁴ MOLDER, M.F.; *O pensamento morfológico de Goethe*, p. 371.

²⁸⁵ Carta a Carl Ernst Schubarth, de 2 de abril de 1818, *Briefe*, Hamburger Ausgabe, v. 3 p. 424.

²⁸⁶ *Máximas e reflexões*; máxima 575, p. 130.

modéstia.²⁸⁷” Tal pretensão nada mais é do que o projeto morfológico que, por sua tentativa, baseado em uma heurística viva, de abarcar a forma dos entes naturais enquanto individualidades que “se indicam a si mesmos, [que] aparecem ao nosso sentido externo e interno²⁸⁸” reúne objetividade e subjetividade, olho e espírito.

²⁸⁷ Carta a Carl Ernst Schubarth, de 2 de abril de 1818, utilizei, para esta parte da carta, da tradução parcial feita por Maria Filomena Molder.

²⁸⁸ “*Morphologie*”, *Versuch zu einer Methodik*. DKV, v. 24, p. 349.

À guisa de conclusão:

Goethe leitor de Kant – uma feliz apropriação

Entender a apropriação crítica que Goethe fez de Kant é um caminho de dupla perspectiva. Insere-se tanto na história da recepção da filosofia crítica de Kant, quanto na superação das premissas mais rígidas do classicismo de Weimar da busca por objetividade professada por Goethe. Difundiu-se por muito tempo a idéia de que a filosofia crítica foi abordada por Goethe graças a Schiller e, embora pensadores do calibre de um Cassirer tenham professado muito contra essa visão, ela se coloca de maneira quase que uniforme por muitos daqueles que pretendem estudar a obra de Goethe. Tal idéia se deve, provavelmente, ao fato de Schiller ter pouco a pouco entrado na história da filosofia, enquanto pensador pós-kantiano, ou como outros advogam, pré-hegeliano²⁸⁹; ao passo que Goethe, diria eu que até de maneira correta, sempre foi colocado fora dos interesses da história da filosofia. Ao não avançar por demais contra tal postura, não cometeria o erro de colocar Goethe num altar filosófico, mas sim afirmar que ao projeto morfológico de Goethe foram de grande auxílio elementos tomados de sua leitura da obra de Kant e que da apropriação que aquele fez deste surgiram muitas coisas que estão na base da formação do método morfológico.

Goethe menciona, em uma carta datada de 25 de outubro de 1790, a *Crítica do juízo* nos seguintes termos “O livro de Kant me alegrou muito, eu que me senti enrolado com seus trabalhos anteriores. A parte Teleológica me interessou mais do que a estética.²⁹⁰” Talvez esta carta tenha exprimido o princípio do que Goethe chamou de “uma das épocas mais felizes de minha vida²⁹¹”, ou seja, a época em que descobriu a terceira crítica – que antecede em cerca de quatro anos à aliança com Schiller. O interessante é notar que a apreciação da segunda parte da *Crítica do juízo* como a mais interessante vai contra a apreciação geral da obra, incluindo-se o julgamento do próprio autor: “Numa crítica da faculdade de julgar, a parte que trata da faculdade de julgar estética é essencial, porque só esta contém um princípio que a faculdade de julgar coloca absolutamente *a priori* no fundamento de sua reflexão sobre a natureza, a saber, o princípio de uma finalidade formal da natureza segundo as suas leis

²⁸⁹ Não pretendo aqui entrar nesta questão, mas talvez seja pela própria posição intermediária entre esses dois grandes modelos, que a atenção voltada aos textos de Schiller sempre foi lida em sua relação com o mundo filosófico.

²⁹⁰ Carta a Johann Friedrich Reichardt, *Goethes Briefe*, v. 2, p.132

²⁹¹ “Erwirkung der neueren Philosophie”, DKV, v. 24, p. 444.

particulares (empíricas) para a nossa faculdade de conhecer, finalidade sem a qual o entendimento aí não se encontraria.²⁹²”

Esta leitura, superada com o passar dos anos, será um ponto significativo, pois a relação de Goethe com Kant não se deu de maneira unívoca, e não se atrelou à recepção que se fez da obra. Ela não se deu de um modo que se pretendesse fiel ao todo da obra kantiana. A maior das afinidades será colocada em relação à terceira crítica, pois nela, Goethe viu suas “ocupações mais díspares postas lado a lado, o testemunho da arte e da natureza tratados da mesma maneira, o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se alternadamente.”²⁹³”

A concordância com o modo de tratar os modos mais díspares da ocupação de Goethe não quer dizer que apenas em uma leitura de Kant o poeta pôde ver postas lado a lado arte e natureza, pois para ele, e isso é fundamental, arte e natureza caminham juntamente, e como vimos em todo o estudo de *Viagem à Itália*, o que se ganha em relação ao ver mais preciso em uma não deixa de se efetivar no ver da outra. Mas isso se aplicava ao espectador que à época não tinha nenhum tipo de amparo filosófico. Aqui Goethe pôde ver seus ímpetos teóricos organizados e postos de maneira a demonstrar uma espécie de matriz comum entre eles: o juízo enquanto “a faculdade de pensar o particular como contido no universal”²⁹⁴.

Nesta chave podemos pensar que em Goethe a figura mesma da faculdade de julgar, ou juízo, como faculdade resolutive esteja na base dos questionamentos morfológicos, pois é exatamente desta interação entre universal e particular que residirá nele o maior dos questionamentos. Haverá ainda uma grande diferença entre os dois: se para ambos o particular está ligado ao universal, para o poeta este pensamento é elevado ainda a uma segunda etapa: o universal contido no particular efetivamente, o particular contém o universal, a experiência a idéia, o particular enquanto símbolo tomado como ponto de concentração do universal.

Apesar de Goethe ter se tornado célebre como um pensador das artes, não foi na primeira parte, sobre o juízo estético, que ele viu a maior concordância com o filósofo de Königsberg: a segunda parte acerca do juízo teleológico foi o lugar onde Goethe se sentiu em casa. A respeito da primeira parte do trabalho Goethe talvez não tenha entendido a sua importância, pois ainda que se tenha produzido uma *Crítica da razão pura*, onde Kant “chamou-nos a atenção para o fato haver uma crítica da razão e que esta – a mais alta– faculdade que o homem possui tem capacidade para vigiar-se a si mesma. [...] Uma Crítica do gosto,

²⁹² Akademie Textausgabe, V, p.193, trecho retirado de *Organismo e sistema em Kant*, de António Marques, p. 34.

²⁹³ “Erwirkung der neueren Philosophie”, DKV, v. 24, p. 444.

²⁹⁴ “Introdução à Crítica do Juízo”, p. 23.

necessária para que a arte em geral, especialmente a alemã, possa de algum modo recuperar-se e avançar para diante acompanhando jubilosamente a vida”²⁹⁵.

Goethe não pretende aqui retornar a uma estética do gosto enraizada no sujeito, mas gostaria de ver o gosto – enquanto “regra que tem de ser fundada a priori, por que enuncia a *necessidade*, portanto, também a validade para todos no modo como a representação de um objeto deve ser julgada em referência ao sentimento de prazer ²⁹⁶” – sendo limitado em relação aos seus objetos e seus poderes, assim como a razão.

O problema colocado pela preferência pela segunda parte da *Crítica do juízo*, é que a visão do papel da arte de Goethe não era a mesma da de Kant. A questão é colocada por Kant na *Crítica do juízo* acerca do julgamento de um objeto, ou seja, a do princípio *a priori* do gosto: “O julgamento de um objeto pelo gosto é um juízo sobre a concordância ou o conflito da liberdade no jogo da imaginação e da legalidade do entendimento, e diz respeito apenas à forma de julgar esteticamente (unificabilidade das representações sensíveis) e não aos produtos nos quais ela é percebida.”²⁹⁷

Aqui podemos notar um ponto de discordância provável entre Goethe e Kant, pois o primeiro, não se contentou com o fato de que na filosofia crítica de Kant: “Na arte nem na natureza nunca se trata, de uma atividade própria da natureza, nem da arte como objeto sensível (de um juízo já efetivado como obra de arte concreta) mas sempre da atividade do juízo, na qual ressalta a forma subjetiva em detrimento do conteúdo”²⁹⁸. Goethe gostaria de ter visto resolvido o problema da recepção da obra de arte, de ter visto o seu papel elevado a uma outra esfera. Para ele embora Kant tenha trabalhado muito bem muitos assuntos²⁹⁹, houve um tratamento “insuficiente da arte”³⁰⁰.

Mas se até aqui a concordância com Kant pode ser vista como apenas parcial, no que se refere ao juízo teleológico a concordância se elevará a um outro patamar³⁰¹: “Kant nunca tomou

²⁹⁵ *Máximas e reflexões*; máxima 468, p. 110.

²⁹⁶ *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p. 138 e 139 da edição brasileira. Utilizo deste texto, com base no fato de em carta a Knebel, de 19 de dezembro de 1798, citá-lo. Para Goethe não era esse o modo de juízo a ser limitado, esta forma de juízo racional colocada nos seguintes termos. Além disso Kant se colocou de maneira mais simples do que na terceira crítica acerca das passagens sobre o juízo de gosto.

²⁹⁷ *Idem*, p. 138.

²⁹⁸ WERLE, M. A. “O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica”, in *dois pontos*, v. 2, nº 2, p. 138.

²⁹⁹ Se pensarmos nas passagens onde Kant exprime o gênio como “inata disposição de ânimo pela qual a natureza dá a regra a arte”, a concordância é maior, se seguirmos em §46 de *A crítica da faculdade de julgar* veremos que aqui estão situados problemas com os quais Goethe se confrontava, por exemplo, a modulação existente entre gênio e regra, natureza e arte.

³⁰⁰ Conversa com Eckermann de 11 de abril de 1827.

³⁰¹ O que vai contra a apreciação geral da obra, incluindo-se o julgamento do próprio autor: “Numa crítica da faculdade de julgar estética é essencial, porque só esta

conhecimento de mim, embora eu tenha, por impulso próprio, seguido um caminho paralelo ao seu. *A metamorfose das plantas* foi escrita antes de eu ter qualquer notícia de Kant, e, ainda assim, está em harmonia com sua doutrina.”³⁰² Como aponta Cassirer³⁰³ esta frase pode ser recebida com muita estranheza, mas se observarmos atentamente ela não pode nos surpreender. O primeiro ponto a ser estabelecido como afinidade entre os dois é o afastamento das causas finais. O juízo teleológico, onde Kant busca demonstrar a possibilidade de “realizar uma experiência articulada a partir de percepções dadas de uma natureza, contendo uma multiplicidade infinita de leis empíricas³⁰⁴”, serviu de amparo para a teoria da metamorfose de Goethe que se via, num momento posterior à *Metamorfose das plantas*, numa busca por validar a possibilidade de uma experiência efetiva no campo das naturezas orgânicas.

Essa possibilidade de um juízo acerca da natureza do ponto de vista subjetivo, onde a faculdade do juízo “prescreve uma lei, não à natureza (como autonomia), mas sim a si própria (como heautonomia) para a reflexão sobre aquela, lei que se poderia chamar de especificação da natureza³⁰⁵”, estava mesmo em consonância com os postulados de Goethe acerca da natureza, pois ele mesmo não sentia a possibilidade de entrada no círculo íntimo da natureza. Para ele, só é permitido entrar nessas relações mais profundas quando lidamos com o poético, no caso de prescrever à natureza uma lei, por onde pudéssemos conhecer a natureza. Temos de lançar mão de símbolos que tem origem na nossa percepção das coisas, mas que nunca são a natureza mesma.

Esta forma de juízo que permite olhar para a natureza como um todo passível de compreensão, mas sem ferir a sua infinitude, um juízo reflexionante, que enquanto tal (como nos explica Kant em §4 de sua terceira crítica) busca a regra mas não encontra. Ela busca ascender do particular para o universal, que não pode subsumir regra alguma, pode mesmo sem grande dificuldade ser relacionada com a metamorfose das plantas e seus postulados. A base da metamorfose das plantas, como vimos, é a afinidade entre casos particulares, quer entre existências particulares (*Urpflanze*), quer entre os movimentos interiores dessas existências orgânicas (*expansão e contração*), ou ainda, como afinidades existentes em todas as partes formativas deste organismo (*a folha*), não era algo pudéssemos ver diretamente pelos sentidos, mas se encontrava como postulado primeiro para pensarmos a parte em relação ao todo, o individual em relação à multiplicidade de casos.

³⁰² Idem.

³⁰³ “Goethe and the Kantian Philosophy”, *Rousseau, Kant, Goethe*, p. 61.

³⁰⁴ *Critica da faculdade de julgar* XXXV, p. 28.

³⁰⁵ Idem XXXVIII, p. 30.

Este conceito não se encontra efetivado nas ações da natureza, mas se constrói buscando reduzir um ente particular, a planta, a um reino que obedece a regras. A afinidade que está nessa base é uma espécie de derivação do juízo teleológico, dado que em relação ao organismo, enquanto algo que é em si um fim e uma causa interior a si mesmos, ela não deve ser vista como pertencente a eles, mas devemos pensá-la a propósito deles. Ela surge para validar cientificamente um caso particular, enquanto contido no universal. Trata-se de uma especificidade de nossa faculdade de conhecimento que não pode ser colocada como predicado nos seres mesmos.

A afinidade apresentada na “Segunda dedução dos conceitos puros do entendimento” como o “princípio de possibilidade de associação do diverso, na medida em que o diverso repousa no objeto, chama-se *afinidade* do diverso³⁰⁶”. Seguindo adiante na explicação, Kant diz: “Pergunto portanto como tornais compreensível a afinidade universal dos fenômenos? (...) Ora a representação de uma condição universal, segundo a qual um certo diverso pode ser posto chama-se *regra* e se esse diverso *deve* ser assim posto, chama-se *lei*. Todos os fenômenos estão, pois, universalmente ligados, segundo leis necessárias e, por conseguinte, numa afinidade transcendental da qual a afinidade empírica é mera conseqüência.³⁰⁷”

Pressupõe-se que a “natureza mesma explicita suas leis transcendentais segundo algum princípio. E esse princípio não pode ser nenhum outro que o da adequação à faculdade do próprio Juízo, de, na imensurável diversidade das coisas segundo leis empíricas possíveis, encontrar suficiente afinidade destas, para trazê-las sob conceitos empíricos e estes sob leis mais universais, e assim poder chegar a um sistema empírico da natureza.³⁰⁸” Mas Goethe concordaria que “parece, na verdade muito estranho e absurdo que a natureza se regule por nosso princípio subjetivo da apercepção, e mesmo deva depender dele, relativamente a conformidade a leis.³⁰⁹” A natureza enquanto “uma multidão de representações no espírito”³¹⁰ deve ter de ser conhecida. Existe um passo decisivo, para Goethe, dado por Kant: o de colocar a experiência possível em “três fontes primitivas (capacidades ou faculdades da alma) que encerram as condições de possibilidade de toda experiência possível e que por sua vez não podem ser derivadas de qualquer outra faculdade do espírito; são os sentidos, a imaginação e a apercepção”³¹¹. Essa delimitação do sujeito em relação aos objetos foi para

³⁰⁶ *Crítica da razão pura*, A113, p. 154.

³⁰⁷ *Crítica da razão pura*, A114, p. 155.

³⁰⁸ Primeira introdução à *Crítica do juízo*, V, edição brasileira p. 51.

³⁰⁹ *Crítica da razão pura*, A114, p. 155.

³¹⁰ Idem, A114, p. 115.

³¹¹ *Crítica da razão pura*, A 94, p. 125.

Goethe o grande passo dado por Kant. Ao definir as fontes primitivas de toda experiência Kant fez girar o espectador da natureza em Goethe, o tornando uma espécie de aparato cognoscente imaginativo. É claro que focaremos aqui, em conformidade com o poeta, na imaginação como condição de experiência. Goethe percebeu que em Kant a faculdade da imaginação estava dotada de uma liberdade criadora, que a tornava uma faculdade perfeita para fazer mover as outras faculdades do sujeito.

Tal ponto crucial para Goethe se tornará mais claro se avançarmos para a terceira crítica, onde ela é tomada, primeiro, como reprodutiva, sujeita a leis de associação, e não livre; e depois “como produtiva e espontânea (como autora de formas arbitrárias de intuições possíveis); e embora na apreensão de um dado objeto dos sentidos ela, na verdade, esteja vinculada a uma forma determinada deste objeto e nesta medida não possua nenhum jogo livre (como na poesia), todavia ainda se pode compreender bem que precisamente o objeto pode fornecer-lhe uma tal forma, que contém uma composição do múltiplo, como a faculdade da imaginação – se fosse entregue livremente a si própria – projetá-la-ia em concordância com o entendimento.”³¹²

Para Goethe depende desta imaginação todo o seu projeto morfológico, é ela que se afina com a natureza. Isso não poderia ser admitido por Kant, pois para ele o entendimento é “ele próprio é a legislação da natureza, isto é, sem entendimento não haveria em geral natureza alguma, ou seja, unidade sintética do diverso nos fenômenos segundo regras; na verdade os fenômenos como tais não podem ser encontrados fora de nós, mas existem na nossa sensibilidade”³¹³.

Goethe manteve a distinção kantiana entre razão e entendimento, mas para ele não haveria a possibilidade de a razão ser pensada como uma faculdade, ou potência, ligada ao reino dos fins, “embora ele tenha se apropriado dessa distinção crítica, acentuando a inaptidão inerente ao intelecto lógico-discursivo para se adaptar aos particulares, às manifestações, ou harmonizá-las entre si, e prolongando a concepção transcendental de razão como princípio de totalidade”³¹⁴.

Para Goethe, no entanto, a razão destina-se a, em comunhão com a imaginação, estabelecer as idéias. A imaginação propaga-se sobre todas as outras capacidades, ela é o que movimenta o espírito, e só por meio dela é que o nosso aparato cognitivo é chamado a se mover. A imaginação, diz ele, “ substitui a sensibilidade sob forma de memória, apresenta ao

³¹² “Observação geral sobre a primeira seção da analítica”, *Crítica da faculdade de julgar*, p. 86.

³¹³ Idem, a 127.

³¹⁴ Molder, M.F., *O pensamento morfológico de Goethe*; p. 76.

entendimento a visão de mundo sob a forma da experiência, configura ou encontra formas para as idéias da razão e anima, deste modo a totalidade humana, a totalidade da unidade humana, que sem ela deveria mergulhar na inépcia desoladora. Ora se a imaginação presta tal serviço às suas três faculdades irmãs [sensação, entendimento e razão], em contrapartida, só se introduz no reino da verdade e da realidade através destas amáveis parentes”³¹⁵.

A imaginação tem o seu poder elevado, quer para Goethe quer para Kant, Goethe não está aqui deturpando a filosofia crítica em nome de sua morfologia. Kant na terceira crítica afirma: “a faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria efetiva que a natureza lhe dá. Nós entretemo-nos com ela sempre que a experiência pareça-nos demasiadamente trivial; também a remodelamos de bom grado, na verdade sempre ainda seguindo leis analógicas, mas segundo leis analógicas, mas contudo segundo princípios que se situam mais acima da razão.(...) Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se idéias, em parte porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos de razão o que lhes dá uma aparência de realidade objetiva.”³¹⁶

É claro que Kant fala aqui de uma idéia estética, mas Goethe não terá problemas em deformar tal conceito, Goethe não atentou para o fato de que Kant intentou, no decorrer de seu projeto crítico, evitar o uso de idéias como princípios constituintes da realidade. Ao notar que as idéias, mesmo que sejam somente as estéticas, são referidas “a um princípio subjetivo da concordância das faculdades de conhecimentos entre si (da imaginação e do entendimento)”³¹⁷, o poeta falou mais alto que o pensador de filosofia. Para Goethe a idéia é um pensamento imanente; a idéia é e se mantém como uma estranha atividade e uma efetividade. A imaginação, a plasticidade do pensamento das existências orgânicas, é capaz de tornar móveis as percepções e as imagens lembradas lado a lado, elevando o plano geral destas ao plano da idéia: “a natureza e a idéia não se deixam separar sem que a vida, tal como a arte, seja destruída.”³¹⁸

Entre a natureza das coisas e nossas experiências, podem nascer, por meio da imaginação como ponto intermediário de nossas faculdades, uma idéia. Goethe, avançará na leitura da terceira crítica e nela verá algo que vem ao encontro de sua tentativa de assimilar a

³¹⁵ *Briefe*, Hamburger Ausgabe, v.3, p. 384. Utilizo aqui da tradução de M. F. Molder, em 81 de *O pensamento morfológico de Goethe*.

³¹⁶ *Crítica da faculdade de julgar*, §49, p. 159.

³¹⁷ *Crítica da faculdade de julgar*, Observação I, p. 187.

³¹⁸ *Máximas e reflexões*, máxima 1071, p. 208.

infinitude do mundo de alguma maneira. Onde Kant diz: “A prova de nossos conceitos requer sempre intuições (...) se se pretende que seja provada a realidade objetiva dos conceitos de razão, isto é das idéias e, na verdade com vistas ao conhecimento teórico das mesmas, então se deseja algo impossível, por que absolutamente nenhuma intuição pode ser-lhes adequada.”³¹⁹ Aqui entra em jogo a questão fundamental da primeira parte da terceira crítica, para Goethe é claro, os símbolos devem conter uma relação indireta do conceito, ou seja, uma relação mediata. O conceito racional de substrato supra-sensível de todos os fenômenos em geral “é já quanto um conceito indemonstrável e uma idéia da razão”.

Este substrato que Goethe tentará delimitar será apresentado como o fenômeno puro, aquele que não se vê com os olhos, que não é passível de nenhuma intuição. Este tipo de fenômeno é o que delimita o sujeito e suas faculdades em relação ao empiricamente casual, eliminando todas as impurezas, como se trata de uma figura simbólica, nos termos kantianos, ou seja, um fenômeno extraído da frequência dos observáveis, mediante uma analogia, “na qual o juízo cumpre uma dupla função: primeiro aplicar o conceito ao objeto de uma intuição sensível e então, segundo, de aplicar a simples regra da intuição a um objeto, do qual o primeiro é somente um símbolo.”³²⁰ Em um texto seu sobre o *Urphänomen*, ele coloca a possibilidade de esse tipo de fenômeno ser simbólico, como vinculada à sua vocação de compreender analogicamente todos os casos³²¹, deste modo a particularidade sensível poderia manifestar em seus estreitos limites o universal, que não é dado na intuição.

É claro que Kant, quando aqui fala do simbólico, se refere majoritariamente à moral, como o título de §59 evidencia: “Da beleza como símbolo moral”. Mas Goethe sempre faz uma apropriação sempre indevida das passagens sobre a moral em Kant. Vejamos a seguinte passagem da terceira crítica analisada por Goethe: “Ora nos podemos também pensar um entendimento que – já que ele não é como o nosso, discursivo, mas sim intuitivo – vai do universal sintético (da intuição de um todo como tal) para o particular, isto é do todo para as partes. (...) Aqui não é necessário demonstrar que seja possível um tal *intellectus archetypus*, mas simplesmente que nós somos conduzidos àquela idéia (de um *intellectus archetypus*) pelo contraste de nosso entendimento discursivo, que necessita de imagens (*intellectus ectypus*), e com a contingência de uma tal constituição tampouco tal idéia não contém contradição alguma.”³²²

³¹⁹ *Critica da faculdade de julgar*, §59, p. 196,.

³²⁰ *Critica da faculdade de julgar*, §59, p. 196,.

³²¹ *Máximas e reflexões*, máxima 1369, p. 259.

³²² *Critica da faculdade de julgar*, §77, p. 248-249,.

Tal citação aparece num texto de Goethe chamado “*Anschauende Urteilskraft*” [Juízo intuitivo], onde ele dizia que este homem [Kant] “valeroso procedia de um modo travesso e irônico, por um lado ele parece esforçar-se em fixar os mais estreitos limites das faculdades do conhecer (*Erkenntnisvermögen*), por outro lado ele mesmo parecia apontar de sobrolho para além dos limites que havia assinalado.”³²³ Goethe vai deturpar essa visão que em Kant se estabelece num outro sentido para efetivar a sua noção de um juízo intuitivo. Enquanto ele mesmo admite “que o autor [na passagem da terceira crítica citada por Goethe] alude, provavelmente, a um entendimento divino”³²⁴ em analogia a este conhecimento não discursivo de Kant, que vai diretamente da intuição do todo para o particular, que vise um tipo de inteligência que não encontre limites na relação com a natureza, Goethe vai supor a possibilidade não de um conhecimento intuitivo, mas de um juízo intuitivo.

Se o juízo, em Kant e em Goethe, busca por regras que não estão nas coisas, é ele que segundo o último, vai tentar transpor o limite estabelecido pelo conhecimento lógico-discursivo, um conhecimento que permita a “contemplar a natureza eternamente criadora, e nos torne dignos de um participar espiritual das suas produções.”³²⁵ Esta faculdade de julgar intuitiva se encarregaria de ascender em direção aos fenômenos originários, não de modo que um fenômeno de tal sorte se encontrasse contido nas representações, mas uma relação interior que na sua busca por uma efetivação no reino das existências orgânicas. Esta faculdade de julgar estaria intimamente ligada à faculdade da imaginação, esta faculdade, não discursiva do julgar intuitivo, permitiria que em um relance, a regra “espiritual” se fizesse sentir. O movimento do espírito se elevaria pouco a pouco em direção à idéia. Esta faculdade seria objetivamente ativa, mas subjetivamente atuante. Ela estabeleceria a possibilidade da “pressentida regra”.

Em associação clara com a faculdade de imaginar tal singular faculdade de julgar permitiria que pensássemos os símbolos que poderiam de maneira mediata nos apresentar realidades efetivas acerca da natureza. Não se trata de conceitualizar no campo do absoluto, mas para Goethe, trata-se da possibilidade de incluímos o absoluto no fenômeno. É por meio desta deturpação que Goethe irá intentar um entender típico, ou seja que parta de tipos, se em Kant nos é permitida a idéia deste entendimento intuitivo. Goethe inverterá os comandos e dirá que com o juízo intuitivo, aliado à faculdade da imaginação, podemos extraviar-nos da

³²³ *Op. Cit.,DKV*, v. 24 p. 447.

³²⁴ *Op. Cit.,DKV*, v. 24 p. 447-448.

³²⁵ *Op. Cit.,DKV*, v. 24 p. 447-448.

objetividade imposta pelo discurso científico, e levar a nossa razão a buscar as idéias por detrás dos fenômenos.

O símbolo, como fruto desta ação, terá de anunciar a possibilidade de transposição do abismo existente entre nós e os fenômenos. Goethe intenta, acreditando-se amparado por Kant, idear a figura do modelo originário que “tenha sua representação conforme a natureza”³²⁶. Pois existe, segundo o filósofo, uma incongruência entre idéia e experiência, como atesta Goethe em seu texto “*Bedenken und Ergebung*”, onde ele alega como irresistível a uma idéia “segundo a qual Deus na natureza e a natureza em Deus, de eternidade em eternidade, podem criar e atuar.”³²⁷

Esta idéia, só poderá ser concebida por analogia, assim como em Kant os seres orgânicos só são conhecidos por analogia com a organização do objeto técnico, portanto podemos concluir que a metodologia morfológica só pôde vigorar durante as décadas subseqüentes devido a uma apropriação das teorias de Kant. Não se trata de uma leitura que busque entender as estruturas elaboradas por Kant, mas de uma apropriação que leva a postulados que não são autorizáveis pela filosofia crítica, mas sua noção de símbolo, de inteligência não discursiva, permitiram que Goethe entrasse dentro de si e visse a necessidade de um treino em relação aos objetos que visasse certa objetividade.

Se em Kant a relação entre idéia e experiência se dava de modo regulativo, Goethe irá transpor esta limitação colocando essa relação em termos de símbolo ou analogia. Goethe não tentou com isso penetrar em searas profundas da vida secreta da natureza, ele apenas tentava poder manter ativa a sua atividade como observador. Goethe parece ter ficado satisfeito em abordar a natureza enquanto um símbolo. “A mais perfeita alegria, diz Goethe, do homem pensante é a de ter investigado o investigável e de, calmamente venerar o não investigável.”³²⁸

Portanto todo esse trajeto pelas calendas da filosofia crítica não tinha na especulação acerca das atividades o seu foco. Goethe tentava através de um reconhecimento de leis que se estabeleçam, simbolicamente, por meio dos fenômenos, poder trafegar “de uma figura à outra, e ao observar[...]naturezas mais ou menos aparentadas, nos elevamos acima de todas elas a fim de visualizar seus traços característicos em uma imagem ideal.”³²⁹ Para poder trafegar entre essas naturezas e delas extrair o seu ideal, simbólica ou artisticamente, Goethe teve de se conflitar com a filosofia crítica, mas para explorar as potencialidades do observar, para

³²⁶ *Op. Cit.*,DKV, v. 24 p. 447-448.

³²⁷ *Op. Cit.*,DKV, v. 24 p. 449.

³²⁸ *Máximas e reflexões*, máxima 1207, p. 229.

³²⁹ “Propileus – Introdução”, *Escritos sobre arte*, p. 100.

sempre retornar ao ver, mesmo que para isso Goethe tenha tido de estabelecer melhor a relação do olhar com as capacidades do espírito. Nesta relação Goethe tomou emprestado termos e concepções provenientes da concepção kantiana, mas ainda assim, não podemos considerá-lo kantiano. Se ele transita pelas operações do espírito não é para avançar positivamente na feitura de uma ciência que se projete para além de seus limites, mas o intuito é sempre o de delimitar o espectador para que este, munido de olho e espírito, possa cada vez mais se aproximar de uma representação apropriada dos objetos, pois ao lado de todas as afinidades possíveis, Goethe não pôde negar que sua relação com a filosofia de Kant era a de um leitor que se apropria dela fazendo “um consumo doméstico”³³⁰.

Portanto, como aponta Cassirer, em seu ensaio “Goethe e a filosofia kantiana”, seria mesmo um equívoco tentar colocar Goethe em uma história da filosofia, pois o autor já foi relacionado com muitas das correntes filosóficas existentes, de Platão a Schelling, passando por Plotino, Espinosa, Leibniz, Shaftesbury, Kant entre outros. Como diz Nisbet em *The Cambridge Companion to Goethe*: “Goethe não foi filósofo nem teólogo, mas poucos poetas de qualquer era ou cultura podem rivalizar com ele na amplitude de conhecimento da filosofia e da religião”³³¹. Não ser filósofo, não quer dizer que a filosofia não esteja presente em alguns pontos de sua obra, e dizer que o autor era douto em filosofia ainda não justifica plenamente um estudo filosófico de suas obras.

O uso da filosofia por Goethe não se deu de maneira unificada e tampouco uniforme. Não há nele uma clara adesão às correntes modernas da filosofia. O autor se aproxima e se afasta da tradição ilustrada alemã, resiste a um discurso filosófico que transcenda os objetos e suas manifestações. Apesar de nem sempre buscar uma clara adesão ao senso comum, há em seus textos uma tentativa de elucidar seu método e sua abordagem da natureza e das artes, mais em concordância com os objetos do que com um fator teórico isolado. É exatamente na estranha postura de Goethe, onde ao lado de um combate à filosofia figuram adesões pontuais ao sistema filosófico kantiano, que residirá grande parte do que podemos chamar de filosofia em Goethe, mas jamais nos sentiríamos aptos a pensar uma filosofia de Goethe.

³³⁰ “A influência da nova filosofia”, in *Metamorfose das plantas*, p. 66 da tradução portuguesa.

³³¹ “Religion and Philosophy”, p. 231.

Bibliografia

- ARMINE, F. **Goethe and the sciences: a reappraisal**. Boston: D. Reidel Publishing Company, 1987.
- BAKTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOESCH, B. (org) **História da Literatura alemã**. Tradução sob orientação de E. Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.
- BORCHMEYER, D. **Weimarer Klassik**. Köln: Beltz Athenäum, 1998.
- BOYLE, N. **Goethe the poet and the age – The poetry of desire (1749/1790)**. Oxford: Oxford University Press, Oxford, 1991.
- CASSIRER, E. **El problema del conocimiento IV**. Tradução de Wenceslao Roces. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1998.
- . **La filosofía de la ilustracion**. Tradução de Eugenio Imas. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1997.
- . **Rousseau, Kant Goethe – two essays**. Tradução de J. Gutmann, P. O. Kristeller e J. H. Randall JR. New Jersey: Princeton University Press, 1970.
- . **Idee und Gestalt**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- CONRADY, K. O. **Goethe – Leben und Werke**. Düsseldorf: Patmos, 2006.
- CUYO, U. **Goethe 1749-1949**. Mendoza: Universidad de Cuyo, 1949.
- D'ALEMBERT, J.R. **Ensaio sobre os elementos de filosofia**. Tradução de Beatriz Sidou. Campinas: 1994.
- DANCKERT, W. **Goethe – Der Mythische urgrund seiner Weltanschauung**. Berlin: Walter de Gruyter, 1951.
- DYLTHEY, W. **De Leibniz a Goethe**. Tradução de José Gaos. Pánuco: Fondo de Cultura Economica, 1945.
- ECKERMAN, J.P. **Conversaciones con Goethe**. Tradução de Francisco Ayala. Barcelona: Oceano grupo editorial, 1990.
- ESPINOSA, B. **Ética**. Tradução de Joaquim de Carvalho, in **Os Pensadores** vol. XVII. São Paulo: Abril cultural, 1973.
- GOETHE, J. W. **A metamorfose das plantas**, Tradução de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1993.
- . **As afinidades eletivas**. Tradução de Erlon J. Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

- . **Ästhetische Schriften (1771-1805)**. Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche, v. 18. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.
- . **Campaigne in Frankreich – Belagerung von Mainz**. Stuttgart: Reclam, 1972.
- . **Diarios y anales (2 v.)**. Tradução de Rafael Cansinos Asséns. Barcelona: Editorial Nexos, 1986.
- . **Doutrina das cores**. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- . **Erótica Romana**. Tradução de Manuel Malzbender. Lisboa: Cavalo de ferro editores, 2005.
- . **Escritos de arte**. Tradução de Miguel Salmerón. Madrid: Editorial síntesis, não datado.
- . **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial/Ass. Editorial Humanitas, 2005.
- . **Escritos sobre literatura**. Tradução Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2000.
- . **Essays on art and literature**. Tradução de Ellen von Nardroff e Ernst von Nardroff. New Jersey Princeton University Press, 1994.
- . **Faust (2 v.)**. Stuttgart: Reclam, 1986.
- . **Fausto**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Relógio d'água, 2000.
- . **Fausto**. Tradução de Agostinho d'Ornellas. Lisboa: Relógio d'água, 1996.
- . **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- . **Gedichte in zeitlicher Folge (2 vol)**. Wiesbaden: Insel Verlag, 1978.
- . **Goethe e Schiller companheiros de viagem**. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- . **Goethes Briefe**. Hamburger Ausgabe (4 v.). Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1965.
- . **Italienische Reise (2 v.)**. Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche, v. 15. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- . **Máximas e reflexões**. Tradução de Afonso Teixeira da Mota. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- . **Memórias: poesia e verdade (2v.)**, Tradução de Leonel Vallandro. Brasília: Editora Hucitec/EdUNB, 1985.
- . **Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister (2 vol.)**. Tradução de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1998

- . **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM editores, 2001.
- . **Poemas**, Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1949
- . **Prometeu – Fragmento poético**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Universidade de Coimbra, , 1955.
- . **Sämtliche Werke Band 9**. Zürich: Artemis-Verlags, 1949.
- . **Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie**. Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche, v. 25. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.
- . **Schriften zur Morphologie**. Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche, v. 24. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- . **Scientific studies**. Tradução de Douglas Miller. New Jersey: Princeton University Press 1995.
- . **Teatro selecto**. Tradução de Fanny Garrido. Buenos Aires: Argonauta, 1944.
- . **Teoria de la naturaleza**. Tradução de Diego Sánchez Meca. Madrid: Technos, 1997.
- . **Theory of colors**. Tradução de Charles Lock Eastlake. Massachusetts: M.I.T. Press, 1970.
- . **Torquato Tasso**. Krefeld: Scherpe Verlag, 1964.
- . **Torquato Tasso**. Tradução de João Barrento, Relógio d'água, Lisboa, 1999.
- . **Urfaust**. Stuttgart: Reclam, 1987.
- . **Viagem à Itália**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- HEGEL, G.W.F. **Enciclopédia das ciências filosóficas: II – Filosofia da natureza**. Tradução José Nogueira Machado. São Paulo: Edições Loyola, 1997.
- HERDER, J.G. **Philosophical writings**. Tradução de M. N. Forster. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- KANT, I. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- . **Duas introduções à crítica do juízo**. Tradução de R. R. Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- . **Crítica da razão pura**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. São Paulo: Forense universitária, 1995.
- . **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

- KOYRÉ, A. **Do mundo fechado ao universo infinito**. Tradução de Donaldson M. Garschagen, São Paulo: Forense Universitária, 2001.
- LOPARIC, Z., **A semântica Transcendental de Kant**. Campinas: Centro de lógica e história da ciência, 2002.
- OTTO R.; WITTE, B. (ed.) **Goethe handbuch in vier Bänden**. Weimar: J. B. Metzler, 2004.
- MARQUES, A. **Organismo e sistema em Kant**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- MEYER, H. **Goethe**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.
- MOLDER, M. F. **O pensamento morfológico de Goethe**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1995.
- PANOFSKY, E. “Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca” in **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RINTENLEN, F., **Goethe – Espírito e vida**. Tradução de Pedro Almeida Moura. São Paulo: Melhoramentos, sem data.
- SCHELLING, W. F. **Escritos sobre Filosofia de la naturaleza**. Tradução de Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- , **Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo**, Os pensadores, v. XXVI. Tradução de R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- . **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1997.
- SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SEAMON, D., ZAJONIC, A. **Goethe’s way of science**. New York: State university of New York Press, 1998.
- SEPPER, D. L. **Goethe contra Newton**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- SHARPE, L. (ed.) **The Cambridge companion to Goethe**. Cambridge: Cambridge university Press, 2002.
- SIMMEL, G. **Goethe**. Tradução de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial nova, 1949.
- SMITH, J.M., **Los problemas de la Biología**. Tradução de Marta Vidal. Madrid: Cátedra, 1987

- TANTILLO, A. O. **The will to create, Goethe's philosophy of nature**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2002.
- TREVELYAN, H. **Goethe and the greeks**. Cambridge: Cambridge Press, 1981.
- VALADÃO DE MATTOS, C. **Goethe e Hackert – sobre a pintura de paisagem**. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.
- WEINHANDL, **Metaphysik Goethes**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- WERLE, M. A. “O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica”, in *doispontos* v.2, Curitiba: 2005
- WILPERT, G. **Goethe-lexikon**. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998.
- WINCKELMANN, J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução de Herbert caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993.