

Departamento de Letras Modernas
Faculdade de Ciências e Letras
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Araraquara-SP

O símbolo e a alegoria nos textos teóricos de Goethe (de 1772 a 1798)

ELIS PIERA ROSA

**O símbolo e a alegoria nos textos teóricos de Goethe (de 1772 a
1798)**

Texto apresentado como parte
dos requisitos para obtenção do
título de mestre junto ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários

Orientação: Prof^ª Dr^ª Wilma
Patricia Marzari Dinardo Maas
Apoio: Bolsa de Mestrado
CNPq

Araraquara 2012

Rosa, Elis Piera

O símbolo e a alegoria nos textos teóricos de Goethe: de 1772 a 1798 / Elis Piera Rosa. – 2012

160 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

1. Literatura alemã. 2. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832.
I. Título

ELIS PIERA ROSA

O símbolo e a alegoria nos textos teóricos de Goethe (de 1772 a 1798)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da Literatura

Orientação: Prof^a Dr^a Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Apoio: Bolsa CNPq

Data da aprovação: 16.05.2012

Membros da banca examinadora

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Prof^a Dr^a Magali dos Santos Moura

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Membro Titular: Prof^a Dr^a Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Para minha mãe e minha irmã, Jandarci e Milena, minhas hermeneutas.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, que muito feliz compartilho com meus pais e meus avós.

Agradeço à minha família, José Mauro, Jandarci, Milena, Maria Aparecida, Janete, Franciele, Mathilde; Agenor, Cândida e Mauro (*in memoriam*), pela vida, o amor, o carinho, as conversas e o apoio que foi tão crucial nesse momento da minha vida.

Agradeço aos amigos queridos pela presença, companhia, discussão, entusiasmo: Helena, Marina, Andressa, Virgínia, Giovana, Andrea, Samantha, Felipe C., Hélio, Charles, Josiane, Ivan Z., Marcinho, Jéssica G., Indrani, Bruno, Fabio, João Paulo, Mônica, Leticia, Francine, Carla, Bernardete, Diego, Aninha, Priscila, Jaqueline, Rebeca, Karine, Aline S., Fabiana, Guilherme G., Vânia, Guilherme Z., Nathália, Arthur, Cida, Iã, Luana, Natália, Rafael C., Fernando S., Marcelo R., Elinei, Hilda, Irene, Luizir, Katharina.

Agradeço aos amigos e também interlocutores deste trabalho, que foram essenciais para que ele e eu saíssemos do limbo: André, Marco, Otávio, Airton.

Agradeço à Patricia Maas, pela amizade e a orientação que duraram por tantos anos e tanto contribuíram para minha formação, para além do que eu ainda consiga apreender.

Agradeço à Karin Volobuef, pelas ideias preciosas, pela alegria e por sempre ser tão receptiva.

Agradeço ao CNPq e ao DAAD, por concederem bolsas que puderam melhorar a qualidade deste trabalho.

O símbolo e a alegoria nos textos teóricos de Goethe (de 1772 a 1798)

Resumo.....	8
Introdução.....	10
1. Goethe como <i>Sturm und Dränger</i> : combate ao signo institucionalizado.....	11
1.1. Rousseau.....	16
1.2. Lessing.....	20
1.3. A leitura de Shakespeare por Goethe.....	24
1.4. Sentimento e indivíduo genial.....	26
2. A renovação da visão de signo através da Antiguidade clássica: os antigos são natureza.....	33
2.1. Winckelmann.....	34
2.2. Herder.....	40
2.3. Schiller.....	44
3. Introdução sobre o pensamento morfológico: a natureza como forma.....	47
4. Da natureza ao belo, do belo à linguagem.....	66
4.1. Símbolo e alegoria.....	71
4.2. Arbitrariedade e motivação.....	93
5. Análise literária: <i>As afinidades eletivas</i> e <i>Os sofrimentos do jovem Werther</i> Contexto.....	106
5.1. Símbolo e alegoria como possibilidades interpretativas nos personagens.....	109
5.2. A apoteose estética de Ottilie e Werther.....	114
6. Considerações finais.....	149
7. Referências bibliográficas.....	154

O símbolo e a alegoria nos textos teóricos de Goethe (de 1772 a 1798)

Resumo

A presente dissertação delineará as noções que baseiam a oposição goethiana entre símbolo e alegoria (a partir dos textos do autor que dissertaram sobre arte, dos anos de 1772 a 1798), visando torná-la produtiva para a análise literária de passagens de *As afinidades eletivas* e *Os sofrimentos do jovem Werther*. Nosso trabalho traz um histórico sobre o signo em Goethe, observando a relação que este estabeleceu com a natureza e a Antiguidade, bem como o correspondente esforço em superar a dependência destas mesmas influências até atingir uma forma de expressão e pensamento próprias. O símbolo, como emergência de uma reflexão sobre linguagem não mais como meio, jaz também na teoria de Goethe. Sob a sugestão de Todorov em “A crise romântica”, relacionaremos o par símbolo-alegoria às ideias linguísticas de motivação e arbitrariedade (respectivamente): tal intento insere Goethe na tradição de discussão sobre a possibilidade de origem motivada para a linguagem iniciada pelo *Crátilo* de Platão, e continuada por autores de linguística e teoria literária, principalmente no que concerne às bases da fundamentação de uma linguagem poética. Arbitrariedade e motivação, ainda que inexistentes na *Goethezeit*, apresentam-se como conceitos que clareiam a distinção entre símbolo e alegoria. Uma origem motivada ou arbitrária para a linguagem encontrou destaque desde a declaração saussuriana de que todo signo é arbitrário – princípio fundador de sua ciência. Em seus textos teóricos, Goethe se detém numa defesa do signo linguístico como essencialmente motivado, noção esta que passa por nuances ao longo de sua carreira e se articula com o conceito de arbitrariedade em linguagem, culminando numa ideia de signo que englobe ambas as características contraditórias: o simbólico se torna mistério, que é velado e se desvela. No que concerne à análise literária, nos deteremos na observação do símbolo e da alegoria como proposições que, a nosso ver, atuam como construções interpretativas no enredo, variando entre as personagens – os contrastes e correspondências destas impulsionam a narrativa, tal como o descrito por Todorov em “Um romance poético”. Graças à sua trajetória complexa, a personagem Otilie (de *As afinidades eletivas*) e sua mudança de cosmovisão será enfocada. Sua jornada utiliza-se da noção de metáfora orgânica (que se aproxima das definições de símbolo em Goethe), em que o indivíduo é integrado à natureza – tal método também se faz presente na personagem Werther, do primeiro romance do autor, com a qual traçaremos um paralelo.

Palavras-chave: Símbolo, alegoria, Goethe, *As afinidades eletivas*, metáfora orgânica

Symbol and allegory in Goethe's theoretical texts (from 1772 to 1798)

Abstract

This dissertation intend to outline the underlying concepts of the Goethean opposition symbol-allegory (using his texts whose main theme concern to art, written between 1772 and 1798), in order to make them productive for literary analysis on passages from *Elective Affinities* and *The Sorrows of Young Werther*. Our work provides a background about the idea of sign in Goethe: we note the relationship his art established with nature and antiquity, as well as his effort to overcome the dependence of these two influences, aiming to achieve an autonom form of expression and thinking. The emergence of language as a being able to self-expression (and no more as a mean serving institutions) is a attribution of the symbol also present in Goethe's theory. Following the suggestion of Todorov in "Romantic crisis", we will link the pair symbol-allegory to the linguistic ideas of motivation and arbitrariness (respectively): Goethe inserts such intent in the philosophic line which discuss the possibility of a motivated origin to the language – started with “Cratylus's” Plato, and continued by authors of literary and linguistic theory, especially the ones who concern to the basis fundamenting poetic language. Arbitrariness and motivation, even nonexistent in Goethezeit, can be presented as concepts that clarify distinctions between symbol and allegory. A motivated or arbitrary origin for the language has found prominence since the Saussurean declaration that, as a whole, the sign is arbitrary – the founding principle of his science. In his theoretical writings, Goethe holds up a defense of the linguistic sign as essentially motivated – a concept that goes through nuances throughout his career and is linked to the concept of arbitrariness in language, culminating in the construction of conventionality in the sign. It embraces contradictory characteristics: the sign becomes a infinite hidden and revealed mystery. Concerning to the literary analysis, we will consider the observation of symbol and allegory as propositions that, in our view, serve as interpretive constructs in the plot, ranging from the characters – these contrasts and correspondences drive the narrative, as described by Todorov in "A poetic novel." Thanks to her complex history, the Otilie's character (from *Elective Affinities*) and her *Weltanschauung* change will be focused. Her journey may be described using the concept of organic metaphor (which is closer to the symbol definitions in Goethe), in which the individual is integrated with nature – this method is also present in *Werther's* character, the author's first novel, with which we will outline a parallel.

Keywords: Symbol, allegory, Goethe, Elective affinities, organic metaphor

Introdução

Johann Wolfgang Goethe representou importância indiscutível no cenário da literatura de seu país e mundial. Obras como *Fausto* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* existem como paradigmas de um fazer literário que também é, a seu modo, filosófico.

Neste âmbito de reflexão filosófica sobre a arte, Goethe contribui com a discussão dos conceitos de símbolo e alegoria. O último se ligava a toda a tradição artística anterior – que fazia parte do projeto iniciado no *Sturm und Drang* (e seu caráter eminentemente revolucionário) revisar. O símbolo aparecia como a nova dicção artística, adequada a este novo homem e sua reflexão própria sobre a arte. Tal conceito despontava como um signo construtivo, agregador, capaz de visualizar uma ligação entre homem e mundo, e nas linguagens entre si – através da observação em ciências, arte e história representadas sob uma forma em constante transformação, a *forma formans*.

O romance *As afinidades eletivas* (*Die Wahlverwandtschaften*), escrito na fase literária madura de Goethe, ao lado de sua primeira obra literária, *Os sofrimentos do jovem Werther*, apresentam campo privilegiado para estas discussões: em ambos, de modo peculiar, a linguagem poética se defronta constantemente com a social, e faz-se possível visualizar as influências iniciais de Goethe, seu movimento de transformação ao longo da vida e recuperação de temas e ideias de juventude na maturidade.

Deste modo, nosso trabalho priorizará um esclarecimento histórico sobre as diferentes fases e influências de Goethe – que contribuíram para a escritura dos romances e para a conceituação de seu símbolo –, seguido de uma investigação de base filosófica sobre as diferenças entre símbolo e alegoria. Num terceiro momento, haverá a caracterização – seguindo termos da linguística saussuriana, jakobsiana e peirciana – da linguagem poética (originária do símbolo) no seu confronto com a comunicativa e social.

Na análise literária de *As afinidades eletivas* e *Os sofrimentos do jovem Werther* a observação do símbolo e alegoria como princípios interpretativos nas personagens será privilegiada: aquelas influenciadas por uma visão imitativa simples do referencial da natureza tendem a se afetar por imagens icônicas de objetos e a agirem obstinadamente

diante dos acontecimentos, como se esses fossem fenômenos isolados – as personagens que possuem uma noção simbólica (em que o todo seja privilegiado, em que exista a noção de tempo como processo formativo) agem de modo mais comedido e prudente ante os objetos e fatos. Tal dicotomia entre as ações das personagens também se faz presente em “Um romance poético” de Todorov: homens de ação são contrapostos aos de contemplação, seus atos se dão em espelhamento. Além de correspondências entre elementos, os romances igualmente admitem transformações nos personagens e em suas relações: Otilie apresenta um híbrido entre as características, iniciando-se influenciada pelo pensamento da imitação simples, ou com uma postura deveras ativa, para, posteriormente, integrar-se de modo “simbólico” ao ambiente – a trajetória da personagem faz-se análoga a de Werther, que segue o movimento das estações do ano e se coaduna com a aproximação entre a representação humanamente construída e a natureza, que o símbolo intenta fazer.

1. Goethe como *Sturm und Dränger*: combate ao signo institucionalizado

O período em que viveu Goethe (segunda metade do século XVIII e início do XIX) foi marcado por intensas mudanças, grandes eventos e ideias conflitantes. O próprio autor incorporou tendências diversas à sua prática artística e se esforçou para não pertencer de modo definitivo a nenhuma escola literária: “um ambiente de crise, marcado por um desligamento da arte da base religiosa e pela aproximação da fundamentação filosófica, na qual se instaura em meados do século XVIII a procura de Goethe pela arte” (WERLE in GOETHE, 2005: 12).

Delineava-se uma consciência artística diante da quebra entre o passado clássico e a era moderna. Com o fim da Antiguidade, o abismo que separava o homem da esfera divina, da natureza e do natural fora preenchido por instituições que mediavam a relação humana com que, aparentemente, lhe concernia de modo direto e essencial. Tal consciência fora se adensando ao passar dos séculos, culminando na era de Goethe, em que tal

problema começava a ser mais detidamente atacado em busca de uma expressão mais autêntica¹.

A arte do período passa a evidenciar seu desvinculamento com a religião, a moral e o Estado (não mais louva o tradicionalmente valorizado de modo inconsciente), e se alça à autorreflexão, à filosofia, afirma sua segurança sobre suas qualidades específicas e, conseqüentemente, aspira à autonomia intelectual. Bernhard Fischer (cf. 1990: 264) denomina a época como o fim da iconografia, quando seus pensadores e artistas atentaram para a necessidade de uma renovação na base do que motivava a arte e a ciência.

“A religião constituía frequentemente uma tal coação externa para o artista antigo. A sua obra destinada à veneração e ao culto não podia ser sempre perfeita como se ela tivesse tido por intuito apenas o deleite do observador. A superstição sobrecarregava os deuses com símbolos” (LESSING, 1998: 153) – em uma atitude de inspiração iluminista, segundo Márcio Seligmann-Silva, Lessing critica a esfera teológica como limitante à arte, e lhe propõe outro objetivo (retomado da arte grega em suas raízes) que não o culto ao divino: o efeito sobre o espectador².

¹ Lukacs, em “Ensaio sobre literatura”, coloca a era de Goethe como a tentativa de relevo de um “mundo homogêneo” sobre um “mundo heterogêneo” (1968: 26). Continuando esta dicotomia, Löwy (1979: 64) traz Simmel e o sociólogo Tönnies – este formulou opondo comunidade (*Gemeinschaft*) e sociedade (*Gesellschaft*): a primeira se trata de uma “ordem social tradicional, pré-capitalista, baseada nos costumes e vínculos pessoais”; a segunda, refere-se à ordenação social do capitalismo, “baseada no cálculo e na racionalidade, distanciada dos vínculos pessoais”. Simmel visualiza esta contraposição como dada entre cultura (*Kultur*) e civilização (*Zivilization*): a primeira é o “reino do espírito, plena de valores éticos e estéticos”; a segunda é o “progresso técnico materialista que destrói o aspecto cultural”.

² Seligmann-Silva descreve Lessing sob a influência do humanismo renascentista e da *paragone* (competição, em italiano), que discutia a relação entre o objeto artístico e sua recepção antes da querela entre Antigos e Modernos do século XVI. “A história do moderno *paragone* entre as artes é também uma história que se inicia no Humanismo e na sua tentativa de “restaurar” a **Antiguidade**, de fazer renascer das ruínas de textos, construções e imagens, uma Europa moderna. Se pensarmos a “Era Moderna” a partir do Humanismo renascentista, veremos que essa era é a época dos *paragoni*: porque ela é a era da **construção de um homem novo**; e toda identidade só se constitui através do diálogo com o Outro. É fácil compreender a articulação entre os diversos níveis de competição que coabitam nessa modernidade: **competição entre a Modernidade e a Antiguidade**, entre as Nações, entre as línguas e entre as artes. Todas se articulam a partir da noção de *mimesis*. Pois quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará em muitos dos seus dogmas fundamentais intacta até o século XVIII – todas as artes partem desse pressuposto que as une: a *mimesis*.” (SELIGMANN-SILVA in LESSING, 1998: 10, grifos nossos) – sob tal influência que unifica o signo das diferentes técnicas artísticas, está, em Lessing, a concepção de ilusão ou efeito que a obra deve surtir no espectador, anulando as ambigüidades e primando por um signo que se apague a si

Todorov condensa o período como sendo aquele em que se instaura um mal-estar quanto à imitação – esta última fixava-se como empreitada artística de fria cópia dos elementos de uma sociedade institucionalizada e rígida. Schelling, em *Filosofia da arte*, apresenta um parecer sobre o estado geral desta matéria, além de propor tarefas para seus contemporâneos.

Alguns, que observam o vazio da forma sem o conteúdo, pregam a volta à materialidade mediante a imitação da natureza; outros, que não se arrojam além daquele resíduo vazio, oco e exterior da forma, pregam o ideal, a imitação daquilo que já foi formado; mas ninguém retorna às verdadeiras fontes primordiais da arte, de onde forma e matéria brotam juntas. Este é, em maior ou menor medida, o estado do presente da arte ou do juízo sobre a arte. (2001: 23, 24)

A arte, desligada de suas bases religiosas ou da conformação a normas tradicionais, buscava um novo direcionamento: a imitação fiel da natureza (priorizar a forma) ou da tradição (priorizar conteúdos). Contudo, ambas as soluções não sanam o problema, são superficiais – a época exorta os artistas a um maior esforço: unir forma e conteúdo, observando-os como provenientes da mesma origem.

Sobre a crítica à imitação, August Schlegel em sua *Doutrina da arte* (1800), banaliza as pinturas rigorosamente figurativas: “A superioridade de uma árvore pintada sobre uma árvore real constituiria em que não venham se depositar em suas folhas nem lagartas nem insetos” (apud TODOROV, 1996: 197). Goethe, em “Sobre a verdade e a verossimilhança nas obras de arte”, de 1798, usa este motivo para um diálogo anedótico.

mesmo. (cf. op. Cit. p. 187).

Jeanne-Marie Gagnebin propõe o conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin em termos de apresentação (*exhibitio*) e não representação (terminologia que ainda concerne a Lessing), dado este último termo fixar a distância entre beleza e linguagem, e se remeter à imitação – conceito-base ao qual se opõem os autores da Goethezeit em sua crítica de arte. (cf. 2005: 65, 66)

O DEFENSOR: Um grande naturalista possuía entre seus bichos de estimação um macaco, que de repente tinha sumido e depois de muita procura foi encontrado na biblioteca. Lá, o bicho estava sentado no chão e tinha em torno dele espalhadas gravuras em cobre de uma obra de história natural. Admirado por este estudo zeloso do amigo da casa, o senhor se aproximou e viu, para a sua admiração e para seu aborrecimento, que o animal curioso havia roído todos os insetos que encontrou retratados.

O ESPECTADOR: Esta história é bem engraçada.

O DEFENSOR: E oportuna, espero eu.

(...) O ESPECTADOR: (...) Você desperta em mim um pensamento singular! Não se poderia imaginar que um apreciador inculto justamente requer que uma obra de arte seja natural a fim de também poder desfrutar dela de um modo natural, muitas vezes grosseiro e ordinário?

O DEFENSOR: Concordo inteiramente consigo.

O ESPECTADOR: E você defende, por conseguinte, que um artista se rebaixa quando trabalha para este tipo de efeito?

O DEFENSOR: Esta é uma forte convicção que defendo. (GOETHE, 2005: 138 e 139)

Luciane exultou de alegria e o volume in-fólio foi trazido. A vista daqueles seres medonhos, semelhantes ao homem e ainda mais humanizados pelo artista, deu imenso prazer a Luciane. Experimentava grande alegria ao descobrir, em cada um desses animais, semelhanças com pessoas conhecidas.

– Este aqui não é a cara do tio? Exclamou, sem a menor consideração; este, a do negociante de bugigangas; este é perfeito o padre S. e este não é o ... em pessoa? No fundo, os macacos são ainda genuínos “incroyables”, e não posso compreender por que são excluídos da alta sociedade.

Dizia isso entre pessoas da alta sociedade; mesmo assim ninguém a tomava a mal. Estavam tão habituados a permitir seus gracejos que, por fim, toleravam todas as suas indelicadezas.

(...) Como se pode sentir prazer em pintar, com tanta paciência, macacos tão asquerosos! O homem desce só em considerá-los como animais; mas torna-se verdadeiramente pérfido, quando acha graça em buscar, sob essas máscaras, semelhança com pessoas conhecidas. É necessária uma dose de aberração para alguém ocupar-se prazerosamente em caricaturas e figuras burlescas.³ (1992: 158, 159, 191)

³ Luciane schrie vor Freuden laut auf, und der Folioband wurde gebracht. Der Anblick dieser menschenähnlichen und durch den Künstler noch mehr vermenschlichten abscheulichen Geschöpfe machte Lucianen die größte Freude. Ganz glücklich aber fühlte sie sich, bei einem jeden dieser Tiere die Ähnlichkeit mit bekannten Menschen zu finden. "Sieht der nicht aus wie die Onkel?" rief sie unbarmherzig, "der wie der Galanteriehändler M-, der wie der Pfarrer S-, und dieser ist der Dings -, der—leibhaftig. Im Grunde sind doch die Affen die eigentlichen Incroyables, und es ist unbegreiflich, wie man sie aus der besten Gesellschaft ausschließen mag". Sie sagte das in der besten Gesellschaft, doch niemand nahm es ihr übel. Man war so gewohnt, ihrer Anmut vieles zu erlauben, daß man zuletzt ihrer Unart alles erlaubte. (...) Wie man es nur über das Herz bringen kann, die garstigen Affen so sorgfältig abzubilden! Man erniedrigt sich schon, wenn man sie nur als Tiere betrachtet; man wird aber wirklich bössartiger, wenn man dem Reize folgt, bekannte Menschen unter dieser Maske aufzusuchen. Es gehört durchaus eine gewisse Verschrobenheit dazu, um sich gern mit Karikaturen und Zerrbildern abzugeben.

Goethe inova ao pensar na recepção artística como parte essencial para a constituição de seu sentido: a obra puramente imitativa da natureza cujo objetivo seja satisfazer a necessidade de prazer imediata de seu público terá pouco valor, pois intenta agradar seu instinto mais animal e superficial, não contempla todas as qualidades da compreensão humana. Em concordância com este ponto, está o trecho de *As afinidades eletivas*, que apresenta o caráter contrastante de Luciane e de Otilie, que se reflete nos objetos artísticos que escolhem para admirar. Ambas possuem a mesma formação (realizada em um internato) e foram criadas no mesmo âmbito familiar, mas se distinguem em diversos pontos: a primeira é filha legítima, expansiva, rica e arrogante; Otilie foi adotada, sua personalidade é introvertida e humilde, proveio de uma família de classe social inferior. Valendo-se da noção de correspondências (condição constituída e desenvolvida no âmbito do romantismo alemão, conforme veremos), o par apresenta oposição: Luciane se entretém com representações humanóides, que compara com as piores características de seus conhecidos; lisonjeia-a o escárnio, o grosseiro, que mantivesse sua superioridade – ponto tão arraigado em seus costumes, que é tolerado por quem lhe partilhava a convivência. Otilie se afasta destas correspondências rudes, que despertam no observador sentimentos imediatos e pouco reflexivos.

Seguindo a noção de que a arte, na *Goethezeit*, apresentava-se como crítica em resposta à tradição, Anatol Rosenfeld, em “Aspectos do romantismo alemão”, frisa a importância de ressaltar as diferenças que tal intento sofreu entre o *Sturm und Drang*, Romantismo e Classicismo⁴; ideia que também Werle destaca como importante para a discussão sobre Goethe, pois há distinções entre os trabalhos do poeta alemão segundo suas fases – a saber, a juventude (*Sturm und Drang*), classicismo e maturidade (in GOETHE, 2005: 13)⁵.

⁴ Goethe e Schiller, na primeira fase de suas carreiras, combateram os preceitos do Classicismo francês e, posteriormente, fomentaram um Classicismo em seu país. Este Classicismo alemão tinha, como distinção, um novo ponto de partida, residente numa consciência autoral sobre as influências artísticas e sobre o efeito e atuação interpretativa da arte.

⁵ Tal diferenciação entre as fases de Goethe será adotada aqui, ainda que seu uso esteja em discussão ou não seja procedente em alguns âmbitos – Izabela Kestler, usando a terminologia de Schlegel (que procura unir

Para Rosenfeld, o primeiro momento surge como um urro, grito juvenil contra a descoberta de uma ordem que mediava a arte e as relações humanas: uma tentativa inicial de forjar um discurso autêntico diante de outro, institucionalizado e imutável. O crítico destaca como este tom impetuoso fora extremamente influente – dando forma ao romantismo inglês (cf. ROSENFELD, 1969: 148), o que cristalizou, para o resto do mundo, a ideia de Goethe e Schiller como românticos. O *Sturm und Drang* encontrou continuidade no romantismo inglês, na Alemanha, o movimento seguiu tendências distintas. A subjetividade mais extrema pré-romântica será refreada pelos grandes dois autores, enquanto o romantismo alemão apresentará uma apreensão particular sobre a subjetividade – de modo a pensá-la como verdade pressuposta, cujo sentido se manifestará na realidade de modo progressivo.

Os *Sturm und Dränger* tendiam a se contrapor mais radicalmente às convenções. Shakespeare, Lessing e Rousseau foram as vozes que exerceram grande influência no processo de reflexão sobre as relações entre homem e sociedade, artista e sua produção, homem e natureza, imitação e criação. Esses autores se distinguiram por proporem a possibilidade de construção de um mundo próprio através da arte e da linguagem, questionando o vínculo entre suas aspirações e as convenções sociais, entre o universo proveniente da criação humana e a realidade – num processo de desconfiança e reação ao dado socialmente convencionalizado.

1.1. Rousseau

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi um dos filósofos cujos pressupostos foram partilhados com o *Sturm und Drang*, principalmente no que diz respeito ao questionamento sobre o papel das instituições na formação do homem – o movimento literário alemão igualmente se posicionava mais intensamente contra à arte e sociedade quando mediadas pelas instituições.

românticos e clássicos alemães), denomina a era de *Kunstperiode*, destacando seu caráter eminentemente fértil de ideias, mais do que de concorrência entre correntes ou doutrinas artísticas. (cf. KESTLER in: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/Periododaarte.pdf>, acesso em 20 de novembro de 2011)

Rousseau se colocava individualmente (e, por vezes, de modo solitário) contra um todo social antes aparentemente imutável – o autor questiona as ciências e as artes como não constituintes ontológicos do homem e de sua natureza. (cf. BECKER, 2006: 22)

O filósofo genebrino reforça a tensão entre uma ordem homogênea, simples, natural, harmoniosa, onde predomina o espontâneo e outra: a civilização estanca, heterogênea, institucionalizada, marcada por regras arbitrárias.

A instituição pública não existe mais, e não pode mais existir, já que onde não há mais pátria não pode mais haver cidadãos. Estas duas palavras, pátria e cidadãos, devem ser canceladas das línguas modernas. (1999: 12)

Se tivera de escolher o lugar de meu nascimento, teria escolhido uma sociedade de tamanho limitado pela extensão das faculdades humanas, isto é, pela possibilidade de ser bem governada (...); um Estado no qual todos os particulares se conhecessem entre si, onde as manobras obscuras do vício e a modéstia da virtude não pudessem furta-se aos olhos e ao julgamento do público, e onde esse hábito agradável de ver-se e conhecer-se transformasse o amor da pátria em amor dos cidadãos, mais do que em amor da terra.

Teria desejado nascer num país no qual o soberano e o povo não pudessem alimentar senão um único e mesmo interesse a fim de que todos os movimentos da máquina tendessem somente para a felicidade comum. Não podendo tal coisa suceder, a menos que o povo e o soberano não sejam senão uma mesma pessoa, concluiu que eu desejaria ter nascido sob um governo democrático, sabiamente equilibrado.

(...) Eu teria, pois, procurado para minha pátria, uma república feliz e tranqüila, cuja ancianidade de certo modo se perdesse no norte dos tempos, que só tivesse experimentado as detenções necessárias para suscitar e fortalecer em seus habitantes a coragem e o amor pela pátria, e na qual os cidadãos, habituados de há muito a uma independência sábia, fossem não somente livres, mas dignos de sê-lo. (ROUSSEAU, 1958: 152, 153)

Na primeira parte da citação, do livro *Emílio*, Rousseau propõe categoricamente o fim da instituição como capaz de representar os indivíduos: radicalmente, ele a deseja abolir no nível linguístico, onde identifica uma forma de origem para sua existência e arbitrária dominação sobre os homens – “Estas duas palavras, pátria e cidadãos, devem ser canceladas das línguas modernas”.

O trecho acima, do *Discurso sobre a desigualdade*, apresenta as características desta sociedade utópica no horizonte do realizável. Os membros se conhecem e nutrem sentimentos sinceros entre si, não há os vícios das relações sociais existentes. O objetivo de todos é a felicidade do maior número de pessoas, devendo-se **limitar** o conhecimento e as ações humanas a esse fim, e não permitir caprichos que privilegiem alguns, individualmente. Transparece uma visão de sociedade simplificada⁶, próxima a uma forma idealizada e primitiva: a volta do homem ao que lhe é essencial e natural. A pátria, em Rousseau, já aparece como o sentido de unidade orgânica entre povo, terra e cultura.

Rousseau pontuava o valor individual como significante: seu coração, sua sinceridade, sua expressão são a verdade, e não o meio social onde está imerso – o filósofo dita a si mesmo onde está o cerne da sua realidade, fixa uma “narrativa” própria; como autor, não deseja se submeter a um processo *a priori*, presente no mundo tal como este o seja, percebe que a sociedade tem uma “narrativa” própria e arbitrária, que não necessariamente prima pelo bem de cada indivíduo.

Intuição, a força própria e individual como passível de forjar a moral são os valores deste “novo homem”, podem formar a “narrativa” do bem comum.

O protagonista de *Os sofrimentos do jovem Werther* aponta para a mesma forma de existência: arredio à sociedade e sua necessidade de conformação e encaixe de indivíduos em funções, Werther prefere conviver com suas ideias e sentimentos próprios – interagindo com Charlotte na medida em que esta partilha das mesmas inspirações literárias e impressões sobre a vida. Tal propósito se configura na estrutura do romance em si – feito apenas das cartas do próprio Werther, sem interlocutor aparente que afete ou transforme seu estado de espírito.

Em “Goethe e seu tempo”, Lukacs analisa o protagonista do enredo de Goethe como o portador de sentimentos e visões demasiadamente irrealistas: Werther “foge” do

⁶ Reforçamos, aqui, a hipótese de Goethe como aquele que, apesar do reconhecimento do belo e do harmonioso presentes numa comunidade orgânica, não milita pela predominância dela. Contrariamente às descrições de Rousseau, seu ideal não se efetiva, mas antes, estanca no mistério, conforme o que se pode divisar num trecho de *Máximas e reflexões*: “742. Perfeição já está presente quando o necessário é realizado; a beleza, quando o necessário encontra-se realizado, mas velado”. (2003: 115)

real através da arte, ação que pode ser paradoxalmente interpretada como igualmente crítica diante dessa realidade⁷, tensão entre sociedade e indivíduo – a exemplo do discursos rousseauianos.

“Tudo o que um homem tenta atingir, seja trazido através da ação ou palavra ou outra forma, deve ascender da totalidade de seus poderes unificados; tudo o que é isolado é perigoso. Uma máxima maravilhosa, mas difícil de seguir”.

O principal conteúdo poético de Werther é um esforço para a realização desta máxima, um esforço contra os obstáculos internos e externos à sua realização. Esteticamente, isto significa o esforço contra as “regras” sobre as quais nós já ouvimos. Aqui, também, devemos ser comedidos contra pensar em antíteses metafísicas rígidas. Werther, e com ele, o jovem Goethe são inimigos das “regras”. Mas a “ausência de regras” significa a Werther sentir um grande e profundo realismo; significa admirar Homero, Klopstock, Goldsmith e Lessing. (1936, tradução nossa)⁸

De modo análogo ao Rousseau de *Devaneios do caminhante solitário* (obra na qual um narrador autobiográfico e isolado em meio à natureza trata das relações entre indivíduo e sociedade, sob a perspectiva da autorreflexão), Werther dramatiza ao máximo o seu conflito interno e o projeta no plano social; de tal modo, que o personagem se alonga mais em suas reflexões, impressões e leituras do que na feitura de algum ato – Werther se esquivava da ação enquanto ela significasse o comprometimento de seguir alguma função social. A polarização máxima das características de Werther o levam, no limite, a não mais agir. As regras induzem o personagem a perceber a realidade onde ele está inserido, e o

⁷ O presente paradoxo – o distanciamento da sociedade que um indivíduo encontra na arte também é o modo de ser mais crítico, reflexivo e, portanto, ligar-se a essa sociedade – pode ser identificado no presente trecho de *Máximas e Reflexões*: “737. Não há nenhum meio mais seguro de nos esquivarmos do mundo do que a arte, assim como não há nenhum meio mais seguro de se ligar a ele do que a arte”. (2003:114)

⁸ Lukacs força uma identidade entre o jovem Goethe e Werther, da qual não partilhamos. Apesar da manutenção de uma ambiguidade que o poeta alemão faz entre sua biografia e sua ficção (“Começo a me tornar História”, ele o diz em *Memórias: poesia e verdade*), observamo-o como autor que condensou seus anseios e o de sua época em seus romances, e utilizou sua capacidade de verossimilhança a favor de sua figura autoral. Will Hasty em “On the Construction of an Identity: The Imaginary Family in Goethe's Werther” (1989) igualmente reforça uma identidade aliada a uma distância irônica entre a figura autoral de Goethe e Werther: ambas as características estão intrinsecamente ligadas. Utilizamos uma versão digitalizada, sem número de páginas, disponível em <http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/1936/young-werther.htm> (acesso em 24 de outubro de 2011).

tornam atento ao que lhe era mais caro, seus sentimentos – buscando amparo na literatura e se afastando do contexto social. Há uma consciência de que a sociedade cindirá o jovem de seu mundo interior, o mudará, o corromperá: para manter sua ingenuidade ameaçada, Werther decide existir socialmente através da negação.

1.2. Lessing

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) trouxe o mesmo espírito de revolta profunda, visível em Rousseau, ao âmbito da discussão sobre o teatro – a tensão preconizada por Lessing acontece entre os personagens mitológicos e nobres (recorrentes no Classicismo francês que, por sua vez, imitava acriticamente a Antiguidade) e seus próprios personagens: contemporâneos dos espectadores, passíveis de representar de modo mais próximo as tragédias mais comuns para o público.

Henrich Heine ressalta em Lessing o caráter revolucionário do ponto de vista artístico, comparável à mudança cultural profunda causada pela reforma luterana: “Enquanto aquele [Lutero] libertou a Alemanha da tradição, ressaltando a importância da palavra bíblica, **este a libertou da tirania da palavra**, elevando-a e emancipando-a para o espírito. Aquele fez uma reforma religiosa, **este uma reforma estética**” (HEINE, 1991: 80, grifos nossos).

Lessing se opôs a Johann Christoph Gottsched (1700-1766), em seu propósito de dar ensejo ao incipiente teatro nacional alemão através da imitação das então poéticas promissoras à época, como as de Boileau. Intento teórico de sucesso, tais “manuais” eram, por sua vez, também cópia da poética de Aristóteles. Lessing se contrapõe a um pensamento artístico que se configurava como exógeno: as poéticas eram seguidas como receituários para a produção da arte a ser considerada realmente elevada, a beleza se limitava somente à imitação da bela natureza⁹ e dos clássicos, mas sem que os artistas

⁹ Goethe em “Resenha sobre As belas artes de Sulzer” (1772) (in GOETHE, 2005: 48) enfatiza que sua relação com a natureza para a criação de seu ideal artístico não se dá pela imitação do que nela há de belo. O texto do jovem Goethe se contrapõe à crença ingênua de que o artista terá uma boa formação se imitar o belo natural, tal princípio é o limitado “embelezamento das coisas” (que se aparenta do conceito de alegoria tal como formulado por Hansen para a “alegoria retórica”: a figura linguística serve como ornamento, acessório, cf. 1987: 3). Deste modo, fixamos Goethe como artista que recorreu à natureza para definir seu conceito de

incorporassem as ideias e a forma desses modelos – a apreensão do belo acontecia de modo reprodutivo e superficial.

Assim, Lessing procurava uma incorporação estética mais profunda: dedica-se à busca por uma expressão dramática mais adequada para conferir originalidade ao seu país, e mais próxima aos conflitos que aconteciam naquele tempo histórico – como as controvérsias entre burguesia e aristocracia.

Corneille já havia escrito todas as suas peças quando se pôs a comentar a *Arte Poética* de Aristóteles. Trabalhara cinqüenta anos para o teatro: e, após uma tal experiência, poderia indiscutivelmente dizer-nos coisas excelentes sobre o velho código dramático, se, durante o trabalho, também o consultasse mais assiduamente. Contudo, só parece tê-lo feito, quando muito, com vistas às regras **mecânicas** da arte. Nas mais essenciais, não se incomoda com ele e quando por fim verifica tê-lo infringido e, contudo, não o quer admitir, procura safar-se por meio de glosas e faz o seu suposto mestre declarar coisas das quais este, visivelmente, jamais cogitou.

(...) Observo mais uma diferença entre os fantasmas dos autores inglês e francês. O espectro de Voltaire nada é senão uma máquina poética, surgindo apenas para favorecer a intriga; em si, não nos oferece o menor interesse. O espectro de Shakespeare, em compensação, é uma personagem realmente atuante, de cujo destino participamos; desperta pavor, mas também compaixão. Esta diferença resulta sem dúvida da diversidade com que os dois autores encaram os fantasmas em geral. Voltaire considera um milagre a aparição de um morto; Shakespeare, um evento inteiramente natural. Qual dos dois pensa de maneira mais filosófica, não há que perguntar; Shakespeare, porém, pensa de maneira mais poética. (LESSING, 1992: 58 e 41)

O trecho acima, parte de “Dramaturgia de Hamburgo” (que contém preceitos para um teatro nacional), apresenta tópicos essenciais referentes ao ideário do autor e da literatura vindoura. Sobre os dramaturgos clássicos franceses, Lessing frisa a falta de proximidade real com a poética aristotélica, demonstrando que estes a seguiam sem consciência e reflexão. Lessing chama a expressão destes de mecânica – retoma-se, aqui, o campo semântico do frio e institucionalizado na arte oposto ao espontâneo e natural. Os alvos do dramaturgo não se empenhavam de modo personalizado em suas obras, mas se belo a partir da forma-movimento desta (tópico a ser explorado no terceiro capítulo do presente trabalho), tentando uma reflexão artística independente da imitação do belo.

mantinham à sombra dos grandes autores gregos, a única motivação para apreciá-los (segundo este raciocínio) era sua capacidade de reprodução e imitação da tradição.

Na segunda parte da citação, Lessing menciona a diferença entre o teatro de Voltaire e Shakespeare¹⁰, assinalando a maior força e contribuição do segundo em face do primeiro. Novamente, o autor alemão utiliza uma noção do campo semântico da “mecânica” para denominar a expressão do escritor francês: máquina poética. Esta é contraposta à ideia de espectro em Shakespeare, que, por sua vez, é um “personagem realmente atuante”: uma representação¹¹ meramente mecânica versus outra que sinceramente desperte um efeito. Tal distinção acontece graças ao modo ao qual cada autor pensa e imita determinada realidade: para Voltaire, um espectro é um evento improvável, então a representação dele será superficial; Shakespeare pretende apresentar o evento como **psicologicamente natural** (passível de acontecer na mente humana sob algumas condições/inspirações) – o que o leva a se aprofundar no modo de construção do personagem, a refletir sobre o evento. Lessing destaca que só o natural se aproxima realmente do poético.

A acepção de uma forma de expressão mais autêntica também está presente em Rousseau, que exorta todos a se voltarem para o que há de mais puro e essencial no humano, o que igualmente ocorre em Shakespeare e Lessing: este último vê tal essência no anterior (e o iguala à Antiguidade) e deseja para sua arte um ideal artístico que não imite superficialmente o natural, mas que, ousadamente, aspire a sê-lo.

Sob a consideração deste propósito de autenticidade, destacamos Lessing (cf. 1991: 20) como escritor que refletia sobre um efeito que aproximasse obra e público – o terror era visto como sentimento típico das classes baixas ao temer as mais altas, tal modo de comoção era desagregador, enquanto o temor se dava entre iguais: o ideal burguês de igualdade e universalidade adentrava o pensamento sobre arte.

¹⁰ Herder figura a diferença entre o classicismo francês e o que os escritores alemães intentaram forjar através da observação dos termos “clássico” e “classicista”: o último, que concerne ao movimento francês, se configura como mera derivação formal do primeiro, atingindo o belo de modo artificial e distante do espontâneo e natural. (cf. SÜSSEKIND, 2008b: 64)

¹¹ Lessing ainda mantém a *mimesis* como servil ao efeito que leve o espectador à razão, deste modo, ainda há a preservação terminológica da representação (Vorstellung) em face da apresentação (Darstellung).

Conforme a este desejo de proximidade entre obra e público, também está Charlotte de *Os sofrimentos do jovem Werther*.

O autor a quem dou preferência é aquele onde encontro a minha própria situação e cujas cenas me parecem tão interessantes, tão maviotas como as presentes na minha vida doméstica, a qual, permiti-me que fale assim, sem o ser absolutamente um paraíso, é para mim uma origem contínua de satisfação e deleite¹². (GOETHE, 2007: 42)

Para Werther e Charlotte, a arte aparece como materialização da possibilidade de uma alteridade a um todo social cujas regras são obscuras e arbitrárias, onde as construções e a lógica motivada da subjetividade se realize de modo livre e completo. Assim, Charlotte admite encontrar completude na literatura cujos elementos representem sua realidade – a continuidade entre arte e vida através da identidade entre personagem e leitor contribui para a criação e permanência do efeito da obra na vivência.

Sob uma postura crítica que lhe era particular, é possível visualizar em Lessing a realização de um movimento que também será preconizado por Goethe.

Aristóteles é insuperavelmente importante, mas não como autoridade, e sim como precursor em termos de pensamento, tanto que todos os seus passos são para Lessing corretos (Mann, 1961, p. 143). É preciso, porém, segundo Lessing, continuar sua reflexão. E é neste ponto que Lessing se distingue, pela primeira vez na história, de uma estética normativa. (...) **A essência da poesia seria a ação; esta, porém, deve expor uma completeza interna, que só se mostra num caráter humano e verdadeiro, no movimento livre de suas paixões.** (Dilthey, 1907: 44) (apud WERLE, 2000: 36, grifos nossos)

¹² Versão original: Und der Autor ist mir der liebste, in dem ich meine Welt wiederfinde, bei dem es zugeht wie um mich, und dessen Geschichte mir doch so interessant und herzlich wird als mein eigen häuslich Leben, das freilich kein Paradies, aber doch im ganzen eine Quelle umsäglicher Glückseligkeit ist.

Werle caracteriza Lessing como continuador de Aristóteles e da noção de proto-motor deste último (o pulso interno que ativa o movimento universal); Dilthey aponta a mesma força na visão de Lessing sobre a linguagem: a poesia é ação e deve possuir uma completude interna – a ação individual é o belo a ser admirado numa obra de arte. Como se verá, Goethe incorporará à sua estética a ideia de ação e movimento – principalmente após seus estudos sobre os elementos da natureza.

1.3. Leitura de Shakespeare por Goethe

No texto de 1771, “Para o dia de Shakespeare”, pertencente à sua primeira fase literária, Goethe fará apontamentos com os mesmos objetivos de Lessing – o belo deve ser incorporado à vida do artista, e se manifesta conforme os anseios e condições de seu tempo. Segundo o ideário do *Sturm und Drang*, Shakespeare foi um gênio primordial: sua obra não se sujeitava a regras apriorísticas (como unidade de tempo, espaço e ação, preceitos aristotélicos seguidos como rígidas leis pelas peças do Classicismo francês). Abaixo, Goethe comenta sua afinidade com a visão shakespeariana e a distância que mantém do Classicismo francês.

Quanto ao teatro grego, que os franceses tomavam como modelo, segundo suas qualidades internas e externas, era mais fácil que um marquês pudesse imitar Alcibiades do que seria possível a Corneille seguir Sófocles.

(...) Gregos! Não sei esclarecer para mim o que isso significa, mas o sinto, e para ser breve me refiro a Homero e Sófocles e Teócrito, que me ensinaram a senti-lo.

Então me apresso em dizer: francesinho, o que você quer com a armadura grega, ela é muito grande e muito pesada para você.

Além disso, todas as peças trágicas francesas são paródias de si mesmas.

(...) Todos os franceses, e os alemães contagiados, como Wieland, tiveram pouco mérito nesse caso, como em muitos outros. Voltaire, que sempre fez profissão difamando todas as majestades, também se provou aqui um verdadeiro Tersites. Se eu fosse Ulisses, ele iria contorcer suas costas sob meu cetro.

A maioria desses senhores ainda esbarra num problema de caráter.

E eu chamo: Natureza! Natureza! Os homens de Shakespeare são a natureza.

Tomo todos eles para mim.

Que me dêem espaço para poder falar.

Ele rivaliza com Prometeu, imitando seu modo de formar os homens passo a passo, numa *grandeza* colossal. É por isso que reconhecemos nossos irmãos. E

então lhes dá vida com um sopro de *seu* espírito, *ele* fala a partir de todos, e é possível reconhecer neles a afinidade (GOETHE, 2000, pp.26-30, grifos do autor).

O cumprimento destas regras (no âmbito do teatro, como no exemplo), ao longo do tempo, tornava as obras escravas de um modelo, fracas e submissas diante de uma outra arte. Essa fraqueza é um “problema de caráter” – Goethe jovem vê Wieland e Voltaire como homens que se mantinham à sombra de outros que já possuíam valor individual e próprio garantido; sem se comprometer a assegurar suas qualidades através de meios próprios, não se arriscavam a infringir regras para se exprimir de modo mais personalizado. Shakespeare é contraposto a essa postura: é um Prometeu¹³ que desafia leis com uma expressão “colossal”, pois os personagens que cria são a própria natureza – a aproximação ao natural e autêntico é crucial para Goethe: clamor de juventude, o ideal se torna refinado na maturidade.

Neste ponto, tematiza-se um tópico importante para a primeira fase de Goethe (e supracitado nos trechos de Lessing e Rousseau): a diferença entre uma imitação normativa e conservadora da natureza (que já não é mais a Natureza em si, mas uma visão irrefletida dela), e uma imitação mais desafiadora, que tencione imitar a natureza como forma. O autor observa a possibilidade de se alcançar tal intento temerário através da expressão do eu individual: os personagens recebem a vida por via do “sopro do *seu* espírito, *ele* fala a partir de todos”, nas criações de Shakespeare, ele próprio se torna reconhecível.

1.4. Sentimento e indivíduo genial

Lessing, o primeiro Goethe e Herder inovam ao observar Shakespeare sob o ponto de vista do espectador e não como alguém que deveria impreterivelmente dialogar com a tradição:

¹³A figura do revoltado aos deuses é presente na obra de Goethe, tematizando um poema e um fragmento teatral do autor.

Trata-se de demonstrar que o disparatado desde o ponto de vista temporal (como também do espacial) das obras shakespearianas não infringe as leis da natureza, senão meramente as de **interpretação** classicista das regras aristotélicas que, por sua vez, não se orientam segundo as tragédias gregas. Nisto, é importante tal referência a relatividade do tempo, a saber, à discrepância que pode existir entre o tempo exterior, do relógio, e o interior, o tempo do sentimento. (SZONDI, 1992: 49, grifos nossos)

A emergência de um mundo próprio do indivíduo, sob leis outras; um tempo particular e a possibilidade de interpretação individual faz-se patente.

Assim, é notável a caracterização da figura do artista no período: o gênio que se propõe acima de todas as regras, o indivíduo na máxima tensão insolúvel com o mundo é a imagem que daí provém, a linguagem torna-se motivada sob a força da expressão individual (que apresenta a Natureza humana mais autêntica) contra um todo.

Destacamos que, para além da veneração do individual na obra de arte, o período pontuou o modo de ser artístico de um homem que incorporava em si a história, a tradição e as expunha novamente – contudo, já não do mesmo modo com que as apreendeu: a existência de seu olhar como mediação entre obra e mundo era premente e valorizado. A subjetividade e a percepção através dos sentidos se tornavam habilitadas à alta arte – entretanto, no caso de Goethe, tais pontos não se fixaram como predominantes: seu movimento foi tencionar-se com forças opostas, como a moral e a natureza.

O classicismo francês criticado pelo jovem Goethe prega a servidão do artista frente à obra; enquanto ele próprio delega à subjetividade, à sinceridade, à autenticidade do artista na obra o valor majoritário – desenhando-se, aí, movimentos divergentes entre a personalidade artística de Goethe e a tradição do qual ele provinha.

Hansen em *Alegoria*, fornece uma descrição do gênio que se coaduna com a figura autoral aqui representada.

A noção platônica do artista como homem possuído pela “divina mania”, juntamente com a noção aristotélica de que os homens superiores são melancólicos, fundidas com a crença astrológica numa ligação entre o humor melancólico e os sete planetas, induzem à noção de “gênio”, que será moeda corrente durante o Romantismo. (HANSEN, 1987: 71)

A conhecida crítica na *República* de Platão à arte e aos artistas subjaz à denominação empregada: a arte proporciona um **desvio**, pois, por imitar as aparências (cf. 1965: 220), está, portanto, em terceiro grau de distância do ideal. Igualmente o gênio é este deslocado, que não se ligava à sociedade, sua arte o fazia superior e solitário, convivendo somente com os próprios sentimentos e abstrações; assim, próximo a uma forma de misticismo.

Kant, contemporâneo de Goethe e reconhecido por ele como operador de uma “revolução copernicana” na filosofia – dada graças a seu intento de propor um fim à metafísica – realizou uma observação detida sobre as especificidades das ações do gênio artístico, habilitando sua importância filosófica em face da visão de Platão sobre a arte como desvio da verdade.

Elucidação e confirmação da precedente explicação do gênio

Qualquer um concorda que o gênio se opõe totalmente ao “espírito de imitação”. Ora, visto que aprender não é senão imitar, assim a máxima aptidão ou docilidade em aprender (capacidade) enquanto tal não pode absolutamente ser considerada gênio. Se, porém, nós mesmos também pensamos ou imaginamos e não simplesmente apreendemos o que outros pensaram, e até descobrimos, algo no campo da arte e ciência, esta contudo não é ainda a razão correcta para chamar “gênio” a uma tal (frequentemente grande) “cabeça” [em oposição àquela que, pelo facto (a) de jamais poder algo mais que simplesmente aprender e imitar, se denomina um “pateta”].

Pois justamente isso também teria “podido” ser aprendido e portanto situa-se no caminho natural do investigar e reflectir segundo regras e não se distingue especificamente do que com aplicação pode ser adquirido mediante a imitação. Assim se pode bem aprender tudo o que Newton expôs na sua obra imortal “Princípios da Filosofia Natural”, por grande que fosse a cabeça que a descoberta de tais coisas exigia; mas **não se pode aprender a escrever com engenho**, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais excelentes que possam ser os meus modelos. A razão é que Newton poderia mostrar, (...), de modo totalmente **intuitivo** e determinado, todos os

passos que ele tinha a dar desde os primeiros elementos da geometria até às suas grandes e profundas descobertas; **mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como as suas ideias imaginosas, e contudo ao mesmo tempo cheias de pensamento, surgem e se reúnem na sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe e portanto também não o pode ensinar a nenhum outro.** No campo científico, portanto, o maior descobridor distingue-se somente em grau do mais laborioso imitador e aprendiz, contrariamente distingue-se especificamente daquele que a natureza dotou para a arte bela. (...) Justamente no facto que aquele talento é feito para a perfeição sempre maior e crescente dos conhecimentos e de toda a utilidade, que deles depende, e igualmente para a instalação de outros nos mesmos conhecimentos, reside uma grande vantagem dos primeiros face àqueles que merecem a honra de chamar-se génios; porque para estes a arte cessa em qualquer parte, na medida em que lhe é posto um limite além do qual ela não pode avançar e que presumivelmente também já foi alcançado há tempo e não pode mais ser ampliado; e além disso uma tal habilidade tão-pouco se deixa comunicar, mas ao querer ser outorgada a cada um imediatamente pela mão da natureza, morre portanto com ele, até que a natureza em contrapartida dote igualmente um outro, que não necessite mais que um exemplo para deixar actuar de modo semelhante o talento do qual ele é consciente. (1997: 184, 185, v. 6, grifos nossos)

O gênio de que fala Kant demonstra de modo extremo a diferença entre a reflexão científica, imitativa e mais próxima ao senso comum, e a reflexão que se propõe artística.

O método científico é apreensível, pois se organiza em regras; o raciocínio é passível de ser visualizado e refeito. O mesmo ato não é possível para o pensamento de um artista. Para Kant, seu engenho não se ensina, pois o próprio artista não possui consciência de como se realizam suas obras. Newton não é um gênio; o gênio é um dom da natureza, as poéticas normativas tentaram mas não puderam mensurá-lo, as realizações do gênio são análogas, perfeitas e inimitáveis como o movimento natural.

Reitera-se, aqui, a crítica ao conceito de imitação: o gênio estritamente científico é passível de ser imitado e se define meramente por sua utilidade, enquanto o gênio artístico é inimitável e inclassificável.

Continuando com a revisão sobre as qualidades do gênio em face do artista meramente imitador de modelos, Allen McComirk, em “Young Goethe and Landscape”, aponta para a arte com um sentido próximo do ideário da *Goethezeit*: a arte torna-se possibilidade mais construtiva e passível de transmissão da verdade. A percepção atua como mediação objetiva-correlativa do mundo material.

But young Goethe, as we shall show, is far from ready to "see" beyond the phantasms of the mind. At this juncture of art, reality is still unconscious art, for as Goethe views nature he is in fact busily remaking it by creating a variety of forms to express emotions or visions fully his own.

(...)

Goethe's landscape experience – nature having become viewed nature and therefore something else – is the result of emotions and needs that are symbolically portrayed there, and we have found that portrayal to rest in convincing measure on a degree of reorganizing explicable only in terms of man's unconscious goal of finding in landscape his "**objective correlative**". (1988: 63 e 65, grifos nossos)

Comirk descreve o jovem Goethe como já preocupado em expor sua visão particular sobre a natureza, em um intenso trabalho de recriação. O comentador atenta-se a pontos importantes em Goethe, como: um ideal artístico (que, em Goethe, se concentrou em sua definição de símbolo) objetivando apresentar a emoção e o necessário; e a apresentação da natureza como “objetivo correlativo” do homem: obra, natureza e artista se unem organicamente, a realidade está conectada de modo imediato com o íntimo, a arte se torna extensão de seu estado de espírito, reflete seu interior (tal tópica – que em Goethe figura apenas como um pressuposto – desenvolveu-se na iconografia plástica do romantismo, em pintores como Caspar David Friedrich, por exemplo).

O tema da incorporação da natureza à subjetividade artística prossegue no comentário de Sørensen, em *Symbol und Symbolismus*: o primeiro Goethe se distingue por um gosto especial pelo individual e particular, mas ainda assim, com recorrência à natureza, de um modo peculiar.

Já o jovem Goethe procurava relacionar a poesia e a arte neste simbolismo religioso. O uso que Goethe faz da metáfora tipicamente neoplatônica e alusiva a uma mística da natureza, a metáfora da "luz da natureza" exemplifica esse processo. Esta metáfora, que alude à crença no poder de expressão simbólica da Natureza penetrada pelos raios divinos, encontra-se em Ficino e nos neoplatônicos de Cambridge, Paracelso e Jacob Boehme, e no século 18, por

exemplo, em Friedrich Christoph Oetinger, em Franz von Baader (vol. 1, p. 67) e em Karl Philipp Moritz. A transposição da metáfora por Goethe dá-se nas assim chamadas "Efemérides" (1770), onde, a respeito da conexão com o pensamento alquímico e o de Paracelso, lê-se repentinamente: "A arte nada mais é do que a luz da natureza" (Vol. 37, p. 87 da Weimar Ausgabe). Esta frase significa que o divino revela-se através da natureza assim como da arte, **a arte torna-se assim um órgão do divino que se oculta e desvela na natureza**. Enquanto, por exemplo, Paracelso e seus seguidores da "luz da natureza" esperavam revelações através de experiências alquímicas e mágicas, Goethe coloca aqui a arte no lugar do trabalho alquímico. Goethe esperava das artes – como também os seguidores da estética mística e natural do período romântico – a interpretação do segredo divino da natureza. (1963: 87, tradução e grifos nossos)¹⁴

Goethe buscava referências na alquimia e seu modo de apreensão do mundo que combinava ciência e magia – o neoplatonismo ainda se configura como a tentativa de criação de sentido do jovem Goethe para o mundo da era moderna. Sørensen assinala o poeta alemão como aquele que visualizava a revelação como signo e transportava a noção de "luz da natureza" do campo da alquimia para as artes. A linguagem se apresenta como epifania, conforme a alegoria dos teólogos descrita por Hansen – "[tal alegoria é] hermenêutica ou 'crítica', cristã e medieval, tendo por pressuposto [...] o essencialismo. [...] Nas palavras de São Boaventura: 'Todos os seres criados simbolizam Deus' [...] o texto é revelação da Verdade sob véu de enigmas". (1987: 4) Goethe distingue-se por buscar esta revelação divina (sob a inspiração dos alquimistas) na óptica da ciência e da magia, denotando já a necessidade inicial de participação humana na construção do signo a

¹⁴Schon der junge Goethe versuchte, die Poesie und Kunst in diesen religiösen Natursymbolismus einzubeziehen. Die Verwendung der typisch neuplatonischen und naturmystischen Metapher „Licht der Natur“ durch Goethe ist für diesen Vorgang beispielhaft. Diese Metapher, die auf dem Glauben an die symbolische Ausdruckskraft der von den Strahlen des Göttlichen durchdrungenen Natur beruht, findet sich bei Ficino und den Cambridger Neuplatoniker, bei Paracelsus und Jacob Böhme, im 18. Jahrhundert z. B. Bei Friedrich Christoph Oetinger, bei Franz von Baader (Bd. 1, S. 67) und bei Karl Philipp Moritz. Goethes Übertragung erfolgt in den sogenannten „Ephemeriden“ (1770), in denen es im Zusammenhang mit alchemistischen und paracelsischen Gedanken plötzlich heisst: „Die Kunst ist nichts anders als das Licht der Natur“ (Bd. 37, S. 87 in der Weimarer Ausgabe). Dieser Satz besagt, dass sich das Göttliche wie durch die Natur so auch durch die Kunst offenbart; die Kunst wird also zum Organ des sich in der Natur verhüllenden und enthüllenden Göttlichen gemacht. Während z. B. Paracelsus und seine Nachfolger das „Licht der Natur“ durch alchemistische und magische Experimente zu erblicken hofften, setzt Goethe hier die Kunst an die Stelle des alchemistischen Laborierens. Von der Kunst erwartet Goethe – wie auch die Anhänger der naturmystischen Ästhetik zur Zeit der Romantik (Vgl. S. 138 ff) – die Auslegung der göttlichen Geheimnisse der Natur.

ser revelado – a tópica da arte como órgão divino que se oculta na natureza e necessita ser desvelado, permanecerá na estética do autor ao longo de sua carreira.

Para resumir a personalidade artística do jovem Goethe e apontar para as características originárias deste período que se tornaram permanentes na carreira do autor, Jutta van Selm descreve e cita trechos em que Goethe deixa transparecer seu ideal de arte: edificado em valores como ausência de mediações, afeto, expressão individual e contemplação dos objetos como fundamento empírico para a criação artística.

O jovem Goethe do período Sturm und Drang valorizava, acima de tudo, o **imediat**, que se expressava direta e não disfarçadamente. Na arte desta época – isto é, na literatura e artes plásticas – se delineava uma atualidade vivaz, que provocava na fruição estética do espectador um tipo de empiria da aparência. Este era capaz de se identificar diretamente com o representado, captá-lo e fruí-lo de modo imediato. O artista criava a partir **do afeto**, e sua obra seria de mesmo modo recebida diretamente pelo afeto. Goethe era um zeloso colecionador de gravuras, que refletiam tal modo de trabalho. Ele chama a atenção de seus amigos para lhe enviarem exemplares belos e interessantes; o que ele entendia sob essa denominação fica evidente na carta de 6 de março de 1780 a Lavater.

... preste atenção, às vezes, passam tantas coisas pelas suas mãos, quando você encontrar um tal papel, **onde a primeira, mais rápida e mais imediata expressão do espírito** do artista estiver manifestada, não o deixe escapar. (WA IV 4, 191)

Naturalmente recaem tais representações imediatas em seu horizonte de expectativas; os temas referem-se em geral à natureza e aos homens em meio a ela; o estilo corresponde ao então predominante realismo holandês e inglês. Deste modo, Goethe busca e conserva aquilo que vá ao encontro de seu gosto, que ele possa compreender num piscar de olhos, aquilo que de imediato o regozija. (grifos nossos).¹⁵

¹⁵ Der junge Goethe der Sturm-und-Drang-Zeit schätzte vor allem das Unmittelbare, das sich direkt und unverfälscht ausdrückte. In der Kunst dieser Epoche — und das heisst in Literatur und bildender Kunst — wurde eine lebendige Gegenwärtigkeit gestaltet, die beim Rezipienten eine Art Schein-Empirie auslöste. Dieser konnte sich direkt mit dem Dargestellten identifizieren, er vermochte es unmittelbar zu erfassen und zu geniessen. Der Künstler schaffte aus dem Affekt, und sein Werk wurde ebenso aus dem Affekt direkt aufgenommen. Goethe war ein eifriger Sammler von graphischen Kunstblättern, die eine solche Arbeitsweise widerspiegelten. Er hielt seine Freunde dazu an, ihm schöne und interessante Exemplare zuzusenden; was er darunter verstand, wird aus einem Brief vom 6. März 1780 an Lavater ersichtlich:

... passe doch ein wenig auf, dir geht ia so viel durch die Hände, wenn du so ein Blat findest, woraus die erste schnellste unmittelbarste Äusserung des Künstler Geistes gedruckt ist, so lass es ia nicht

Van Selm descreve a época goethiana como um período de **realismo estético** ascendente, cuja necessidade de uma expressão imediata também passou a ser fundamental para o poeta alemão. Entre os fatores desta expressão imediata, estão a apresentação do homem em um contexto natural; o destaque sobre a atuação afetiva que a *Darstellung* artística deve possuir; e a exibição o mais eficaz possível do mais elevado e sincero que o artista possui: seu espírito. Não há separação entre afetividade e intelectualidade: Goethe conceituava seu ideal de arte a partir da experiência, e se regozizava com esta em sua capacidade de produção de um efeito mais imediato e forte possível.

Tais ideais são seguidos, com maior ou menor fidelidade, em toda a carreira do autor, mas destacamos a herança de uma consciência sobre a importância prática/efetiva da sensibilidade para o artista e o observador proveniente da fase *Sturm und Drang* de Goethe.

2. A renovação da visão de signo através da Antiguidade Clássica: os antigos são natureza

A qualidade que melhor conseguiu permear todas as fases de Goethe foi a de pensador que se baseia nos sentidos (e especialmente no olhar) para realizar sua produção teórica e literária sobre arte: a projeção do invisível no visível tem caráter determinante para a definição da expressividade em Goethe. C. H. Herford assinala o período da viagem à Itália como momento de ascensão desta qualidade no autor alemão: “Imagination was, in Goethe, we may almost say, a function of the eye; and almost all his poetic history is implicitly written in his ways of using the eye”. (1898: 32)

entwischen... (WA IV 4, 191)

Natürlich fielen solche unmittelbaren Darstellungen genau in seinen Erwartungshorizont; die Themen bezogen sich allgemein auf die Natur und den Menschen in seiner natürlichen Umgebung; der Stil entsprach dem vorherrschenden niederländischen und englischen Realismus. Auf diese Weise suchte und erhielt Goethe, was seinem Geschmack entgegenkam, was er augenblicklich verstand, was ihn unmittelbar erfreute. (1984: 125, 126)

Deste modo, torna-se visível, na carreira de Goethe, uma nova fase a partir de sua viagem à Itália, entre 1786 e 1788. O fato levou-o a conhecer Karl Philipp Moritz – que se tornou seu amigo pessoal e que igualmente escrevia um relato sobre sua viagem –, e deu-se na companhia de pintores e filósofos, como Jakob Philipp Hackert (com quem Goethe manteve discussões acerca da pintura de paisagem). O período foi de grande fertilidade para as ideias do poeta alemão, que entrou em contato direto com a arte clássica e aprendeu a apreciar e almejar (para a sua própria arte) valores como clareza, simplicidade e, principalmente, harmonia¹⁶. Desse modo, a viagem à Itália (cf. COHN, 1999: 34) apresenta-se, frequentemente, como “os anos de aprendizado” do próprio Goethe.

A seguir, comentaremos autores¹⁷ que se relacionam intimamente com esta nova fase de Goethe, em que a observação da arte antiga se coaduna com a da natureza, e gere preceitos práticos sobre como deve ser o signo artístico, culminando em definições mais precisas sobre símbolo e alegoria.

¹⁶ Sobre o conceito de harmonia em Goethe, Izabela Kestler, em “Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência”, enfatiza a adesão do autor à concepção netunista de movimentação terrestre, em que exista ação constante, mas não abrupta (uma tensão contraditória entre movimentos): “Acreditava-se, portanto, na ocorrência de um dilúvio universal, tal como descrito na Bíblia. Havia à época duas tendências conflitantes no campo do estudo da evolução geológica da Terra: a primeira, a dos vulcanistas (alusão ao deus greco-romano Vulcão), que considerava a incidência de terremotos e erupções vulcânicas como as forças naturais que teriam moldado e continuariam moldando a evolução da Terra; a segunda, a dos netunistas (numa alusão ao deus dos mares Netuno da mitologia greco-romana), defendia a idéia de uma evolução bem menos conturbada. Ou seja, pressupondo o dilúvio, a Terra em seu estado atual teria sido formada por camadas que teriam se sedimentado umas sobre as outras. Goethe era adepto desta teoria do netunismo. É importante aqui assinalar que a adesão de Goethe a tal conjectura se insere no contexto mais amplo de sua visão de mundo, de suas idéias sociais e antropológicas. Não é por acaso que ele adota uma visão da história da formação da Terra que privilegia o aspecto evolutivo pacífico e não catastrófico. Erupções vulcânicas e terremotos são para ele análogos às transformações sociais violentas, revolucionárias. Lembremo-nos aqui que Goethe foi contemporâneo da Revolução Francesa, a qual ele nunca aprovou e cujas conseqüências ele deplorava. Há inúmeras passagens em sua obra dramática e lírica posteriores à eclosão da Revolução que atestam seu temor em relação às irrupções de camadas sociais inferiores, vistas como erupções do magma vulcânico com alto poder de destruição”. (2006: 43, grifos nossos)

Um trecho de Winckelmann sobre o caráter da harmonia da arte clássica (igualmente baseada no mar) também ilustra tal qualidade como não monolítica, mas antes, confiante e capaz de abranger momentos de conflito: “Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada” (1975: 53)

¹⁷ Bernard Fischer, em sua investigação sobre a configuração do signo artístico na *Goethezeit* igualmente utiliza estes autores, exceto Schiller.

2.1. Winckelmann

Estudioso de estética que viveu entre os anos 1717 e 1768, Winckelmann se destaca como influência fundadora para a tarefa goethiana de trazer a arte clássica ao horizonte do possível. Sua visão eminentemente empírica da arte, observando os objetos detalhadamente, também se configurou como inspiração para Goethe.

Sobre o projeto de ver a arte antiga em suas fontes, à guisa de uma introdução, Hermann Weigand, no artigo “Recent studies of Germany’s classical heritage” (cf. 1942: 580 e 581), expressa a diferença do classicismo alemão em face do mesmo movimento em outros países: nas nações europeias, o classicismo não aconteceu por uma escolha racional, deu-se sob a mediação de Roma – fato visível nas línguas modernas derivadas do latim. Os autores alemães (cujas origens “bárbaras” não tinham ligação com o Antigo império) desejaram conscientemente a influência da arte antiga, para além dos métodos já utilizados anteriormente, num esforço até então inédito e revolucionário de análise, pesquisa e reflexão – o que conferiu características próprias ao movimento na Alemanha, além do fomento e estabelecimento de padrões mais sólidos para o que se tornou a crítica literária moderna¹⁸. Destacamos o esforço dos autores do período em não se subordinar a convenções, mas em realizar feitos artísticos de tal magnitude capazes de originar novas convenções.

Diferentemente das poéticas de Boileau e Gottsched, o filosofar de Winckelmann sobre arte sempre se manteve bem arraigado ao concreto – fato que Goethe herdou, em seu esforço por aliar o empírico à abstração, em observar o universal no particular, sem desvalorizar a parte mais realista e palpável da arte como fonte para o aprendizado e o desenvolvimento do pensamento artístico: “Um dos maiores méritos de Winckelmann é a introdução da descrição na história da arte. No lugar das biografias de artistas ricas em anedotas, apareceu com ele a descrição da obra particular, **saturada de experiência sensível e pessoal**, incrustada no grande processo da história da arte que reconstrói a

¹⁸ A observação “dissecadora” e objetiva de Winckelmann sobre as esculturas gregas, sem se deter na biografia do artista ou na história da peça, figura como uma contribuição efetiva para a crítica de arte atual.

evolução diferenciando os estilos.” (SZONDI, 1992: 54, grifos nossos) – Winckelmann empenhou-se na crítica de arte objetiva, expandindo o valor da obra para além da tradição e alcançando a interpretação também como qualidade.¹⁹

Bernard Fischer, que discute especificamente o ideal sónico artístico para os autores da *Goethezeit*, descreve as características deste ideal em Winckelmann.

O conceito de Winckelmann sobre alegoria subjaz à ideia de “signo natural”, ele se desprende da dimensão cosmológica tradicional do pensamento alegórico, como ela ainda é conhecida também no mundo da imagética barroca. As alegorias de Winckelmann devem derivar da afinidade próxima, da relação característica e essencial com aquilo que é sinalizado. Para Winckelmann, tais signos aparecem pela primeira vez, com a epopeia homérica, que serviu como censura à arte figurativa subsequente; também, a partir daqui, esclarece-se a sua demanda por desenvolver uma nova linguagem de representação a partir da iconografia do antigos. Além da bela forma e do natural-originário (“a própria natureza se tornou o mestre da alegoria...”) ele se serve ainda de um terceiro argumento para a adaptação da antiga iconografia: o reconhecimento, o presente não são tempo da alegoria. (...) **“Nosso tempo não é mais alegórico como a idade antiga, onde a alegoria era construída sobre a religião e interligada a ela mesma, e, por consequência, era aceita e conhecida por todos”** (tradução e grifos nossos).²⁰

¹⁹ Em seu ensaio sobre Winckelmann, Goethe reconhece o valor do minucioso trabalho de descrição sobre as obras gregas que faz o primeiro autor; contudo, censura seu caráter “barroco e estranho”: “O adjetivo 'barroca', atribuído à sua escrita, indica um contra-senso entre o propósito do texto, de criticar justamente o estilo barroco da arte de sua época, e o texto rebuscado, construído em cima de oposições sutis, de considerações às vezes ambíguas. Em função das dificuldades do texto, tanto metodológicas quanto estilísticas, Goethe conclui: “A obra será incompreensível para as próximas gerações, a não ser que amantes da arte próximos ao período a façam acompanhar por descrições detalhadas das condições em que ela surgiu” (SÜSSEKIND, 2008a: s/ p.).

Walter Benjamin, em “Alegoria no drama barroco alemão” (obra que contesta o Classicismo alemão como forma demasiado datada de crítica de arte, inócua para a atualidade), justamente ressalta esta qualidade em Winckelmann, graças à sua visão objetiva que beira o fragmentário (valor máximo para a alegoria benjaminiana): “Winckelmann tem ainda esse olhar penetrante em as *Beschreibung des Torsos des Hercules im Belvedere zu Rom*, quando o inspeciona, num sentido totalmente anti-clássico, pedaço por pedaço, membro por membro. Não é por acaso que o objeto desse exame é um torso. Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. (...) “O corpo humano inteiro não pode entrar num ícone simbólico. Mas uma parte do corpo é apropriada para a constituição desse ícone”. (...) Desmembramento emblemático. (1984: 198, 240 e 241)

²⁰ Winckelmanns Begriff der Allegorie steht ganz unter der Idee des “natürlichen Zeichens”, er löst sich damit von der traditionellen kosmologischen Dimension des allegorischen Denkens, wie sie auch noch im barocken Weltbild vorgelegen hat. Winckelmanns Allegorien sollen sich aus der nahen Verwandtschaft (“nahes Verhältnis), aus der charakterisierenden, wesentlichen Beziehung zum Bezeichneten herleiten. Für Winckelmann treten solche Zeichen historisch zum ersten Mal mit den Homerischen Epen auf, die der

Uma vez que é predecessor do romantismo que se fez evidente no *Sturm und Drang*, Winckelmann se mostra anterior às discussões que fomentam a oposição goethiana entre símbolo e alegoria. Para definir seu signo ideal, a nomenclatura adotada pelo primeiro autor ainda não se distingue conscientemente das escolas artísticas anteriores: é a alegoria²¹.

O trecho traz a negação do reconhecimento do momento contemporâneo a Winckelmann como tempo da alegoria: perdeu-se o elo entre a iconografia e a experiência, comum à alegoria de caráter cosmológico e religioso. O estudioso de estética se detém sobre a diferença histórica entre a época presente e a Grécia, diferença esta que demanda uma mudança no paradigma iconográfico, cuja discussão se torna profícua no período. Winckelmann se detém na admiração a um signo plástico e atemporal²².

folgenden bildenden Kunst zum Vorwurf gedient haben; auch hieraus erklärt sich seine Forderung, die neue Bildsprache aus der Ikonographie der Antike zu entwickeln. Neben der schönen Form und der ursprünglichen Natürlichkeit (“Die Natur selbst ist der Lehrer der Allegorie gewesen...”) dient ihm aber noch ein Drittes als Argument für die Adaptation der antiken Ikonographie: die Erkenntnis, die Gegenwart sei keine Zeit der Allegorie. (...) “Unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch wie das Alterthum, wo die Allegorie auf die Religion gebauet und mit derselben verknüpft, folglich allgemein angenommen und bekannt war” (1990, p. 252).

²¹ Bernhard Fischer (1990: 250) e Paul De Man (1983: 190) atentam para o problema da inconstância da nomenclatura quando há a discussão entre as diferenças de símbolo e alegoria nos autores da *Goethezeit*. Daí nossa recorrência às noções de arbitrariedade e motivação para basear alegoria e símbolo, respectivamente, em Goethe - conforme veremos no tópico 4.2. do capítulo 4 do presente trabalho.

²² Goethe, em larga medida, herda o **signo plástico e coeso** como ideal para sua arte, pela sua capacidade de **sensibilização imediata** e alcance a todo tipo de público (cf. GOETHE, 2003: 121) – indo ao encontro de seus propósitos pedagógicos. Benjamin critica o caráter plástico deste ideal, o relegando à pintura, e reforçando **a alegoria como expressão mais dedicada ao linguístico** “**O símbolo artístico é plástico**. O espírito de Winckelmann revive na antítese de Creuzer entre o símbolo plástico e o místico. (...) ‘É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico’. O classicismo buscava o ‘humano’ como a ‘suprema plenitude do ser’, **mas por desprezar a alegoria**, só abraçou, tentando realizar esse anseio, a **miragem do simbólico**. (...) ‘Toda beleza é alegoria’: [Ritter] atinge o cerne da visão alegórica com sua doutrina de que toda imagem é unicamente imagem escrita”. (1984: 186, 235). Seligmann-Silva (cf. in: LESSING, 1998: 67) propõe que a união entre poesia e plasticidade (caracterizando uma *Bequemlichkeit*, conveniência) em um só signo é uma contradição do humanismo iluminista – ponto a ser contestado no caso da prosa de Goethe, cujo objetivo educativo e de condução do leitor à razão nunca era atingido, propositalmente.

O estudioso de estética ainda se mantém bastante próximo à tradição da Antiguidade (algo que, de certa forma, fundamenta posteriormente o nome de alegoria para seu signo artístico ideal), sua alegoria se aproxima de uma reprodução da alegoria retórica²³, onde a noção de tempo é abolida. Contudo, a contribuição do autor é inegável, pois ela iniciou o primado de um olhar mais imediato, dirigido a tecer comentários aos objetos artísticos da Antiguidade, retirando-lhes a aura convencional de sacralidade – o resultado de tal intento é a objetividade, que confere seriedade à crítica de arte, na medida em que passa a dotar seu objeto de estudo de uma autonomia inédita, até então.

Em *História da arte na antiguidade*, Winckelmann descreve a beleza como “mais alto objeto e centro da arte” (2010: 113), propondo a ela a função sintética entre ideal e concreto para o fazer artístico.

No mesmo livro, o autor destaca a importância de uma educação estética para criar um conceito melhor sobre o que é belo, em cada indivíduo.

A beleza é um dos grandes mistérios da natureza. Vemos e sentimos seu efeito, mas, como **conceito**, sua existência segue sendo uma das verdades não descobertas. Se este conceito pudesse explicar-se geometricamente, não haveria diferenças no juízo do homem sobre a beleza, e a definição da verdadeira beleza seria fácil, pois em tal caso não haveria pessoas de gosto tão equivocado ou inseguro – como as que tem falsa ideia de beleza e carecem de um conceito firme ao aceitar as palavras de Enio, quando diz:

Sed mihi neutiquam cor consenit cum oculorum adspectu. Ap. Cic Lucull. C. 17
[Mas, a mim, de forma alguma, o coração tinha envelhecido em consonância com a percepção pura e fria dos olhos]

²³ Segundo a definição de Hansen, a alegoria retórica remonta à Antiguidade: é construtiva, criativa, semântica de palavras. Há distinções: Hansen descreve a alegoria retórica como “ornamentação de discursos produzidos numa prática forense e literária, prática regida por convenções que, por serem convenções, evidenciavam justamente seu caráter de prática e, assim, o valor imanente do discurso produzido” (1987: 10) – Winckelmann, tal como os teóricos do período, pressupunham um dado mais essencial e construtivo aos signos da Antiguidade, os vendo como passíveis de gerar novas obras tão atuantes quanto as de sua origem. Nos teóricos da *Goethezeit*, o objetivo linguístico se desloca do eixo de comunicação, prática e ornamento para a valorização da expressão em si (a linguagem do poeta não segue as convenções, mas as cria), inicialmente se detendo no efeito da experiência estética, e depois alçando à autonomia (não arbitrariedade) do signo linguístico.

É mais difícil convencer a estes últimos que ensinar aos outros, suas dúvidas vão mais encaminhadas a demonstrar sua agudeza do que negar a autêntica beleza, e suas ideias não influenciam na arte. Os incrédulos teriam que sentir-se iluminados por tantas e tantas obras antigas conservadas, **mas a insensibilidade não tem remédio**. Além disso, nos faltam regra e cânone sobre a beleza, segundo os quais, como afirma Eurípedes, finalizariam com o feio, como que, deste modo, trazem distintas opiniões sobre o quão bom na realidade é o belo. **Esta divergência de opiniões se destaca mais no juízo sobre obras de arte do que sobre as criações da natureza**. Logicamente, as obras artísticas são menos atrativas do que a pessoa viva, e estando criadas segundo o alto conceito da beleza, e sendo, portanto, mais sérias, agradaram menos ao espírito pouco cultivado que qualquer pessoa agraciada e vulgar que fale e tenha vida. O motivo disto se encontra em nossos instintos, incendiados na maioria dos homens à primeira vista, de modo que vão buscar beleza na voluptuosidade. Para tanto, não é esta que seduz, senão a sensualidade. Por conseguinte, os jovens cujos sentidos estão alterados e agitados, acham divinos aqueles rostos que, se bem que não sejam belos, insinuam uma lânguida sensualidade, não vendo na troca tanto atrativo numa mulher de gesto e atitude nobre mais do que possuísse a majestática figura de uma Juno. (2010: 113 e 114, grifos nossos)

O autor admite que a beleza não é totalmente definível (manter o mistério sobre o que é o belo torna-se ponto-chave para Goethe), mas não menospreza a tarefa da reflexão sobre ela, assim como a tentativa de aproximar uma noção mais concreta sobre o que é e onde estaria o ideal de belo – tal esforço ocorre sem que uma racionalidade completa domine: o que corrobora a noção de olho que não envelheça o coração, presente na citação atribuída a Enio.

A falta de um “conceito” que determine a beleza a torna ainda, de certa forma, livre dos grilhões da linguagem discursiva, daí a possibilidade de, pela beleza – ou, mais propriamente, pela experiência estética –, o homem se religar à natureza. O belo da natureza é mais preciso do que o da arte, assim, o último demanda cultivo e direcionamento para ser apreciado. Winckelmann também sublinha o “perigo” do apreciador somente sensível (geralmente imaturo), que se deixa tomar voluptuosamente por uma obra: este não consegue identificar a diferença entre o belo natural e o artístico, os interpreta sob o mesmo modo, preferindo, graças ao instinto e ao pouco cultivado, o primeiro. Winckelmann se detém na valorização de um belo que produza catarse mas se

mantenha ético: a sensibilidade a florada até-se a um limite no leitor, uma admiração distanciada ainda se fixa.

Mesmo sem incursionar na discussão das diferenças entre símbolo e alegoria, o estudioso de estética se aproxima mais da última, pois reforça a necessidade de uma **mediação/filiação** cultural para a interpretação de seu signo ideal.

Goethe igualmente consegue colocar a experiência estética (e seu cunho mais irracional) em perspectiva, propondo-a também como **processo formativo**²⁴. Assim ele o diz em um aforismo de *Máximas e reflexões*.

1315. A cada idade do homem corresponde uma certa filosofia. A criança se mostra como realista, pois ela se acha tão convencida da existência das pês e das maçãs quanto da sua. O jovem, perturbado por paixões internas, precisa notar a si mesmo, sondar-se: ele se transforma em idealista. Em contrapartida, o homem adulto tem todas as razões para se tornar um cético; ele faz bem em duvidar se os meios que escolheu para alcançar os fins são mesmo os corretos. Antes de agir, em meio à ação, ele tem toda razão em manter o entendimento em movimento, para que não tenha depois de se afligir por uma falsa escolha. O ancião, porém, sempre se entrega ao misticismo²⁵. Ele vê que tantas coisas parecem depender do acaso: o irracional tem sucesso, o racional malogra, felicidade e infelicidade se colocam inesperadamente em equilíbrio; assim o é, assim o foi, e a elevada idade se aquieta naquele que está aí, que esteve aí, que estará aí. (2003: 190 e 191)

Goethe descreve as fases da vida, e a visão de mundo que cria o sentido geral em cada uma delas. Sua fase *Sturm und Drang* parece possuir mais afinidade com o jovem perturbado e passional; mas, por fim, o autor propõe um ancião que una as percepções de todas as idades – há um ponto de toque entre a citação anterior de Winckelmann e esta de

²⁴ O episódio de *As afinidades eletivas* em que Luciane aprecia grotescas figuras de macacos como seres humanos, também remete ao problema do cultivo (e da falta dele) para apreciação de uma obra de arte.

²⁵ Seguindo a noção de não-evolução entre as fases, há aqui a volta à noção do *Mystischesymbol* da juventude: o velho místico (que se coaduna com o Goethe maduro) agora o é sem ilusões, tendo passado por uma racionalização normativa da forma artística, pode retornar à origem, à guisa do movimento transformativo e auto-formativo do *Urphänomen*.

Goethe: a necessidade de cultivo, de formação, de tempo para apreciar uma obra de arte²⁶. Ressaltamos, ainda, que as fases e a necessidade de cultivo não demonstram uma evolução entre o anterior e o posterior: o sentido moral e racional da representação artística, sua mensagem geral não se manifestam paulatinamente e de modo progressivo – mas antes, segundo uma maneira paradoxal, como mistério ora velado, ora que se desvele.

Goethe vê os clássicos como referências construtivas e, como eles, se volta a uma **observação da natureza em si e sua organização** – tornando estes pontos análogos ao seu ideal artístico.

2.2. Herder

Sob um ponto de vista fortemente **histórico e antropológico**, Herder igualmente torna-se uma figura marcante para a maturidade de Goethe e sua visão sobre Antiguidade e reflexão sobre o ideal artístico.

Fischer²⁷ descreve Herder como autor que vê que a mitologia como anterior ao mundo social, onde os objetos artísticos possuíssem autonomia. Herder destaca um modo de *Darstellung* que seja a experiência (do tato, como no exemplo), e supere a descrição do sentimento. A discussão e a busca por uma iconografia mais concreta e própria à contemporaneidade destes autores se reforça em Herder – que, por fim, conclui que a mitologia aspira a ser **um reino puramente artístico e autônomo, anterior à sociedade e**

²⁶ Para Szondi, Winckelmann leva a cabo o valor da arte grega e a enxerga como evolução para a qual toda a arte tendia. Tal observação teve o mérito de romper com a ideia de imitação e basear a noção herderiana de história natural (que viria a contribuir para a ideia de morfologia e formação em Goethe). “Na medida em que a interpretação histórica se equipara de maneira metafórica à biologia, a primeira renuncia, ao mesmo tempo, ao momento da liberdade que deveria ser próprio da história como algo feito pelo homem em oposição à natureza, e joga assim o desenvolvimento da arte nos braços da férrea necessidade que rege a natureza. Winckelmann projetou a noção de evolução da arte como um caminho do crescimento desde a semente até a decomposição passando pela floração, em sua obra primeira e na grande *História da arte da Antiguidade* escrita posteriormente, sem extrair, não obstante, a consequência que surge da lógica imanente desta noção de evolução: a saber, a renúncia ao princípio de imitação.” (1992: 30)

²⁷ Der Verstand hat um so mehr Welt und Chaos sich idealische Bilder zu schaffen, wenn nur die Hand tastet. Die Beschreibungen des Gefühls werden immer Ideen Platons. An einer Stelle allerdings geht Herder noch über Winckelmann hinaus, nämlich in der Erkenntnis der Überlebtheit der antiken Mythologie, die er einer frühen Epoche der Entwicklungsgeschichte der Menschheit zuordnet. Er erkennt für die Gegenwart einen blossen Kunstcharakter der Mythologie, die, anachronistisch, nur noch eine Rolle in der Kunst spielt; die antike Mythologie bildet gleichsam ein, ob ihrer Vergangenheit gesellschaftlich unbedeutendes, autonomes Reich von Kunstgegenständen. (1990: 256)

exista como **força originária** para a última – a arte de seu período seria capaz de trazer novamente esta forma de mundo à tona.

Goethe igualmente partilha do ideal de um signo forte e atuante.

424. Uma **palavra** expressa entra imediatamente no círculo das outras **forças naturais**, necessariamente **atuantes**. Ela produz um **efeito muito mais vital** porque no espaço restrito, no qual a humanidade se espalha, os mesmos carecimentos, as mesmas exigências sempre retornam.

E, no entanto, todo legado de uma **palavra está sempre envolto em questões dignas de reflexão!** Diz-se que não devemos nos ater à palavra, mas ao espírito. Ora, mas **o espírito aniquila habitualmente a palavra** ou a transforma de tal maneira que acaba lhe restando pouco de seu modo de ser e de seu significado mais antigo. (2003: 66, grifos nossos)

Goethe também confere à palavra um espaço além da mera comunicação, onde haja uma forma de “eterno retorno” e reunião de sentidos comuns entre grupos diferentes. Existe a mesma intenção de demonstrar a linguagem como fator originário, comum a todos e anterior à civilização, um ser vivo e atuante, tal qual a natureza. Simultaneamente a este poder atuante da palavra, está a possibilidade de reflexão e a busca por uma verdade que subjaza a ela – esta observação a liga ao racional e a propósitos filosóficos, mas “aniquila” a palavra em sua capacidade sensibilizadora, atuante e poética²⁸.

Em Herder também se faz importante destacar o conceito de história como *Bildung*, como aponta Kotje: “Nevertheless, Herder does not consider all stages of a given culture equal. Like plants and individuals, cultures too have their natural phases of growth, flowering and decline” (1993: 1) – do mesmo modo com que Winckelmann passa a ver organicamente a “evolução” das obras de arte (de modo a banir a imitação simples da natureza), Herder observa a história como movimento repetitivo e análogo ao crescimento de um ser vivo – tal noção de história contribui para o pensamento da linguagem artística como diferente da social, com categorias de tempo e espaço próprias.

²⁸ O exemplo apresentado por Lessing (cf. 1992: 41), em que o fantasma da peça de Voltaire possui propósitos *a priori* filosóficos, e o fantasma em Hamlet aposta, primeiramente, na força dramática da expressão (atingindo um tom poético, criativo) pode ser considerada como ilustração para este tópico.

Tal concepção de história orgânica – que se desenvolve, como um ser vivo, mas não evolui – é possível de ser identificada em Goethe, quando este pensa em si mesmo e sua ligação temporal com a arte clássica.

Fluctibus et fremitu resonans Benace marino.

Trata-se do primeiro verso latino cujo conteúdo se faz vivo diante dos meus olhos e, neste momento em que o vento sopra cada vez mais forte, lançando ondas maiores contra o ancoradouro, ele se afigura tão verdadeiro quanto muitos séculos atrás. Tanta coisa se modificou, mas o vento segue a assaltar o lago, cuja visão um verso de Virgílio ainda e sempre enobrece. (1999: 35)

Neste trecho de *Viagem à Itália*, Goethe intenta uma apreciação estética da arte clássica e se liga à obra e seu autor através da natureza, a experiência sensível aproxima dois espaços temporais tão afastados. Goethe dissolve a distância entre antigos e modernos, e intenta realizar uma síntese entre si mesmo e Virgílio, entre o passado e aquele momento presente, entre os desígnios da natureza e arte. A arte se afirma como ser, cuja vida é um dado que se liga harmoniosamente ao mundo e a discussão sobre a finalidade ou função social não é mais procedente. O tempo, aí, não se configura como grandeza que subordine os significados artísticos.

Baseado na emergência da observação da arte antiga, Sørensen denomina o ideal artístico de Goethe, nesta época, como *Gestaltsymbol*. O conceito se distancia do *Mystischesymbol* da primeira fase: ainda contém os valores de sentimento e experiência estética como modos de intelecção, mas alça-se a uma *Darstellung* de elementos não temáticos ou figurativos, da clareza da arte plástica: a objetividade e a autonomia são os valores em evidência.

O conceito de símbolo-forma (*Gestaltsymbol*) [é] mais influenciado pelo espírito do classicismo alemão, este símbolo que repousa sobre si mesmo e que diz a si próprio, cuja essência já tinham descrito Herder e Moritz, nos

"Propyläen" como o conceito de símbolo por excelência. Ao contemplar a escultura grega, Moritz, Goethe e Heinrich Meyer chegaram à definição essencial desse símbolo. **Este conceito de símbolo abrange, portanto, especialmente a essência das artes plásticas do período clássico.** Assim, Goethe foi capaz de fazer, nos "Propyläen", a seguinte afirmação notável: 'Toda representação da forma sem cor é simbólica, apenas a cor torna verdadeira a obra de arte, aproxima-a da realidade.' (1963: 109, grifos nossos)

Os autores da *Goethezeit* supracitados identificam o Ideal nos objetos da arte grega, vendo nesta um modo de basear sua apreciação das obras e prescrever as normas. Tal admiração unilateral pela arte grega poderia levar a um caráter estático do símbolo goethiano; entretanto, a ocupação de Goethe com as leituras de Kant, ao lado de sua atividade como observador da natureza (como veremos no quarto capítulo do presente trabalho), contribuirão para determinar o caráter flexível e dinâmico daquilo que o poeta alemão entende por símbolo.

2.3. Schiller

Friedrich Schiller (1759-1805) contribui essencialmente para a estética da *Goethezeit* através de sua discussão sobre arte antiga e moderna em *Poesia ingênua e sentimental*: o eixo da questão concerne à falta de totalidade e completude da era contemporânea ao autor em face da época antiga. Existe uma separação entre natureza e cultura, cuja profundidade se compara à distância entre antigos e modernos. A descrição schilleriana sobre o modo como a Antiguidade aliava homem, arte e natureza (além da exposição sobre como o artista atual deve alcançar isso) é inspiradora para que Goethe o procure fazer também na contemporaneidade: Schiller observa que a linguagem artística e a expressão natural partilham semelhanças.

A natureza de que fala Schiller já não é ponto de fuga e de pureza certa ao qual o homem pode recorrer, como em Rousseau. ("Não pela fuga do estado de cultura, como havia ensinado Rousseau, devemos voltar a ser natureza, senão que nossa cultura deve reconduzir-nos à natureza pelo caminho da razão e da liberdade". In: SZONDI, 1992: 94)

O homem pode se unir harmoniosamente a ela via o Ideal. Razão e sensível não mais se opõem, mas devem formar uma aliança.

Para Schiller, o artista moderno/sentimental persegue infinitamente o Ideal (alcançado entre os gregos) de harmonia com o mundo; já o artista ingênuo está na plenitude dessa harmonia, a tônica de sua ação artística jaz na limitação e na experiência – assim comenta Cláudia Damião sobre Schiller.

O que para eles era experiência para nós é Idéia. O desaparecimento gradativo da natureza na vida moderna é descrito como um adoecimento; o sentimento que os modernos têm em relação à natureza é, nesse sentido, o do doente perante a vida sadia. (DAMIÃO, 2006: 42, grifos nossos)

Ideia e experiência se equivalem, a vida aliada à natureza é saudável e construtiva. Ainda que contemporâneo de Schiller, Goethe, como artista, intenta se aproximar das características do poeta ingênuo – em que experiência, plenitude e realidade se sobressaem ao sentimento de busca e nostalgia da harmonia dos Antigos. Szondi igualmente vê como fruto das reflexões de Schiller este atribuir a ideia de sentimental como qualidade de si mesmo, e ingênuo de Goethe. (cf. 1992: 90).

O eixo da diferença entre Schiller e Goethe (bem como entre poeta sentimental e ingênuo) encontra campo também na distinção entre intuição e especulação.

Logo se compreende a diferença entre ambos como a da intuição (Goethe) e a especulação (Schiller). O espírito de Goethe parte da diversidade e busca, intuitivamente, o necessário da natureza, e *[levando-se] passo a passo [...] da organização simples [...] a mais complexa, para, por último, construir geneticamente a mais completa de todas, o ser humano, a partir dos materiais de todo o edifício da natureza* (NA XXVII, 25) – como o espírito especulativo, com o que entende Schiller, busca, com a lei, um pensamento livre e espontâneo (NA XXVII, 26). (1992: 90 e 91, grifos do autor)

À guisa de sua auto-denominação como poeta sentimental (aquele que “busca a natureza perdida”), Schiller se aproxima da especulação como meio de apreender o objeto, o autor se caracteriza pela proximidade com o abstrato. Goethe se vale da intuição para o mesmo fim.

Deste modo, a partir da viagem à Itália e da observação dos antigos, além do intento e do sucesso na proposição de um classicismo na Alemanha, Goethe se propôs a um modo de produção intelectual que observasse a natureza e a arte antiga como iguais: o intento, a partir daí, seria o de apreender-lhe a forma de expressão. Na área das ciências, tais investigações lhe renderam sua *Metamorfose das plantas* ou sua *Doutrina das Cores* – livros que incorporam um método de investigação que emprega uma estética humanizada e orgânica, num modo de análise que não distingue essencialmente o discurso científico do artístico. O idealismo, em Goethe, se torna experiência; a especulação filosófica, nele, se caracteriza pela imediatez e síntese entre sensível e racional.

Goethe promoveu uma ampliação do julgamento sobre a arte clássica, utilizando os recursos científicos de seu tempo (como o aliamento entre filosofia e biologia), e procurando se aproximar de uma visão universal do homem sobre o mundo – aquela que clássicos e românticos alemães presumiam ser a do homem grego. Como cientista, Goethe não se via separado da natureza, como tendia a fazer a física newtoniana, que colocava o observador isolado dos fenômenos. Nesse ponto, é possível notar um Goethe mais “natural”, uma versão investigadora do “homem ingênuo”, no sentido **idealizado** por Schiller.

3. Introdução sobre o pensamento morfológico em Goethe: a natureza como forma

Em seu intento de buscar um sentido universal, Goethe observa a forma, e sua pesquisa o leva ao objetivo de forjar uma de expressão o mais clara, espontânea e não afetada quanto o possível (que não se sujeite ao convencional, mas que o crie) – o que, no limite, direciona o seu olhar para a manifestação da Natureza através de seus objetos e a apreciação estética destes –, o Goethe pensador tornou-se reconhecido por seu método de descrição morfológico. Vemos neste pensador o modo como o Goethe artista apreendia os signos e tencionava transmiti-los, dados que contribuem para a observação de sua estética e visão sobre a linguagem.

Os estudos científicos de Goethe se configuram num diferencial na observação sobre a relação homem-natureza, antes dada apenas pela imitação fiel das paisagens: Goethe incursiona pelo empírico para forjar sua própria visão da natureza, segundo o que é possível visualizar em uma de suas máximas: “734. Assim que surge, toda obra boa e má pertence à natureza. A Antiguidade pertence à natureza, e, em verdade, quando ela fala, à natureza mais natural. Não devemos estudar esta natureza nobre, mas apenas a vulgar”

(2003: 114). Goethe intenta tornar menos icônico e tradicional seu conceito de ideal artístico (ele critica a filiação incondicional de Winckelmann aos antigos, por exemplo, cf. FISCHER, 1990: 264), e, portanto, como Schiller, denomina os gregos como natureza. Num passo subsequente, tenta humanizar seu ideal (o tornando mais prosaico²⁹, cf. MAAS, 2000: 128) e passa a estudar a natureza sua contemporânea.

Maria Filomena Molder, em *O pensamento morfológico de Goethe* descreve os objetivos deste modo peculiar (aproveitando o já consagrado método, desde Aristóteles, de separação e classificação de objetos, mas sem isolamento entre suas partes) de reflexão.

Observar, *sem quaisquer outras intenções*, a forma, tanto nas partes como no todo de uma manifestação, procurando determinar as harmonias e irregularidades, supõe uma restrição ao papel constitutivo do observador, **supõe uma adesão harmónica, um reconhecimento adaptativo que permite deixar ficar a forma no seu jogo formativo**; *sem quaisquer outras intenções*, contemplar a forma por solicitação dela mesma, em vista da decifração dos sinais que a relação entre os seus elementos, que a sua **coesão**, nos fazem; *sem quaisquer outras intenções*: **aqui se concentra o novo ponto de vista que se concretiza por um método puramente em si, precisamente porque quer unicamente descrever, expor, e não explicar [nur darstellen und nicht erklären will]**; os seus objectos não se distinguem dos de qualquer outra ciência que se ocupe com os seres vivos, **não sendo nova pelo conteúdo, ela é-o, no entanto, pela perspectiva e pelo método, o que lhe confere a sua autonomia, a sua figura própria: é uma ciência colecionante de tudo aquilo que se encontra em estado dispersivo nas outras ciências.**

(...) Qualquer tentativa é útil e atraente, porque mantém e reproduz as próprias forças da alma, porque a contemplação produtiva das formas contém uma promessa de acordo e de descoberta que acrescenta sentido (1995: 253 e 254, grifos em negrito nossos).

²⁹ No trecho mencionado, Maas traz as críticas de Schlegel e Novalis ao prosaísmo excessivo e de fundo burguês do Goethe autor dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Os primeiros escritores defendem uma linguagem mais subjetiva e poética, que contrasta com a realização de Goethe, no romance. Retoma-se, aqui, as *paragoni* que Seligmann-Silva cita como originárias do Renascimento: Schlegel e Novalis propõem uma competição por uma primazia entre as artes.

Roiphe (cf. 2010: 12) traz um exemplo que pode ilustrar as implicações de tal competição: André Félibien, em *O sonho de Filômato* (1683) apresenta duas irmãs, que alegorizam poesia e pintura – a primeira se expressa em versos, a segunda, em prosa. Para dissolver o conflito, sugere-se que elas se detenham em temas diferentes. Contudo, a competição é útil para visualizar a impossibilidade de uma expressão realista em arte, o que, na presente história, deixa transparecer a irmã que representa a poesia e sua subjetividade predominante como mais próxima do autenticamente artístico. Goethe, entretanto, mantém a contradição e baseia sua estética de modo a tender ao plástico e ao prosaico, primando pelo realismo que o autor tende a ver de modo mais premente na tensão entre prosa e poesia.

Há a persistência em forjar um método que deixe a expressão própria do objeto em relevo – “sem quaisquer outras intenções”, sem propósitos explicativos, sem inovações no conteúdo – no intuito primeiro e principal de coleção, reunião; a **observação** e a **descrição** da forma é o método que confere autonomia ao objeto. Tais ações se propõem sob a promessa posterior de um sentido a ser compartilhado ou acordado entre todos os elementos coletados, **o objetivo é vislumbrar uma possibilidade de harmonia em meio à variedade.**

Danièle Cohn, em *A lira de Orfeu: Goethe e a estética*, também aponta para esta característica do pensamento goethiano.

Goethe, que inventou a morfologia nas ciências da natureza, permite pois conceber uma **estética morfológica** – a sua e as que reclamam ser suas herdeiras – e **uma teoria morfológica da cultura.**

(...) As ciências da natureza e a estética desenvolvem-se a par, o processo da natureza tal como o das artes é um “dar forma”, uma construção da forma. **A forma desdobra-se, evolve segundo um ritmo que não lhe preexiste. A regra desta formação é dada no fim, na liberdade de uma criação conseguida, conforme a uma legalidade que se foi inventando ao longo da sua produção. Natureza, arte, humanidade, sem perderem as respectivas qualidades específicas, obedecem à mesma lei.** Citando novamente Goethe: “É na limitação que se revela o mestre e só a lei pode dar-nos a liberdade”.

(...) A primeira versão da “forma-Goethe” é pois obra de Goethe. Através de uma morfologização da sua biografia e do conjunto de sua obra, ele constrói toda uma estética. Dos *Sofrimentos do Jovem Werther* à *Elegia de Marienbad*, a criação goetheana desenha uma trajectória ritmada pela passagem dos graus pelos quais a forma se grava: **“E tempo e poder alguns fragmentam a forma impressa que ao viver se desenvolve”**, diz o poema *Palavras Originárias*. A aprendizagem da sua força artística leva-o da revolta wertheriana do *Sturm und Drang* à limitação clássica, para atingir a sua plenitude na serenidade da renúncia – essa aceitação profunda da lei que, pelo abandono progressivo de tudo quanto podia subsistir ainda de gosto pela maestria e de dor demasiado violenta, reconcilia o homem consigo próprio. A forma da obra nesta interpretação é de uma ponta a outra forma de vida, **realização individuada da totalidade e da unidade, “forma-Goethe”** (1999: 70, grifos em negrito nossos).

Ao realçar **o morfológico como movimento orgânico e circular, e não progressivo e/ou evolutivo**, a tese de uma “forma-Goethe”, – em que se desenvolveram o pensamento e as práticas literárias e científicas do poeta alemão, além de uma linha filosófica e artística (principalmente em seu país de origem), com herdeiros como Thomas Mann – é central neste livro de Cohn. A lei, em Goethe, aparece em seu estado de formação/constituição, não como regra exógena e impositiva a ser seguida – como na visão que os autores da *Goethezeit* identificaram a partir da observação do processo de criação artístico no Classicismo francês.

A autora vê esta contribuição goethiana como ferramenta de análise para a própria obra do escritor, e para fenômenos culturais – e destaca como tal ferramenta foi empregada nas instâncias artísticas e científicas, nas quais Goethe foi produtor e observador. A estética morfológica goethiana se realiza através da ideia de progressão e reunião entre diferentes fatos, que só produzem um sentido claro ao fim (tal como também assinalou Molder), e “na liberdade da criação conseguida” através e limitada a esse decurso³⁰. Cohn vê um processo formativo e individual na trajetória literária de Goethe, passível de classificação através das obras de suas diferentes fases, que resultam no tom de renúncia e moderação dos sentimentos extremos do período *Sturm und Drang*. Destaca-se, aí, um processo formativo, morfológico (com separação em partes) e transformativo – **“a forma é concebida como algo em movimento”** (1995: 249), diz Molder. Cohn atribui à trajetória de Goethe o **caráter de um ser vivo**, agente que sofreu transformações em nome de sua formação – movimento sem a premência do compromisso de melhora e evolução, mas

³⁰ É observável o fato de que, para Goethe (assim como para a definição de ingênuo, para Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*), limitação e renúncia não sejam configuradas como pejorativas, mas designam virtude. Cohn propõe que Goethe restringiu-se da amplitude subjetivista do romantismo para o comedimento clássico, e conseguiu definir sua personalidade artística de modo mais claro; por fim, a limitação tornou-se uma qualidade para a carreira do poeta. Marco Aurélio Werle faz a mesma observação quando traduz *ingeschränkten* por “limitado”, no texto “Imitação simples da natureza, maneira, estilo” em *Escritos sobre arte* (2005: 64). Fischer propõe o pensamento morfológico e tipológico de Goethe como uma produtiva limitação da variedade “Dieser ist aber auch eine Grenze der Mannigfaltigkeit, allein so erklärt sich die Abgeschlossenheit der Gattungen gegeneinander wie auch die eines kanonischen 'Kreis (es)' in bezug auf die Darstellung eines Wesens”. (1990: 274) [Isto é também uma fronteira do variado, que sozinho esclarece o isolamento dos gêneros um contra o outro como também ela o é de uma crise canônica em referência a uma apresentação de um ser].

antes, tentando a valorização do movimento em si, de seu potencial para a abrangência e variedade.

Em sua tese de doutoramento *A poiesis orgânica de Goethe*, Magali Moura assinala a influência do botânico sueco Lineu (cientista responsável por dividir as plantas em gêneros e espécies) sobre o método morfológico do poeta alemão:

Linné introduziu a nomenclatura científica das plantas com o uso de dois nomes em latim, que indicam consecutivamente a espécie e o tipo de planta. Dividiu o reino das plantas em 24 classes e ordens a partir da análise dos órgãos de reprodução. Tinha como pressuposição a concepção de que todas as plantas mantêm as mesmas formas ao longo dos tempos, ou seja, não admitia a modificação das formas. (2006: 156)

Lineu realizou uma classificação geral das plantas notando suas características particulares e as sintetizando em nomes em latim. Atribuir às plantas uma qualidade permanente foi um dado produtivo e instigante para Goethe, que tratou de reformular em seus próprios estudos. Moura reúne trechos em que o autor alemão comenta sua apreciação do pensamento de Lineu.

Eu retomei, neste dia, os escritos de Linné, nos quais ele funda a botânica, e vejo bem que eu os utilizei somente **simbolicamente**, ou seja, que **eu busquei confiar este método e forma de tratamento em outros objetos, e com isso adquirir um órgão para mim, com o qual muito é possível fazer.** (tradução e grifos nossos)³¹

Goethe exercitava um olhar sobre **formas e métodos** que lhe pudessem ser produtivos e renovadores, não se fixando em conteúdos, de modo a adquirir liberdade

³¹ Ich habe diese Tage Linnés Schriften wieder vorgenommen in denen er die Botanik begründet und sehe jetzt recht gut, daß ich sie auch nur symbolisch benutzt habe, d.h. ich habe diese Methode und Behandlungsart auf andere Gegenstände zu übertragen gesucht und mir dadurch ein Organ erworben, womit sich viel thun läßt. [Goethe: 1816, S. 496. DB 10: S. 13685 (vgl. Goethe-WA-IV, Bd. 27, S. 199- 200)]

autoral para transitar entre diversas áreas do pensamento e constituir uma observação mais profunda e variada dos objetos. É observável também seu esforço para ultrapassar a visão científica em seu caráter demasiadamente técnico e fragmentário: a morfologia de Goethe tem a pretensão de se qualificar como orgânica (ou holística) – nela, os elementos estão articulados entre si para a formação de um todo, sentido e coerência são de antemão imanentes mas “velados” e misteriosos, sendo também passíveis de se descobrir³².

Em “Goethe's morphology: *Urphänomene* and aesthetic appraisal”, Joan Steigerwald atenta para o estudo que Goethe realizou de Lineu, buscando superá-lo.

Goethe did not argue that morphology was to replace existing sciences of living organisms, but rather, as an auxiliary science, it was to link together the considerations that lie scattered throughout the other sciences. It was to draw upon the material of natural history, which studied form in general and the relation and combination of parts. Goethe found that contemporary natural history, however, was restricted to the outward **appearance** of organic forms. Moreover, although he admitted to learning much from Linnaeus, **he was highly critical of Linnaeus's fragmentary approach to natural history, his analysis of the organic world into distinct categories, and his artificial and arbitrary classifications of plants** (GA 75-76). Yet Goethe also held that those sciences that penetrated into the internal parts and processes of the organic body – anatomy, chemistry and physiology – presented isolated phenomena. Physiology attempted to reconstruct the living creature from basic elements, both animate and inanimate, through mental operations in order to provide "an account of the whole insofar as it lives and acts." Quite justifiably, Goethe argued, a force was ascribed to this life for the purposes of discourse. But as so many of the elements of the organic body remained unknown, and so many of its actions and effects a mystery, the syntheses put forward in **physiology remain incomplete and speculative** (GA 17: 111-119). **Morphology, in contrast, by studying the perceptible form and formation of living beings, was to provide a vantage point from which the organic whole could be intuited and made objective.** (2002: 297, grifos nossos)

Steigerwald coloca a morfologia como ciência cujo papel seria o de tornar evidente a organicidade entre as descrições e observações de diversos elementos naturais, e

³² O pensamento goethiano sobre ciência se afasta do cartesiano, devido ao seu caráter de isolamento de fenômenos conforme o próprio autor o expõe: “Cartesio reescreveu algumas vezes o seu livro *De methodo*, e, em sua presente versão, ele não é de nenhuma serventia para nós. Todo aquele que persevera durante algum tempo em uma pesquisa honesta precisa alterar em algum momento radicalmente o seu método”. (2003: 84)

não o de superar todas as outras abordagens científicas. Ela se faz útil como método que detém o olhar no que há de apreensível no objeto e, tenta reuni-lo a outros, de modo a **criar um sentido num âmbito geral**. Goethe critica a visão ainda fragmentária e arbitrária da ciência de Linné, bem como a das outras ciências que tratam do corpo de um objeto: elas estudam, prioritariamente, fenômenos isolados – o compromisso de organicidade/ criação de um sentido³³ geral entre os estudos realizados sobre um objeto ou um conjunto deles (expectativa inicial do pesquisador e promessa dos métodos científicos) é relegado ao segundo plano, em face da possibilidade de descobertas pontuais, por exemplo.

É notável a observação do aparente para a intuição de ideias no método goethiano: a objetividade quer se tornar patente e ultrapassar a modéstia de ser denominada apenas “busca”. Sobre a noção de Goethe a respeito do visível³⁴ e invisível resultantes de uma descoberta científica, está o relato que o autor faz acerca de sua *Urpflanze* (planta primordial) a Schiller.

Chegámos à sua casa, a conversa levou-me a entrar; foi então que expus a metamorfose das plantas com vivacidade e com alguns traços de pena

³³ Bernardo Barros Coelho de Oliveira, em “Crítica e interpretação: aproximando Benjamin e Gadamer” (2008), expõe esta ideia da consciência autoral de um sentido totalizante como própria daquele autor preocupado com a interpretação da obra, ciente que esta última nunca acontecerá de modo fragmentário: “Toda interpretação começa em pressupostos e expectativas, e com eles continua, mesmo que reformulados. Negar isso seria transformar a leitura numa abstrata decodificação ou transferência pura de sinais. A aparência de sensatez de toda e qualquer concepção de leitura ou compreensão que postule o abandono das opiniões prévias, de todos os horizontes que necessariamente antecedem à leitura, em favor de um pretense objetivismo, vê-se demolida pelo próprio ato de interpretar a palavra escrita, que é sempre precedido pela pressuposição de uma totalidade de sentido e pela tradição na qual se encontra fundado o intérprete”. (2008: 137)

³⁴ As investigações de Goethe que privilegiaram o visível no invisível (e eminentemente, o sentido da visão) se conectam ao ludismo, o imaginar inteligível da ideia em Ficino. Igualmente sua organização e ordenação da obra de arte se coaduna com o pensamento sobre proporção do filósofo italiano quinhentista.

“Quando o Maneirismo for a maneira de o século XVI pensar e fazer arte, não a consciência de uma sociedade dilacerada e neurótica, como propõe Hauser, mas o ludismo também dos cálculos mágicos.

(...) O 'imaginar', que é **um ver inteligível**, interior, opera a equiparação da *semidea* (semideusa) à semi-idea, construção intelectual. Como escreve Ficino: '(...) Luz, graça, proporção, número e medida que percebemos pelo pensamento, visão e audição. É para isso que tende o ardor do verdadeiro amante. O desejo dos outros sentidos que arrasta para o material, maciço, pesado e informe – contrário à beleza, ao amor – não é o amor, mas um apetite estúpido, opressor e perfeitamente feio” (Chastel, p. 87)’ ” (apud HANSEN, 1987: 77 e 78, grifos em negrito nossos).

expressivos fiz nascer sob os seus olhos uma planta simbólica. Ele escutava e olhava para tudo com um grande interesse e com uma marcada faculdade de apreensão; mas quando acabei, abanou a cabeça e disse: “Isto não é nenhuma experiência, isto é uma ideia”. Eu fiquei perplexo, despeitado de algum modo: pois o ponto que nos separava estava delimitado da maneira mais rigorosa. [...] Repliquei: “Apraz-me muito ter ideias sem o saber e, além disso, vê-las mesmo com os olhos”.

[...] Frases como as que se seguem faziam-me absolutamente infeliz: 'Como é que poderá algum dia haver uma experiência que possa ser adequada a uma ideia?', pois precisamente a sua particularidade consiste em uma experiência nunca poder ser congruente com ela.' Se ele tomava por uma ideia aquilo que eu exprimia como experiência, então devia haver entre ambas algum elemento mediador, devia operar alguma possibilidade de relação. [...] E foi assim que, graças ao grande combate, talvez nunca apaziguável, entre objecto e sujeito, nós firmámos uma aliança, que permaneceu ininterrupta e que foi de grande proveito para nós e para outros.” (GOETHE, 1993a: 73 e 74)

Goethe, em contraste com Schiller, consegue pontuar uma característica de seu pensamento: o que, para ele, sintetizava abstração e concreto, para Schiller, não passava de abstração. Graças a esta diferença, faz-se possível aqui reiterar algumas proposições schillerianas sobre o ingênuo e o sentimental, que esclarecem o episódio acima descrito: o poeta sentimental se liga à especulação, à Ideia, à busca; o poeta ingênuo se aproxima da experiência, da intuição, imprime realismo e limitação à liberdade subjetiva. Tal desencontro entre concepções de mundo fora proveitoso para Goethe, que observou um obstáculo, uma forma de mediação entre objeto e sujeito.

Sobre o modo goethiano de apreensão dos objetos, faz-se útil a observação dos conceitos de *forma formans* e *forma formata*. Provenientes da filosofia de Shaftesbury, estes conceitos separam os objetos, respectivamente, entre forma viva/formante e forma morta (onde a imitação e a institucionalização de conceitos, combatidos no *Sturm und Drang*, pode se encaixar). O que as designa deste modo não é um deus criador, mas sua própria “forma interna”, que intenta aliar a identidade da forma e do conteúdo de um objeto (cf. SUZUKI, 2005: 204).

Em *As afinidades eletivas*, o episódio no cemitério, em que as visões de Charlotte, Otilie e o arquiteto sobre as estátuas do local são confrontadas, ilustra a discussão sobre uma representação artística do vivo ou o morto.

– Se é que os artistas são tão ricos em imaginação, respondeu-lhe Charlotte, diga-me então por que será que nunca se sai da forma dum obelisco, duma coluna truncada, duma urna cinerária? **Dessas criações, de que o senhor se ufana, tendo visto somente cópias.**

– Isso pode bem se dar aqui conosco, retrucou-lhe o arquiteto, mas não em toda parte. Além disso, a invenção e a aplicação adequadas são uma coisa toda particular. Nesse caso, principalmente, se apresentam muitas dificuldades em suavizar um objeto severo e, num assunto triste não agravar a impressão de tristeza. No que diz respeito a projetos de monumentos de toda sorte, tenho uma coleção deles e os mostrarei na ocasião propícia; mas sem dúvida o mais belo monumento para o homem continua sendo sua própria imagem. Melhor que qualquer outra ela dá idéia do que ele foi; é o melhor texto para muitas ou poucas notas; mas a idéia seria fazer-se a obra nos melhores anos de sua vida e geralmente é do que se descuida. **Ninguém se preocupa em conservar as formas vivas e, quando isso sucede, é sempre de maneira deficiente. Então, modela-se às pressas um morto; essa máscara é colocada sobre um bloco e a isso chamam busto. Raramente consegue o artista reanimá-la de modo satisfatório.**

– Involuntariamente o senhor guiou a conversa para um rumo muito favorável ao meu ponto de vista, replicou-lhe Charlotte. **A imagem dum homem é bem independente;** em qualquer lugar que se erga, ergue-se para si mesma e não lhe exigimos que indique o lugar da sepultura. Será que devo confessar-lhe estranha sensação? **Sinto pelas imagens uma espécie de ojeriza, pois me dão a impressão de que me fazem sempre muda censura; elas me trazem à memória algo mui longínquo, algo que já não existe, e me lembram quão difícil é honrar-se o que subsiste.** Se refletirmos quantos homens temos visto e conhecido, e se reconhecermos quão pouco fomos para eles e quão pouco eles foram para nós, que sensação experimentaremos? Encontramos o homem de espírito e não trocamos ideias com ele; o sábio, e não nos instruímos; o viajor, e não lhe pedimos informações; o homem afável, e não lhe testemunhamos nenhuma amabilidade. Infelizmente isso não acontece somente com o indivíduo: as sociedades e as famílias assim procedem com seus membros mais queridos; as cidades com seus mais dignos cidadãos; os povos com seus mais excelentes príncipes; as nações com seus homens mais eminentes. **Já ouvi alguém perguntar por que se fala tão despreocupadamente bem dos mortos, e dos vivos sempre com certas reservas.** Responderam-lhe: “É porque daqueles não se tem nada a recear, e esses ainda os podemos encontrar um dia em nosso caminho”. Assim é o vil respeito, que se tem à memória alheia! A maior parte das vezes é distração egoística, quando, ao invés, deveria ser grave e sagrado dever conservarmos sempre atentas e prestimosas nossas relações com os vivos. (GOETHE, 1992: 141, grifos nossos)³⁵

³⁵ Original: "Wenn die Künstler so reich sind", versetzte Charlotte, "so sagen Sie mir doch: wie kann man sich niemals aus der Form eines kleinlichen Obeliskens, einer abgestutzten Säule und eines Aschenkrugs herausfinden? Anstatt der tausend Erfindungen, deren Sie sich rühmen, habe ich immer nur tausend Wiederholungen gesehen". "Das ist wohl bei uns so", entgegnete ihr der Architekt, "aber nicht überall. Und überhaupt mag es mit der Erfindung und der schicklichen Anwendung eine eigne Sache sein. Besonders hat es in diesem Falle manche Schwierigkeit, einen ernsten Gegenstand zu erheitern und bei einem

Com uma premente visão conciliadora, propensa a olhar o Todo e harmonizar seus elementos constituintes (de modo afeito ao simbólico), Charlotte lamenta a falta de representações artísticas que contemplem os vivos e reproduzam seu caráter não estanque – o humano se congela numa máscara e é friamente imitado no busto. A personagem frisa o fato da *Darstellung* essencialmente cristalizar os vivos, “matá-los” de tal modo, que seja mais fácil se expressar edificantemente sobre os mortos: uma teleologia visível (que se define pela morte do ser) facilita-lhe uma representação coerente com sua trajetória. O desafio reside em criar um signo artístico que demonstrasse o Todo preservando-lhe o movimento, o ser vivente em ação – a descrição e a objetividade deveriam superar a representação e sua síntese parcial, que embargam e mortificam o representado.

Seguindo os preceitos de defesa de uma representação tão viva quanto o representado, Steigerwald aponta para tópicos na abordagem científica goethiana e sua contraposição ao louvor de descobertas isoladas: **a ideia de processo, transformação e**

unerfreulichen nicht ins Unerfreuliche zu geraten. Was Entwürfe zu Monumenten aller Art betrifft, deren habe ich viele gesammelt und zeige sie gelegentlich; doch bleibt immer das schönste Denkmal des Menschen eigenes Bildnis. Dieses gibt mehr als irgend etwas anders einen Begriff von dem, was er war; es ist der beste Text zu vielen oder wenigen Noten; nur müßte es aber auch in seiner besten Zeit gemacht sein, welches gewöhnlich versäumt wird. Niemand denkt daran, lebende Formen zu erhalten, und wenn es geschieht, so geschieht es auf unzulängliche Weise. Da wird ein Toter geschwind noch abgegossen und eine solche Maske auf einen Block gesetzt, und das heißt man eine Büste. Wie selten ist der Künstler imstande, sie völlig wiederzubeleben!" "Sie haben, ohne es vielleicht zu wissen und zu wollen", versetzte Charlotte, "dies Gespräch ganz zu meinen Gunsten gelenkt. Das Bild eines Menschen ist doch wohl unabhängig; überall, wo es steht, steht es für sich, und wir werden von ihm nicht verlangen, daß es die eigentliche Grabstätte bezeichne. Aber soll ich Ihnen eine wunderliche Empfindung bekennen? Selbst gegen die Bildnisse habe ich eine Art von Abneigung; denn sie scheinen mir immer einen stillen Vorwurf zu machen; sie deuten auf etwas Entferntes, Abgeschiedenes und erinnern mich, wie schwer es sei, die Gegenwart recht zu ehren. Gedenkt man, wieviel Menschen man gesehen, gekannt, und gesteht sich, wie wenig wir ihnen, wie wenig sie uns gewesen, wie wird uns da zumute! Wir begegnen dem Geistreichen, ohne uns mit ihm zu unterhalten, dem Gelehrten, ohne von ihm zu lernen, dem Gereisten, ohne uns zu unterrichten, dem Liebevollen, ohne ihm etwas Angenehmes zu erzeugen. Und leider ereignet sich dies nicht bloß mit den Vorübergehenden. Gesellschaften und Familien betragen sich so gegen ihre liebsten Glieder, Städte gegen ihre würdigsten Bürger, Völker gegen ihre trefflichsten Fürsten, Nationen gegen ihre vorzüglichsten Menschen. Ich hörte fragen, warum man von den Toten so unbewunden Gutes sage, von den Lebenden immer mit einer gewissen Vorsicht. Es wurde geantwortet: weil wir von jenen nichts zu befürchten haben und diese uns noch irgendwo in den Weg kommen könnten. So unrein ist die Sorge für das Andenken der andern; es ist meist nur ein selbstischer Scherz, wenn es dagegen ein heiliger Ernst wäre, seine Verhältnisse gegen die überbliebenen immer lebendig und tätig zu erhalten".

formação é que deve estar em relevo – tal proposição abrange todas as áreas do pensamento de Goethe.

In writing an introduction for the publication of the collection of his morphological fragments in 1817, Goethe did caution attention solely upon the structured form of an actual being, the *Gestalt*, what is fixed and defined, excludes what is changeable. He emphasized that in organic forms nothing is at rest or defined. Rather, **everything is in a flux of continual motion**. “That is why [the German] language quite properly is accustomed to using the word formation [*Bildung*] for the product as well as the process of production. Thus if we intend to introduce a morphology, we should not speak of form, or if we use the term we should only mean by it the idea, the concept or to what is held fast in experience only for a moment. The formed is immediately again transformed” (GA 17: 13-14). (2002: 303, grifo nosso)

O objeto é passível de estudo a partir da observação de sua *Gestalt* – um conceito mais abrangente para a noção de forma, pois tange o sentido de configuração, síntese entre permanente e mutável; enquanto *Form* se refere, mais frequentemente, a uma moldura, a algo externo³⁶. Goethe concebe a configuração como mutável, fluxo de movimento, em constante transformação e com o objetivo de se formar, constituir-se em algo. O autor rejeita a forma como propósito final de um empreendimento investigativo: sua importância é apenas fenomênica/instantânea. **Permanente e realmente relevante é o estado ininterrupto de transformação do objeto**. Assim o vemos nos textos científicos do autor, como a *Doutrina das cores* e *A metamorfose das plantas*.

A *Doutrina das cores* foi a obra de Goethe que propunha uma incursão filosófica sobre o tema das cores que incluísse o homem também como ator neste processo – tal ideia gerou uma polêmica com a teoria das cores de Newton, para quem estas são efeito da decomposição da luz, ao passo que, para Goethe, os mesmos efeitos se formam no próprio indivíduo. Goethe, em seu estudo, segue o formato de investigação da *Doutrina da ciência*, de Fichte, ou a *Doutrina da arte*, de August Schlegel.

³⁶ Cf. Dicionário Langenscheidt Portugiesisch-Deutsch: *Gestalt*: forma, feição, figura, vulto, personagem, configuração. *Form*: forma, moldura, feitio, maneira.

Num processo de afastamento da imitação mecânica, o pensamento que fomenta a criação individual é uma força própria e comum à natureza e ao fazer humano, a *Bildungstrieb*³⁷.

No que concerne a esta teoria da epigênese, ninguém fez mais do que o senhor Friedrich Blumenbach (Nota de rodapé: Joh. Friedr. Blumenbach (1752-1848), durante seis décadas exerceu a sua actividade em Göttingen como anatomista, fisiólogo e zoólogo, tendo sido o seu livro *Über den Bildungstrieb* (1781) o que mais influenciou Kant).

(...) Ele retira da **matéria organizada** toda a explicação física destas formações. É que ele explica com razão que não é racional que a matéria bruta se tenha a si mesma na forma de uma conformidade a fins que a si mesma se preserve. Mas, ao mesmo tempo deixa ao mecanismo da natureza uma participação indeterminável e no entanto ao mesmo tempo indesmentível sob este princípio para nós insondável de uma *organização* original. A esta faculdade da matéria (diferentemente da *força de formação* – *Bildungskraft* – simplesmente mecânica que em geral nela habita) chamou ele *impulso de formação* (*Bildungstrieb*), num corpo organizado (como se estivesse sob a direcção e a instrução superiores da primeira). (2005: 262, 263, grifos em negrito nossos)

Kant aponta para o organismo (ou matéria) organizado como a fonte capaz de gerar um modo de reprodução não imitativo, mas antes, criativo e particular, contudo, ainda conectado com o todo que lhe deu origem. Kant utiliza a teoria da epigênese de Blumenbach para fundamentar a presença da *Bildungstrieb* como força que permeia a relação entre os objetos, ultrapassando a imitação. Ao comentar tal incursão de Kant pelo conceito de epigênese, Ubirajara Marques sublinha o carácter eminentemente linguístico de tal uso (o que o afasta de uma proposição evolutiva para o pensamento): “A epigênese, que não é largamente tratada em sentido próprio, torna-se então preferencialmente utilizada como metáfora, em particular no âmbito da crítica do conhecimento.” (2007: 456) Marques denomina tal ilustração como metáfora orgânica e biológica, de onde empreende-se uma síntese entre razão, conhecimento e natureza.

³⁷ Goethe encontra no conceito de *Bildungstrieb* a humanização do mecânico (*Trieb*) através da *Bildung*.(cf. GOETHE, 1998: 33)

Tal figura de linguagem aparece com constância na ficção goethiana: os exemplos abaixo ilustram a vida humana comparada à vida das plantas.

Porém esta mais nova tem a mesma idade de minha mulher; há de fazer 50 anos no mês de outubro próximo. Seu pai a plantou na tarde do dia em que minha mulher nasceu. Ele foi meu predecessor neste curato; e é impossível dizer-vos quanto ele estimava esta árvore, o que eu não faço menos. A minha esposa estava assentada em um madeiro debaixo desta mesma nogueira fazendo meia quando eu, há 27 anos, vim pela primeira vez a este pátio, não sendo então mais do que um pobre estudante.³⁸ (GOETHE, 2007: 54)

Da mesma maneira que o jardineiro não deve ser distraído por outras ocupações ou inclinações, a marcha tranqüila que a planta requer, para seu desenvolvimento durável ou transitório, não deve ser interrompida. As plantas são como as pessoas teimosas, das quais tudo se obtém, se as tratarmos ao seu modo. Um golpe de vista tranqüilo, uma conclusão paciente para fazer o que requer cada estação do ano, cada hora, não são exigidas de ninguém como do jardineiro³⁹. (GOETHE, 1992: 199)

A noção de metáfora orgânica encontra par com as definições de símbolo em Goethe – conforme fixaremos no próximo capítulo. A união da representação artística ao todo dos seres vivos, e a expressão de uma forma não estática estão entre os ideais goethianos para a arte. A primeira citação traz o momento da visita de Werther e Charlotte ao vigário Schmidt. Ele relata sobre o nascimento de sua esposa, o modo como a conheceu e sua sucessão no curato sintetizando os temas sob a figura da nogueira – a ideia de movimento contínuo e formativo, através do tempo, está presente. O segundo trecho advém de *As afinidades eletivas*, em que o jardineiro opera a síntese entre mundo humano

³⁸ Versão original: Der jüngere aber dort hinten ist so alt als meine Frau, im Oktober funfzig Jahr. Ihr Vater pflanzte ihn des Morgens, als sie gegen Abend geboren wurde. Er war mein Vorfahr im Amt, und wie lieb ihm der Baum war, ist nicht zu sagen; mir ist er's gewiß nicht weniger. Meine Frau saß darunter auf einem Balken und strickte, da ich vor siebenundzwanzig Jahren als ein armer Student zum erstenmale hier in den Hof kam.

³⁹ So wenig der Gärtner sich durch andere Liebhabereien und Neigungen zerstreuen darf, so wenig darf er ruhige Gang unterbrochen werden, den die Pflanze zur dauernden oder zur vorübergehenden Vollendung nimmt. Die Pflanze gleicht den eigensinnigen Menschen, von denen man alles erhalten kann, wenn man sie nach ihrer Art behandelt. Ein ruhiger Blick, eine stille Konsequenz, in jeder Jahrszeit, in jeder Stunde das ganz Gehörige zu tun, wird vielleicht von niemand mehr als vom Gärtner verlangt.

e natureza através de sua observação dos homens como plantas. O tempo também é orgânico e dilatado segundo a maturidade dos seres vivos.

Assim, **sob o signo da noção de formação, a natureza se consolida, por fim, como o elemento unificador entre homens e a arte**, já não tão distante e platônica como na fase do símbolo místico, na metáfora de “luz da natureza”, do primeiro Goethe. A noção de que a natureza é o fundamento que organiza a obra artística está em Kant e sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, na seção sobre o juízo teleológico.

Para contudo ajuizar aquilo que se conhece como produto natural como se fosse fim, por conseguinte como fim natural – se é que aqui não se esconde uma contradição – algo mais se deve exigir. Diria provisoriamente o seguinte: uma coisa existe como fim natural quando (ainda que num duplo sentido) “**é causa e efeito de si mesma**”; com efeito aqui jaz uma causalidade tal que não pode estar ligada ao **simples conceito** de uma natureza, **sem que se lhe dê como fundamento um fim**, mas que pode na verdade ser pensada, **mas não conceptualizada** sem contradição. (...) Uma árvore produz em primeiro lugar uma outra árvore segundo uma conhecida lei da natureza. A árvore contudo que ela produz é da mesma espécie; e assim produz-se a si mesma segundo a espécie na qual ela se conserva firmemente como tal, quer como efeito, quer ainda como causa, produzida incessantemente a partir de si mesma e do mesmo modo produzindo-se muitas vezes a si mesma. Em segundo lugar uma árvore produz-se também a si mesma como “indivíduo”. Na verdade, esta espécie de efeito designamo-la somente crescimento; **mas isto deve ser tomado num sentido tal que seja completamente distinto de qualquer outro aumento segundo leis mecânicas** e deve ser visto como uma geração (*Zeugung*), se bem que com outro nome. Esta planta elabora previamente a matéria que ela assimila numa qualidade sua específica que o mecanismo da natureza que lhe é exterior não pode fornecer, e continua a formar-se através desta substância que na respectiva composição é o seu próprio produto. Com efeito, se bem que no que respeita às partes constituintes que ela recebe da natureza exterior só possa ser considerada como educação (*als Educt*), pode-se contudo encontrar uma tal originalidade na faculdade de decomposição e de recomposição desta substância bruta nesta espécie de seres naturais, que toda a arte fica infinitamente longe dela se pretender reconstituir aqueles produtos do reino vegetal a partir dos elementos que obtém através da divisão destes ou a partir da substância que a natureza fornece para a sua alimentação. (2005: 213 e 214, grifos nossos)

O tópico acima está no parágrafo 64 (“Do caráter específico das coisas como fins naturais”), e trata de como esta visão humanamente consciente (racional e sensível) pode

observar o movimento e a estrutura geral sobre a qual se ordena a natureza e os elementos que a compõe. Kant acredita que a natureza possua uma finalidade (coesa com seu princípio) organizadora, contudo, esta finalidade é interna, não aponta para algo fora de si mesma. Seu fim é natural, sua causa e efeito apontam para si própria. A seguir, Kant exemplifica com um movimento corrente na natureza – à guisa da apreciação estética de obras artísticas que faziam os escritores clássicos e românticos alemães supracitados. Uma árvore reproduz várias “cópias” de si mesma – e tal ato se configura tanto como efeito quanto causa de sua existência natural. E tal árvore também possui um desenvolvimento como indivíduo: seu crescimento próprio, dado a partir da sua apreensão do alimento que a natureza oferece e da conformação deste indivíduo com o meio.

Goethe e Kant se conectam através de uma forma de “técnica da natureza” pensada por analogia com a arte humana e mediante a qual a natureza é apresentada na produção espontânea das suas criaturas como se fosse conduzida por uma força formadora intencional”. (SANTOS, 2006)

De grande importância em Kant é o conceito de “finalidade interna” (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*): no exemplo, a árvore cria cópias particulares de si mesma, segue um objetivo, contudo, não utilitário ou definível no nível de uma linguagem ou de uma ordem social, este objetivo é formativo e infinito. Em “Influência da nova filosofia” (GOETHE, 1993: 66), ao ler Kant, Goethe consegue desvincular fim e efeito [*Zweck* e *Wirkung*] – qualidades que podem ser interpretadas como correlatas a duas faces da obra goethiana: a busca por uma *Wirkung* está mais próxima às influências de Lessing e Winckelmann, no intento iluminista e educativo existente no pensamento teórico de ambos (a força do objeto artístico reside em realizar um efeito no espectador); e outra ligada à fase na qual as ideias teóricas de Moritz se tornam prementes (a busca por uma finalidade própria à obra de arte, de modo a torná-la autônoma). A contradição entre fim e efeito é preservada na prosa goethiana: os personagens são contemporâneos do público leitor, a identificação e a empatia se firmam, mas o destino dos elementos não prima por ser moralmente edificante – este pode-se definir como em função da construção de um sentido autônoma e esteticamente belo.

Observamos em Goethe um método de reflexão desenvolvido sobre o princípio formativo/transformativo comum entre homem e natureza, contudo, o poeta alemão deseja contribuir para torná-lo mais palpável e produtivo no contexto prático da investigação de objetos – sejam artísticos ou naturais.

Para tanto, Goethe critica os métodos atuais e indica soluções para consolidar o seu próprio. Assim o vemos em *Doutrina das cores*.

História natural

735. Ao esperar que a história natural pouco a pouco se transforme numa dedução das manifestações naturais a partir de fenômenos superiores, o autor acredita também ter indicado e preparado alguma coisa nesse particular. Apresentando-se ao olho em sua grande variedade, a cor se torna, na superfície dos seres vivos, uma parte importante dos signos exteriores, através dos quais percebemos o que se passa no interior deles.

Física Geral

739. Por mais que pensem de modo diferente, observadores da natureza dignos de crédito concordam que tudo o que aparece, tudo o que se manifesta como fenômeno, deve indicar ou expor uma cisão originária, que pode ser unificada, ou uma unidade primordial, que pode ser cindida. Cindir o que está unido, unificar o que está cindido é a vida da natureza, eterna sístole e diástole, eterna síncri e diácri, inspiração e expiração do mundo, no qual vivemos, criamos e somos. (1993b: 123)

No tópico sobre história natural, Goethe também atribui à ciência um caráter de processo. As manifestações naturais, ou seja, os objetos empíricos, apreensíveis pelos sentidos, possibilitam a dedução de um fenômeno superior, como diz Goethe em “*Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*” sobre uma *höhere Erfahrung* (experiência mais elevada) (cf. 1998: 20). Sublinhamos a “dedução dos fenômenos superiores a partir de manifestações naturais” como o caráter idealista da ciência goethiana: partir da Ideia, da Abstração em direção ao empírico, de modo a sintetizar ambos.

No ensaio, Goethe descreve o trajeto que vai da mera observação da experiência fenomênica isolada em direção ao conhecimento do objeto, por meio do que ele chamará de uma Experiência mais elevada, de caráter mais próximo do idealista.

Por fim, no último tópico da citação acima, Goethe aponta para um fenômeno originário, do qual partem todas as variações e, ao mesmo tempo, ele é o que as torna coerentes num âmbito geral. Steigerwald propõe a busca pelo *Urphänomen* como o principal objetivo da morfologia de Goethe, “for making intuitable the necessary laws behind the perceptible forms and formation of living nature, for a rational empiricism” (2002: 303) – O fenômeno originário, como aquele que une início e finalidade num objeto, deveria acionar a percepção intuitiva, que, como sugere Steigerwald, também alia racionalidade ao empirismo. Elizabeth Millan, em “Seeds of eternal growth: Goethe and Humboldt's presentation of nature”, igualmente destaca a preocupação de Goethe em como tornar visíveis e apelar para a importância que os *Urphänomene* possuem no processo de investigação para este paradigma de ciência:

Are they [*Urphänomene*] seen only with the spiritual eye? Original forms or archetypes (*Urtypen* or *Archetyphen*) of nature are not measurable, yet they form an essential element of understanding that which is measurable. The *Urtypen* remind the scientist that in order to understand nature, one must go beyond charts and graphs. (2011: 108)

As descobertas científicas preconizavam resultados práticos e isolados, e Goethe intenta fazer um método para produzir outros tipos de conclusão: há a busca pelo ideal, o arquetípico, o invisível, o imensurável – que, ainda que pareça uma irrealidade, podem se tornar dados perceptíveis através da *höhere Erfahrung*, a Experiência, além da comum, potencializada através da intuição.

Deste modo, no limite da busca por uma materialização do fenômeno originário em um objeto, Goethe condensa seu ideal científico no estudo da botânica e na tentativa de visualização da *Urpflanze*.

Já que nos propusemos a observar a progressão do crescimento da planta, dirigimos imediatamente a nossa atenção para a planta, no momento em que ela se desenvolve a partir da semente. Nessa fase, podemos reconhecer de um modo fácil e exacto as partes que lhe pertencem directamente. Ela abandona em maior ou menor grau os seus envoltórios debaixo da terra – os quais por agora não examinaremos – e em muitos casos, quando a raiz se firmou no solo, produz à luz do dia os primeiros órgãos do seu crescimento superior, **que já estavam presentes, escondidos sob o envoltório da semente.** (1993: 36, grifos nossos)

Este trecho inicial da *Metamorfose das plantas* reforça uma observação feita por Bakhtin⁴⁰ sobre a capacidade de Goethe em visualizar o movimento dos objetos mesmo quando eles se apresentam em estágio inicial: o olhar do autor alemão se afina em busca do fenômeno originário, da finalidade – ao qual todo ser vivo está impreterivelmente ligado e que começa a se delinear desde o seu princípio. O movimento e a capacidade do objeto de expandir-se são pressupostos e nunca estão completamente invisíveis, a imobilidade nunca é permanente. Os órgãos de desenvolvimento da planta já estavam presentes em sua forma de semente, apenas escondidos. Goethe vislumbra uma forma da narrativa relacionada à ação do objeto de aperfeiçoar-se em direção à sua finalidade.

Um comentário análogo à citação acima aparece em *Máximas e reflexões*: “742. Perfeição já está presente quando o necessário é realizado; a beleza, quando o necessário encontra-se realizado, mas velado.” (2003: 115) – Para Goethe, o belo é uma finalidade/necessidade da obra de arte, e lhe é tão intrínseca que aparece de modo velado, passível de revelação através da evolução do olhar do observador sobre o objeto.

⁴⁰ “A palavra, para Goethe, sempre coincidia com o visível. Em *Poesia e verdade*, relata-nos o 'procedimento bastante estranho' ao qual costuma recorrer: quando um objeto ou um lugar o interessa, traça-o no papel por meio de alguns traços e insere os detalhes no desenho por meio de palavras. Esses surpreendentes híbridos artísticos lhe permitiam reconstituir com precisão na memória qualquer localidade (*Lokalität*) de que podia necessitar para um poema ou uma narrativa (*Poesia e verdade*, livro XIX). Assim, portanto, Goethe queria — e sabia — perceber tudo com os olhos. O invisível não existe para ele. Mas, ao mesmo tempo, seus olhos não queriam (nem podiam) ver nada como já *concluído e imóvel*. Seus olhos não reconheciam uma justaposição pura e simplesmente espacial, uma simples coexistência das coisas e dos fenômenos. Por trás de qualquer diversidade estática, ele via a multitemporalidade: a diversidade incluía-se, para ele, no escalonamento das épocas e da evolução, ou seja, continha um sentido temporal.” (BAKHTIN, 1997: 247, grifos do autor)

Se observarmos uma planta enquanto exterioriza a sua força vital, veremos que isto se dá de uma dupla maneira; em primeiro lugar, através do *crescimento*, produzindo caules e folhas, e, depois, através da *reprodução* que se realiza pela estruturação da flor e do fruto. Se examinarmos mais de perto o crescimento, veremos que, germinando de nó em nó, de folha em folha, ele se diferencia da reprodução através da flor e do fruto, que se dá simultaneamente, pelo facto de ser *sucessiva*, pelo facto de se mostrar numa sequência de desenvolvimentos singulares. Esta força de germinar, de se exteriorizar progressivamente, é afim, da maneira mais exacta possível, daquela que desenvolve uma grande reprodução simultaneamente.

(...) Esta acção da Natureza está simultaneamente ligada com uma outra, com a *reunião de diferentes órgãos em volta de um centro*, segundo um certo número e proporção que, no entanto, em muitas plantas, são muitas vezes transgredidos e alterados de modo variado. (1993a: 57, grifos do autor)

Goethe descreve e reforça o carácter progressivo e ao mesmo tempo sucessivo das plantas, sua potência própria que impulsiona o seu desenvolvimento, que as leva a atingir sua finalidade (como o *Bildungstrieb* descrito por Kant). A qualidade construtiva também é ressaltada: o crescimento se sucede com a reprodução – o princípio do belo através da organicidade (com o exemplo da árvore que reproduz “cópias” de si mesma, apresentado por Kant, no parágrafo 64 de sua *Crítica do juízo*) passa pela possibilidade de ser produtivo, de instigar a presença do belo em outros objetos que sucederem o primeiro. A harmonia entre partes e todo igualmente constitui o ideal de um objeto, para Goethe: os progressos particulares de cada elemento contribuem para o desenvolvimento geral, a progressão é possível graças a união dos componentes da planta em torno de um centro. O movimento é recíproco e vai também do todo em direção/relação às partes.

Deste modo, observando a natureza como movimento, Goethe avança na proposição de seu ideal artístico: “Considero a natureza como considero a arte” (apud SØRENSEN, 1963: 89).

4. Da natureza ao belo, do belo à linguagem

Aliado à construção de um novo olhar sobre a organização das áreas das ciências (trabalho que se materializou com o forjar de um método científico próprio), Goethe enriquece a discussão estética com os conceitos de símbolo e alegoria.

Sob a motivação inicial (reforçada após sua viagem à Itália) de forjar um signo que fosse ideal, construtivo e, ao mesmo tempo, realista no que concerne à representação estética sob determinadas condições sociais, Márcio Suzuki denomina Goethe como “o último poeta que *quer ser o mundo*: ele procura uma identificação quase incondicional com o cosmos, quer a todo custo reconhecer o que há de comum entre a natureza e o indivíduo” (2005: 201). Bernard Fischer vai além, propondo como força motriz do ideal de signo em Goethe o realismo do homem como ser da natureza.

Assim, o homem como ser natural é para Goethe o objeto estético por excelência: do mesmo modo é indispensável para o artista o “conhecimento do corpo humano” do ponto de vista anatômico e fisiológico. Apenas sobre o fundamento deste conhecimento geral, para ele então, a caracterização das figuras individuais se dá através da **mudança significativa das partes individuais ou de sua relação possível**. (1990: 270, grifos nossos)⁴¹

⁴¹ Damit ist für Goethe der ästhetische Gegenstand par excellence das Naturwesen Mensch, dementsprechend unabdingbar ist für den Künstler die anatomische und physiologische “Kenntnis des menschlichen Körpers”. Allein auf der Grundlage dieser allgemeinen Kenntnis ist ihm dann die Charakterisierung einzelner Figuren durch die bedeutende Veränderung der einzelnen Teile oder ihres Verhältnisses möglich.

O trecho mostra o poeta alemão como atento ao que há de intrínseco no humano, mas já numa emancipação temática: o anatômico, o fisiológico, e sua capacidade de movimentação e mudança, que pode ser interna ou entre relações. Esta forma de valorização do indivíduo enquanto princípio de seu pensar faz-se visível na máxima: “725. Nós não sabemos de nenhum mundo senão daquele que se encontra em ligação com o homem; nós não queremos nenhuma arte senão aquela que é uma imagem desta ligação.” (2003: 113) Tal incursão destaca a forma de manifestação artística mais esteticamente realista na qual Goethe deseja chegar, com a valorização do homem como meio e fim de toda arte – a expressão humana em sua autenticidade e como qualidade artística intrínseca definirá as pretensões do autor.

A ligação entre homem e natureza, contudo, não acontece ingenuamente, como mera forma de igualar sujeito e objeto, anular suas diferenças apenas para dispor ambos numa progressiva harmonia, mas antes, é um mote que insere realismo ao signo artístico e pode nivelar homem e natureza como princípios produtivos, como diz Todorov: “a obra pode imitar apenas os *produtos* da natureza, ao passo que o artista imita a natureza na medida em que esta é um princípio *produtor*” (1996: 199, grifos do autor)

Schelling, autor da *Filosofia da arte* e também interlocutor de Goethe, corrobora este pensamento em sua visão de arte:

As criações da arte têm de possuir a mesma, mas também uma realidade ainda mais alta que a da natureza, têm de possuir as formas dos deuses, que perduram tão necessária e eternamente quanto o gênero humano e o gênero vegetal, sendo ao mesmo tempo indivíduos e espécies, e imortais como estas. (2001: 69, grifos nossos)

A arte, aqui, é superior à natureza⁴², mas se nivela a ela ao se tornar eterna e necessária como os gêneros e Goethe, através de suas incursões científicas, figurou empiricamente este intento.

O ideal artístico em Goethe começa a tomar forma a partir da mesma fonte da proposição da filosofia idealista em forjar modos de se aproximar do Absoluto, do eterno, da necessidade de atacar e consumir as questões em seu cerne. Goethe sugere a Schelling (cf. RODRIGUES FILHO, 2004: 111) que prossiga no caminho intelectual que começara a trilhar e fundamente filosoficamente o que ele propõe como seu ideal em arte, o conceito de símbolo. Ao continuar a erosão da expressão artística da esfera teológica, à procura de uma origem/transcendência realmente autênticas e ligadas aprioristicamente ao humano, Schelling une os objetivos da filosofia e da arte: ambos almejam o **Absoluto**.

Objeto da construção e, por isso, da filosofia, só é em geral aquilo que é capaz de acolher em si, como particular, o infinito. Para ser objeto da filosofia, a arte tem portanto de **expor** realmente o infinito ou tem ao menos de poder expô-lo em si, como o particular. No entanto, não é só isso que *ocorre* com respeito à arte; como exposição do infinito, ela também está na mesma altura que a filosofia: – assim como esta expõe o Absoluto no *protótipo*, aquela o expõe no *antítipo*.

Uma vez que a arte corresponde tão exatamente à filosofia, e é mesmo somente seu reflexo objetivo mais perfeito, ela também tem de percorrer todas as potências que a filosofia percorre no ideal, e só isso já basta para nos pôr fora de dúvida sobre o método necessário de nossa ciência.

A filosofia, mas igualmente a arte, não expõe as coisas reais, porém seus protótipos, e esses protótipos, de que, segundo as demonstrações da filosofia, aquelas (as coisas reais) são apenas cópias imperfeitas, são eles mesmos que se tornam **objetivos** na própria arte, como protótipos – portanto em sua perfeição –, e expõem o mundo intelectual no próprio mundo refletido. Para dar alguns exemplos, (...) **as formas perfeitas produzidas pela plástica são os protótipos da própria natureza orgânica expostos objetivamente**. A epopéia homérica é

⁴² Ao dispor a arte como superiora à natureza, Schelling se aproxima de uma linha mais essencialmente idealista e menos empirista, fazendo par com a estética romântica, que se lança a uma emancipação da subjetividade, que deve ser inerente à própria obra, a qual sempre está inacabada [“A poesia romântica é universal progressiva (...) O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser”. (SCHLEGEL, 1994: 99)] e é passível de reflexão – contudo, isto não anula seu estrato também idealista, que acredita na possibilidade de expressão do Absoluto e vê a mitologia não como temporalmente progressiva em sua transmissão de sentido temporal, mas infinita (trazendo passado, presente, futuro profético). (SCHELLING, 2001: 76)

a identidade mesma, tal como, no Absoluto, está no fundamento da história. Toda pintura é uma abertura para o mundo intelectual. (2001: 49, grifos nossos)

Poesia e filosofia, ainda que distintas, percorrem o mesmo caminho no campo do ideal: por meio da exposição (*Darstellung*) do ideal no protótipo, objetivam esse mesmo ideal como reflexo sensível do suprasensível.

Filósofo e artista estão num ponto de vista genético, “anterior” ao mundo, num distanciamento crítico do senso comum – a ciência que une ambos, neste intento, é a estética: “Do ponto de vista transcendental o mundo é feito, do ponto de vista comum, ele é dado; do ponto de vista estético ele é dado, mas somente segundo a perspectiva como ele é feito” (FICHTE apud RODRIGUES FILHO, 2004: 113).

Schelling reforça o caráter renovativo de sua tarefa, empreendendo uma mudança no conceito de arte, o fixando sob os mesmos propósitos e seriedade que possui a filosofia – ato que dá prosseguimento e tentativa de solução à questão platônica, exposta na *República*, em que a arte (graças ao “defeito” de ser imitativa) seria o segundo grau de cópia do pensamento filosófico, tendo como base os objetos da experiência, o que a caracteriza como existência mais imperfeita e afastada da verdade.

O **Absoluto** a que se almeja apresentar não é um todo fixado e monolítico, como o da imitação (ou representação): por conta do movimento constante do pensamento que tenta persegui-lo, o Absoluto também é **processo**. “O Absoluto, segundo sua natureza, é um produzir eterno, esse produzir é sua essência. Seu produzir é um afirmar, ou conhecer absoluto, cujos dois lados são as unidades indicadas” (2001: 139)

Em “Ensaio sobre a pintura de Diderot” (1798), Goethe igualmente apreende esta noção de processo para a constituição de seu ideal – e, mais uma vez, se faz presente a observação da natureza, não para imitá-la de modo rigoroso e estanque, mas para vê-la como movimento.

A arte não empreende uma disputa com a natureza, em sua amplitude e profundidade, ela se atém à superfície dos fenômenos naturais; mas ela tem sua própria profundidade, seu próprio poder; ela fixa os supremos momentos desses fenômenos superficiais, na medida em que reconhece neles o caráter da lei [*das Gesetzliche*], a perfeição da proporção conforme a fins [*zweckmässigen*], o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão. (2005:152)

O movimento da natureza, aí, se configura na observação da “superfície dos fenômenos naturais” – a partir dessa superfície a arte tem todo o estofamento necessário para se fundamentar (leis, afinação a uma finalidade, possibilidade de significação coerente). Arte e natureza, assim como arte e filosofia, permanecem distintas, mas passíveis de um modo de confluência que não acontece literalmente.

Na arte, a apresentação do Absoluto se dá pela **mitologia**, e aí passamos à esfera da expressão artística. A mitologia é reconhecida como a primeira forma de obra de arte e “berço da filosofia”⁴³, cuja renovação emergia como necessidade, no período. A questão, então necessária para a configuração da nova mitologia⁴⁴, estaria em como forjar uma forma de apresentação que traduzisse o vigor mitológico de modo mais direto, em contraste com as formas de representação adotadas em períodos artísticos anteriores. Karl Philip Moritz – estudioso de estética de grande influência a partir da fase madura de

⁴³ Schelling considera a poesia mitológica grega como a origem da filosofia (pensamento que se coaduna com a apresentação do *mythos* como *logos* prototípico), o processo de criação como início do pensar humano, de modo que, ainda que distintas, a filosofia e a poesia voltarão a se unir: “(...) dass die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie gebohren, und genährt worden ist, und mit ihr alle diejenigen Wissenschaften, welche durch sie der Vollkommenheit entgegengeführt werden, nach ihrer Vollendung als ebensoviel einzelne Ströme in den allgemeinen Ocean der Poesie zurückfliessen, von welchem sie ausgegangen waren.” (2000:300)

[Tradução nossa: Que a filosofia, que, como na infância da ciência nasceu da poesia, e dela se nutriu, e com ela todas as ciências, o qual através dela são reconduzidas à completude, e depois de se completarem voltarão a desaguar, como rios separados, no oceano universal da poesia, de onde elas provieram.]

⁴⁴ Goethe manifestava um pensamento objetivo quanto à criação de uma nova mitologia. Em sua apreciação sobre o conjunto de esculturas de Laocoonte (in GOETHE, 2005: 115), por exemplo, o autor se detém no que há de humanamente natural na obra (se aproximando do método descritivo de Winckelmann), mais do que no estudo sobre sua temática ou na tentativa de derivar algo desta última área – a natureza, novamente, se reforça como fonte análoga à Antiguidade para a fundamentação do ideal artístico do autor.

Goethe, e para Szondi, responsável pela passagem de uma estética do efeito para uma realista, na *Goethezeit* (cf. 1992: 61) – expõe essa preocupação nos seguintes termos.

A dificuldade principal para Moritz consiste na questão, como a arte, a poesia e também a mitologia podem conter e mediar um significado sem se tornar alegoria. Da figura alegórica, na qual o “significado” é primário, Moritz também se distancia. Isso norteia sua visão sobre a mitologia grega, o que tanto mais nos deveria interessar uma vez que Moritz viu a mitologia como uma bela poesia, acima de tudo. O que ele diz sobre o ser da mitologia aplica-se também a sua visão sobre poesia. Em ambas ele determina a mesma peculiaridade, entre “significado” e “não significação” do ser opaco. As narrativas mitológicas, por exemplo, “são ou meras alegorias ou mera história” (tradução nossa).⁴⁵

Esta avaliação de Sørensen alude a um caráter essencial da alegoria como a entendeu a época de Goethe: em oposição à diante da necessidade do símbolo em expor o **Absoluto**, a alegoria apresentaria um **conteúdo** de significado **primário**.

4.1. Símbolo e alegoria

Dados os pressupostos da arte do período, avancemos para uma observação sobre a parte mais essencial desta estética, que reside no linguístico: o símbolo.

Goethe destila seu conceito de símbolo a partir do contraste com a alegoria, “fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se”, segundo Benjamin (1984: 183). Seu caráter de quebra e desvio, etimologicamente de *allos*, significação de algo além, externo a si próprio, aliada a hegemonia deste modelo artístico nos períodos anteriores são os fatores que instigam Goethe a defender a ascensão de uma nova forma *sígnica* para a arte. A articulação realizada pelo símbolo como ideal artístico, estritamente

⁴⁵ Die Hauptschwierigkeit für Moritz bildete die Frage, wie die Kunst, die Dichtung und auch die Mythologie eine “Bedeutung” enthalten und vermitteln könnten, ohne Allegorien zu werden. Von dem allegorischen Bild, in dem die “Bedeutung” das Primäre ist, nimmt Moritz gleichermassen Abstand. Dieses bestimmt auch seine Auffassung der griechischen Mythologie, was uns um so mehr interessieren sollte, als Moritz in der Mythologie vor allem eine schöne Dichtung sah. Was er über das Wesen der Mythologie sagt, gilt auch für seine Auffassung der Poesie. In beiden stellt er dasselbe eigentümliche, zwischen “Bedeutung” und “Bedeutungslosigkeit” schillernde Wesen fest. Die mythologischen Erzählungen z. B. “sind weder blosse Allegorien noch blosse Geschichte” (SØRENSEN, 1963: 76)

na *Goethezeit*, é majoritariamente positiva, se apoia na possibilidade construtiva em linguagem, e não num trabalho com a negatividade (cf. RODRIGUES FILHO, 2004: 132). Contudo, o contraste com a alegoria e a incorporação desta última a um todo orgânico não estão descartados para a investigação sobre as formas de criação de sentido.

Inicialmente, pode-se considerar os termos como similares, já que ambos ultrapassam propósitos normativos e descritivos, e se configuram como possibilidade expressiva, adequada à linguagem artística. Paul De Man vê o símbolo e a alegoria como figuras de transcendência (“Both figures designate, in fact, the transcendental source, albeit in an oblique and ambiguous way” – 1983: 192), Gadamer acentua o caráter eminentemente religioso na origem dos dois termos, que aliam expressão linguística e sensorial:

Em ambas as palavras encontra-se algo caracterizado, que não está na sua aparência visual, no seu aspecto, ou no som da palavra (...). [Há] um relacionamento significativo, através do qual o que não tem sentido ganha sentido. (...) [Ambos partilham] do mesmo fundamento quanto à necessidade: não é possível reconhecer a divindade a não ser através do sensorial (1999: 134, 136).

Paul De Man considera esta discussão como envolta em juízos de valor, os quais atrapalham sua produtividade e terminam por excluir completamente uma das possibilidades expressivas. Contudo, ao enfatizarmos a emergência do símbolo não como doutrina, com o intuito de dissolver a alegoria, mas como tarefa ou problema para a arte e a linguagem (cf. RODRIGUES FILHO, 2004: 115) faz-se válida a investigação.

Walter Benjamin (cf. 1984: 188) e Todorov (cf. 1996: 251) observam o mérito da controvérsia símbolo-alegoria na esfera semiótica, num exame sobre o funcionamento do vínculo entre linguagem e mundo para a criação de sentido – e, sob esta última orientação, se fará nossa incursão sobre o assunto.

Goethe realiza uma ligação preliminar entre a alegoria e seu ideal, ainda sem nomeá-lo categoricamente, no ensaio “Imitação simples, maneira e estilo”, de 1789 – análise descrita por Werle como tentativa de uma fenomenologia da obra de arte (apud GOETHE, 2005: 2)

A primeira fase da relação do artista com seu objeto é a da **imitação simples** da natureza, suas cores e formas, de modo próximo ao real. Tal preceito encontra complemento em “Objetos das artes plásticas” (1797), que separa os objetos em naturais e ideais: “O primeiro gênero dos objetos é o gênero natural. Ele representa [*stellt dar*] as coisas conhecidas, comuns, ordinárias” (GOETHE, 2005: 63). A imitação simples, primeiro ponto criticado pelos autores da *Goethezeit*, é relativizado (e não mais banido) por Goethe como o passo inicial do fazer artístico.

A segunda fase a que almeja o artista com seu objeto é a **maneira**: o artista forja uma linguagem para falar sobre o objeto – ato recomendável quando se tratar de “objetos que, em um todo maior, possuem muitos pequenos objetos subordinados” (p. 64). Tal momento pode classificar-se como transitório, na passagem da constituição do objeto ideal.

O **estilo** é a última parte do desenvolvimento artístico: a relação artista-objeto se torna profunda, sendo que o primeiro agora observa os fundamentos. Constroi-se, assim, um objeto ideal.

O segundo gênero é o ideal mesmo; não se apreende o objeto tal como aparece na natureza, e sim na altura onde está despido de tudo o que é ordinário e individual (...). Aquele [o objeto natural] é gerado pela natureza, este pelo espírito do homem na ligação mais íntima com a natureza; aquele eleva o artista, por meio da elaboração mecânica, a uma certa dignidade, neste todo o tratamento mecânico quase não é capaz de expressar a sua dignidade. (2005: 79 e 80)

O **estilo**, bem como o objeto ideal, já não se vale da expressão **mecânica** presente na **imitação simples**, mas sim da força orgânica que une todos os elementos, e não mais os isola e individualiza.

Ao atingir o **estilo**, o artista leva o apreciador a um olhar detido sobre o assunto abordado, sem desviá-lo para seu gosto pessoal ou suas idiossincrasias: a fase da **maneira**⁴⁶, em sua necessidade de criação de uma linguagem própria, se levada ao extremo, pode gerar tal tipo de **desvio** no leitor – sobre este texto, Bernhard Fischer (cf. 1990: 269) qualifica a **maneira** como demasiado subjetiva, e igualmente, observa o predomínio que a observação dos objetos naturais deve ter ao fim dos três níveis.

Se, a seguir, considerarmos a *maneira*, veremos que ela poderia ser, no sentido supremo e no significado mais puro da palavra, um elo intermediário entre a imitação simples e o estilo. Quanto mais (em seu método mais leve) ela se aproximar da imitação fiel, quanto mais assiduamente procurar, por outro lado, apreender o que é característico nos objetos e expressá-lo de modo captável, quanto mais ligar ambos por meio de uma individualidade pura, vivaz e ativa, tanto mais ela se tornará elevada, maior e respeitosa. Se tal artista deixa de se ater à natureza e de pensar na natureza, tanto mais ele irá se afastar da fundação da arte. Sua maneira se tornará sempre mais vazia e insignificante, quanto mais se afastar da imitação simples e do estilo. (GOETHE, 2005: 67 e 68)

Goethe atenta para a organicidade que estes três momentos precisam manter entre si, pois que eles todos vinculam, em níveis diferentes e interrelacionados, artista e objeto, homem e mundo – igualmente de forma indissociável e orgânica. O trecho traz a crítica ao modo de representação artística que se afastar de uma destas fases, o qualificando como vazio.

⁴⁶ Peter Szondi, descreve a distância que Goethe se esforçou por tomar da expressão artística mais subjetivista ou demasiadamente afetada pela sociedade, o que o levou a observar uma semelhança entre Kleist e o Classicismo francês, e a apontar falhas de caráter nestes artistas (à guisa do que ele disse sobre Voltaire e Wieland, em face da autenticidade de Shakespeare), e rejeitar ambos: “Enfermidade, desnaturalização: são juízos que vão muito mais além do estético e não rejeitam meramente uma obra de arte por má, senão que abrem o caminho a um veredicto que alcança até mesmo o direito de vida do artista. Por mais rígidas que foram as regras da estética no barroco e na ilustração, teriam em compensação um rasgo humano como que o recurso à natureza – em cujo nome por pouco tempo se pretende falar – da concepção que nasce com Herder, parece legitimar toda dureza. Este começa com a condenação da época clássica francesa como arte não natural e leva ao juízo de Goethe sobre a poesia de Kleist como signo da enfermidade, hipocondria e desemboca na barbárie em que se persegue por degenerar o que se acomoda na própria representação do são”. (1992: 37). Danièle Cohn igualmente destaca esta característica em Goethe: “Quanto mais [a poesia] se retira a uma interioridade, mais está na senda do declínio”. (1999: 133)

O estilo, como figuração da expressão sintética entre o artista e o universal, é privilegiada na análise de Sørensen do ensaio “Imitação simples, maneira e estilo”:

A "imitação simples" e a "maneira" permanecem com menor valor frente ao “estilo”. A "imitação simples", porque está sujeita apenas à realidade material, a "maneira", porque deixa as leis objetivas da natureza em favor de um subjetivismo arbitrário. O "estilo", no entanto, se baseia em "um estudo profundo e exato dos próprios objetos", **por meio do qual o artista possa reconhecer e representar a essência dos objetos, através de uma contemplação tranquila e "sem abstração"**. A "imitação" pode se elevar ao "estilo" quando "se acostumar a pensar" no momento em que estuda os objetos, ou seja, quanto mais aprender a comparar o que é semelhante, a separar o dessemelhante e a ordenar os objetos únicos sob “conceitos gerais”. Em nosso contexto, este é o ponto crucial: o "estilo" contém em si "termos gerais", mas **não causados por uma abstração** ou uma adição ao pensamento, mas através da **compreensão do típico e as coisas imutáveis**⁴⁷ (tradução e grifos nossos).

A crítica de Goethe se desloca da representação/apresentação artística simplificada àquela demasiado abstrata, desnecessariamente complexa – um desafio maior ao artista reside em, após o desenvolvimento da “maneira” pessoal/individual, voltar ao objeto e percebê-lo em sua autenticidade – ao conseguir realizar tal intento, **o artista se aproxima do típico, do “eterno” e original presente neste objeto: da união entre talento individual e objeto natural nasce o símbolo.**

Nas características da “imitação simples” é possível ver um processo de produção e significação semelhante a uma alegoria primária (em seu mecanicismo) e, na “maneira”, uma secundária: que se assemelhe a uma figura de linguagem acessória, não essencial,

⁴⁷ Die "Nachahmung" und die "Manier" bleiben dem gegenüber minderwertig. Die "Nachahmung", weil sie der bloß stofflichen Wirklichkeit unterliegt, die "Manier", weil sie die objektiven Naturgesetze zugunsten eines willkürlichen Subjektivismus verlässt. Der "Stil" aber beruht auf "einem genauen und tiefen studium der Gegenstände selbst", wodurch der Künstler durch ruhige Betrachtung das Wesen der Gegenstände "ohne Abstraktion" erkennen und darstellen kann. Die "Nachahmung" kann zum "Stil" gesteigert werden, wenn sie sich beim Studium der Gegenstände "zu denken gewöhnt, das heißt, jemehr sie das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche von einander abzusondern und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernt". dies ist in unserem Zusammenhang das Entscheidende: der "Stil" enthält in sich "allgemeine Begriffe", die aber nicht durch ein Abstrahieren oder ein Hinzudenken, sondern durch ein Erfassen des Typischen und Unveränderlichen der Dinge entstehen. (SØRENSEN, 1963: 90)

ornamental, com uma finalidade externa a si própria, esta última é vista por Goethe como **desvio**⁴⁸ do natural e do objeto – ainda que necessário para a produção artística, tal desvio é apenas um dos níveis de realização da obra.

Assim como à crítica feita à arte que se detenha na fase da “maneira”, é notável o exame de Goethe sobre a representação que se mantivesse somente no aspecto alegórico: o símbolo (obra de arte como um todo) deve abranger e se articular com a alegoria. Seguindo o mesmo raciocínio sobre a necessidade da constituição de um signo artístico agregador, em *Filosofia da arte*, Schelling desenvolveu a definição do símbolo como signo representativo de algo a se conceber como uma nova mitologia (condizente com o período renovado inaugurado pelo romantismo). Tal símbolo se distingue por sua capacidade de unidade e possui três fases.

Exposição do absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular no particular, só é possível simbolicamente.

Escólio: Exposição do Absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular *no universal*, é = filosofia – Idéia –; exposição do absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular *no particular*, é = arte. A matéria universal dessa exposição = mitologia. Nesta, portanto, já está feita a segunda síntese, a da indiferença do universal e do particular com o *particular*. A proposição estabelecida é, por conseguinte, princípio da construção da mitologia em geral.

Para poder fazer a demonstração dessa proposição é necessário dar uma explicação do *simbólico*; e uma vez que esse <407> modo de exposição é novamente a síntese dos dois opostos, do esquemático e do alegórico, explicarei, portanto, nesta ocasião, o que é esquematismo e o que é alegoria.

Proposições como escólios. Aquela exposição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é *esquematismo*.

Aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é *alegórica*.

A síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um, é o *simbólico*.

⁴⁸ Hansen, no que se refere a este termo, propõe um paradoxo concernente à alegoria: “o tropo é o desvio do uso e, no entanto, o desvio está em uso” (1987: 24) – a alegoria parece não essencial para expressão, mas se mantém em uso sem crítica ou questionamento, apenas graças à convenção.

Esses três diferentes modos de exposição têm isto em comum, que são possíveis somente mediante imaginação, e são formas dela, mas só a terceira é, exclusivamente, a forma absoluta. (2001: 69)

Nas formas de representação há o esquematismo (onde o universal significa o particular), a alegoria (onde o particular significa o universal) e o símbolo, em que ocorre o “encontro das duas metades da medalha, anulação da 'ausência' pressuposta pela *Bedeutung*” (2004: 114), segundo Rubens Rodrigues Torres Filho.

Baseados no símbolo e alegoria como conceitos que atingem definição em contraste, deter-nos-emos na indicação das características de ambos e de seu modo de construção em Schelling e Moritz, autores que o fizeram segundo um método mais preciso, que pode vir a clarificar estas noções em Goethe.

Abaixo, Schelling discorre sobre as características da figura autoral em face da criação da nova mitologia.

Todo indivíduo verdadeiramente criador tem de criar sua própria mitologia, e isso pode ocorrer partindo-se de que matéria for, portanto, especialmente também de uma física superior. Só que essa mitologia deverá ser inteiramente *criada*, não meramente delineada segundo a orientação de certas Ideias da filosofia, pois nesse caso poderia ser impossível dar a ela uma vida poética independente.

(...) Num mundo [mitológico] ainda em devir, do qual sua época lhe pode revelar somente uma parte –, todo grande poeta, digo, está convocado a fazer um todo da parte que lhe é revelada desse mundo, e a criar, da matéria dele, a sua mitologia. (2001: 105 e 103)

Schelling ressalta a tarefa do **indivíduo criador** em forjar uma nova mitologia de modo completo, sem apoio de outra matéria, ressaltando a autonomia do processo de criação. A criação mitológica é o compromisso individual de **construção** de uma parte visível pertencente a um mundo cuja totalidade é impossível de se abarcar.

“Se há imitação nas artes, ela está na atividade do **criador**: não é a obra que copia a natureza, mas o artista, e ele o faz ao produzir obras”. (TODOROV, 1996: 121, grifo nosso) – Todorov destaca o pensamento, até então, inédito de Moritz: o homem também recebe a qualificação de criador ou imitador, e não somente a obra. “O artista nato não se satisfaz contemplando a natureza, ele precisa imitá-la, emulá-la e formar e **criar** como ela” (MORITZ in SABINO, 2010: 115, grifo nosso). Moritz traz o *Bildungstrieb* para todas as instâncias que concernem à obra de arte, a participação enquanto forma viva permeia criador, objeto, obra e observador.

Abaixo, Goethe contempla o **gênio criador**⁴⁹ em suas discussões, de modo já distante do típico ultra-romântico mal-do-século – cuja primeira figuração histórica deu-se no *Sturm und Drang* (cf. HANSEN, 1987: 71).

A natureza atua segundo leis que prescreve a si mesma em concordância com o criador, a arte segundo regras, sobre as quais ela se colocou de acordo com o gênio.
(...) O gênio também não careceria de nenhuma regra se fosse auto-suficiente, se desse a si mesmo a regra; mas como ele atua para fora, ele é multiplamente condicionado pelo material e pelo tempo. (2003: 122, 177)

Goethe une forças condicionantes e condicionadas para definir seu gênio: o homem não consegue ser um demiurgo com total poder, a natureza e suas restrições (tempo-espaciais) também atuam sobre ele – contudo a relação Deus e natureza conserva-se análoga à artista-obra, a limitação e o impulso criador demonstram a ligação indissociável entre homem e natureza.

A alegoria, diante do gênio criador da matéria e seu poder construtivo, mantinha-se como um dado, objeto inanimado: “Sua linguagem permanece presa à matéria. Nunca houve uma poesia menos alada” (BENJAMIN, 1984: 223) – o contraste entre alado,

⁴⁹ A partir da emergente conurbação entre gênio e natureza, descrevemos o indivíduo autor do período de maturidade de Goethe como *sui generis* e universal. Mantendo traços de alguns caracteres do *Sturm und Drang*, tal indivíduo se destaca pela originalidade em forjar uma obra própria, universalista como uma mitologia. (cf. RODRIGUES FILHO, 2004: 126)

criativo e capaz de reproduzir o movimento do ser vivo verifica-se sob a limitação material que apresenta a alegoria. Moritz, observando um ponto análogo, denomina a matéria apresentada pela alegoria como “massa morta”: “nela [na figura da justiça] nada aparece em movimento, em ação; ela simplesmente segura maquinalmente a espada e a balança, e os olhos vendados a tornam ainda mais inativa. – A figura inteira está sobrecarregada e esmagada por si mesma, como uma massa morta” (MORITZ in SABINO, 2010: 123). Benjamin vê como expressiva⁵⁰ essa apresentação de um signo não alado, de natureza dura e afeita ao estanque, sem a positividade “ingênua” da criação; enquanto Moritz condena este ponto, propondo à arte movimento.

O presente tópico nos leva a uma breve incursão sobre a ideia de liberdade na expressão artística, como a concebe Schelling e Goethe:

Uma vez que na matéria em si e por si está sempre e necessariamente posta a unidade do infinito e finito, mas esta só é possível de um duplo modo – que o universo seja exposto no finito ou o finito no universo, aquela, porém, é a unidade que está no fundamento da natureza, assim como esta é a que está no fundamento do mundo ideal ou mundo da liberdade –, a unidade, se aparece como produtora e se divide em dois lados opostos, também só poderá aparecer, de um lado, como obra da natureza, de outro, como obra da liberdade.

Nota. Ora, que essa oposição seja exposta justamente na oposição entre a poesia grega ou antiga e a poesia moderna, disso só é possível prova empírica a partir do fato, prova que também foi apresentada no que precede.

Parágrafo 45. *No primeiro caso* (necessidade), *a unidade aparecerá como unidade do universo com o finito; no segundo* (liberdade), *como unidade do finito com o infinito.*

Como fica claro pela demonstração da proposição precedente, esta proposição é somente uma outra expressão da precedente. No entanto, deve-se ainda aduzir a seguinte demonstração particular: os opostos se comportam (segundo o parágrafo 44) como natureza e liberdade; ora, o caráter da natureza é (segundo o

⁵⁰ No caráter “dolorosamente” restritivo da alegoria (“Truth exists as a goal, though not beyond signification”, diz Beinarad Cowan, 1981: 113) reside sua expressão máxima. A relação entre homem e natureza é mediada pela história, em sua propriedade de fratura, dissociação entre homem e divino/natural, porta-voz, por excelência, da morte e da negatividade: “A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura [é], de todas, a mais sujeita à natureza. (...) Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. (...) Se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica”. (BENJAMIN, 1984: 188)

parágrafo 18) unidade indivisa do infinito e do finito, unidade que *permanece ainda antes da separação*. Nela, o finito é dominante, mas nela está contido o germe do Absoluto. Onde a unidade está separada, ali o finito está posto como finito, portanto só é possível a direção do finito ao infinito; logo, a unidade do finito com o infinito.

Parágrafo 46. *No primeiro caso, o finito está posto como símbolo; no segundo, como alegoria do infinito*. – Segue-se das explicações dadas no parágrafo 39.

Nota. Também se pode exprimir assim: no primeiro caso, o finito é ao mesmo tempo o próprio infinito, não apenas o significa, e por isso mesmo é algo por si, também independentemente de sua significação. No outro caso, nada é por si mesmo, mas somente na referência ao infinito.

Corolário. No primeiro caso, o caráter da arte é, no todo, simbólico; no segundo é, no todo, *alegórico*. (SCHELLING, 2001: 110)

No reino da natureza vige *movimento e ação*; no reino da liberdade, *disposição e vontade*. O movimento é eterno e se manifesta inexoravelmente em meio a toda ocasião propícia. Disposições também se desenvolvem em verdade naturalmente, mas precisam ser primeiramente exercitadas e elevadas gradualmente pela vontade. É por isso que não se está tão certo da vontade livre quanto da ação autônoma; esta faz a si mesma. Enquanto aquela é feita; pois a vontade precisa, para se tornar plena e efetiva, se juntar no plano ético à voz da consciência, que não erra, e, no reino artístico, à lei que não está formulada em parte alguma. A voz da consciência não carece de nenhum patriarca, com ela está tudo dado; ela só tem a ver com o próprio mundo interior. (GOETHE, 2003: 178)

Assim como Schiller em *Poesia ingênua e sentimental*, Schelling opõe natureza e liberdade, necessidade e vontade: a poesia antiga e a moderna aparecem como termos ilustrativos nesta comparação. A poesia antiga é natural, se manifesta no particular mas sempre em direção ao universal, ao infinito – deste modo, é simbólica. A liberdade e a vontade individual dissociam o homem do infinito e da natureza e buscam um finito: deste modo, se aproximam de uma poesia alegórica – que intenta ser abrangida pelo âmbito do simbólico, em Goethe. Na segunda citação, opõem-se disposição e ação autônoma – a primeira demanda formação e a voz interna (ao mesmo tempo individual e natural) da natureza. A alegoria (como descreve Benjamin) apresenta as duras penas da expressão individual ou de liberdade diante da força orgânica da natureza: esta última é observada como tão esmagadora quanto as instituições sociais.

Mais um ponto de contraste entre o símbolo e a alegoria reside no que ambos devem apresentar. O símbolo, à guisa do compromisso da arte com o Absoluto, deve expor a **Ideia**.

Cada Idéia é = universo na figura do particular. Mas por isso mesmo ela não é, como este particular, real. O real é sempre somente o universo. Cada Idéia tem duas unidades: uma, por meio da qual é *em si mesma e absoluta*, por meio da qual, portanto, o absoluto está formado no particular dela, e outra, por meio da qual ela é acolhida, como particular, no Absoluto como seu centro. Essa dupla unidade de cada Idéia é propriamente o segredo por meio do qual o particular pode ser compreendido no absoluto e, apesar disso, pode ser compreendido novamente como particular. (SCHELLING, 2001: 53, grifos do autor)

A Ideia, aqui, se configura como o abstrato que se manifesta no particular, este, sim, real: a ideia existe por si mesma e também por ser acolhida à realidade, através do particular.

Moritz opera uma síntese entre Ideia e seu signo de apresentação. “A linguagem parecia estar impedindo-lhe o caminho, e assim e não poderia pensar sem linguagem⁵¹.” (SØRENSEN, 1963: 72, tradução nossa) – linguagem aparece como Ideia, ambas permanecem indissociáveis.

Goethe também propõe a Ideia⁵² como fundo de seu signo, contudo, enfatiza sua imprecisão e modo **velado**.

377. A manifestação da idéia do belo é tão fugidia quanto a manifestação do sublime, do espirituoso, do aprazível, do ridículo. Esta é a causa pela qual é tão difícil falar dela.

⁵¹ “Die Sprache schien ihm beim Denken im Wege zu stehen, und doch konnte er wieder ohne Sprache nicht denken”.

⁵² Benjamin, em “A teoria primeiro-romântica da arte e Goethe”, propõe ao signo do autor não a busca da Ideia (mais afeita aos românticos, que atingiam o aparente) mas do Ideal. Para Benjamin, este último pressupõe conteúdos puros (arquétipos), altamente conceituais, que não residem na criação da obra de arte mesma, mas em algo anterior a ela, a natureza (cf. 2002: 114). Tal observação corrobora Goethe como autor que se aproxima de uma teoria motivada de linguagem, em que referente e palavra mostrem-se ligados.

1113. O simbólico transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente atuante e inacessível, mesmo que seja exprimida em todas as línguas. (GOETHE, 2005: 260 e 275)

A Ideia subjaz ao ideal artístico de Goethe que, contudo mantém uma indefinição quanto à sua apresentação: a ideia é vaga e de difícil apreensão, a ideia manifestada em particular (imagem) é inesgotável mas inacessível.

A alegoria, por sua vez, expõe o conceito⁵³:

750. A alegoria transforma o fenômeno em um conceito, o conceito em uma imagem. No entanto, ela o faz de modo tal que o conceito continua ainda necessariamente tomado e tido na imagem de maneira limitada e completa sendo expresso nela. (GOETHE, 2003: 116)

Goethe novamente critica a noção de pouca movimentação do significado alegórico: o conceito representado se encerra na imagem, o caráter naturalmente dinâmico do fenomênico se apaga⁵⁴.

⁵³ Cesare Ripa e seu tratado sobre iconologia ilustram essa visão de alegoria como conceito: o autor compreende as figuras mitológicas como “fábulas agradáveis e coloridas, [a serem utilizadas] quando homens rústicos não podiam compreender a verdade revelada muito abertamente” - um caráter educativo e a pressuposição da pouca compreensão do leitor, o que leva à necessidade de ativar-lhe interpretações primárias subjaz a intenção do autor, aqui. Tendo o homem como medida de todas as coisas, a representação se detém nos seus vícios e virtudes, ligando-os a ilustrações por analogia: “Por semelhança com o conceito Força, pinta-se uma Coluna porque a coluna suporta todo o peso dos edifícios sem sair do lugar ou vacilar” (HANSEN, 1987: 90, 91, grifos nossos).

⁵⁴ O presente ponto remete a uma apreciação artística em que um dos lados esteja estático, no caso, a representação. Tal noção pode ser ligada a um trecho do diário de Ottilie de *As afinidades eletivas*: “Há vezes em que conversamos com uma pessoa presente como um retrato. Não há necessidade que ela fale, que nos olhe, que se ocupe conosco: vêmo-la, sentimos nossas relações com ela e essas podem até aumentar, sem que ela nada faça para isso, sem que perceba que a consideramos simplesmente como retrato.” (1992: 145) Seu sentido também é partilhado em outra passagem, quando do primeiro encontro entre a jovem e Eduard: “Eduard disse a Charlotte: 'Ottilie é agradável e comunicativa'. 'Comunicativa?' Estranhou Charlotte, sorrindo: 'ainda não abriu a boca!' 'É exato!' Concordou Eduard, e, parecendo refletir: é singular!” Em ambas as citações, aparece a possibilidade do espectador de se agitar com a imagem imóvel, criar uma linguagem ou um sentido a partir dela, mas apenas de modo apenas subjetivo, dissociado da natureza/realidade, sem estímulo ou alguma forma de resposta.

A principal noção que define o conceito de belo está na relação entre **parte e todo**. Nomeada por Hansen como lugar comum banalizado em poemas maneiristas e barrocos (cf. 1987: 85), tal relação delinea a obra como um organismo que existe graças ao bom funcionamento de seus membros em relação ao geral.

Novamente, arte e natureza se igualam: “A obra e a natureza têm em comum o fato de serem totalidades fechadas, **universos** integrais – uma vez que a criação das obras em nada difere da criação do mundo. (...) A obra não é a imagem, mas o diagrama do mundo.” (TODOROV, 1996: 201) – aqui se recupera a noção criador-natureza, artista-obra.

Para Schelling, o particular deve assumir o Absoluto.

As formas particulares são, como tais, sem essencialidade, meras formas, que não podem estar no Absoluto de nenhum outro modo, a não ser que, como particulares, acolham de novo em si toda a essência do Absoluto. Isso é por si mesmo claro, já que a essência do Absoluto é indivisível. – Unicamente por isso elas existem no que diz respeito ao Absoluto, isto é, são absolutamente possíveis e, por isso mesmo, também absolutamente reais, já que no Absoluto não há diferença entre realidade e possibilidade.

Corolário. A mesma coisa também pode ser percebida da maneira seguinte. O universo (pelo qual se entende aqui sempre o universo em si, eterno, não gerado) – o universo é, como o Absoluto, pura e simplesmente um, indivisível, pois é o próprio Absoluto (parág. 3); logo, as coisas particulares não podem estar no universo *verdadeiro* a não ser que acolham em si todo o universo indiviso e, portanto, sejam elas mesmas universos.

Se daí se concluísse que, por conseguinte, **tantos são os universos quantas são as Idéias de coisas particulares**, esta é precisamente a conclusão que temos em vista. (2001: 51, grifos em negrito nossos)

O particular deve representar o universal, ele o condensa através da forma, que se preenche de significado, num movimento mútuo, graças ao universal – há aqui a crítica às formas sem essencialidade (onde jaz a alegoria como ornamento e significado acessório). A estas partes também é conferida a capacidade de autonomia, quando se conectam ao universo “verdadeiro e indiviso”: cada Ideia gera particulares, que geram universos, num processo infinito.

Moritz desenvolve extensamente as qualidades da obra disposta em parte e todo em seu ensaio “Linhas fundamentais para uma teoria completa da bela arte”.

Ora, quanto mais necessárias são todas as partes singulares de uma obra de arte e suas posições umas em relações às outras, mais bela é a obra; quanto menos necessárias elas forem, podendo as partes serem colocadas e retiradas sem prejudicar o todo, pior e mais medíocre é a obra.

O verdadeiro artista procurará alcançar a mais elevada finalidade interna ou perfeição em sua obra; e se esta encontrar aprovação, isso o deixará alegre, mas ele já alcançou sua verdadeira finalidade com o aperfeiçoamento da obra. (MORITZ in SABINO, 2010: 115, 110)

O autor realiza novamente uma distinção entre boas e más obras artísticas: as partes remetem ao todo com tal intensidade, que o todo se torna belo – os elementos são ordenados e necessários, quando podem ser retirados, caracterizam uma obra sem força própria. Tal ordenação entre partes e todo se denomina por **finalidade interna**⁵⁵, e é o que demonstra a perfeição do objeto artístico.

Enquanto o símbolo desvela um todo universal no particular, a alegoria aponta um particular neste universal, como diz Goethe: “É uma grande diferença se o poeta busca o particular em relação ao universal ou visualiza no particular o universal. No primeiro caso surge a alegoria onde o particular vige apenas como paradigma, como exemplo do universal ou aponta para ele”. (2003: 116). “O particular somente *significa* o universal, na mitologia ele próprio *é* ao mesmo tempo o universal” (SCHELLING, 2001: 71, grifos do autor) – a alegoria, aqui, faz-se como indicação simples e primária do universal, a quebra

⁵⁵ A boa organização entre parte e todo, em Moritz, é o que cria a empatia (*Einfühling* – mais sensivelmente atuante e próxima do que a superficial simpatia) entre observador e obra, é o que proporciona a experiência estética – meio pelo qual a autonomia da obra de arte se afirma. A experiência estética se apresenta como possibilidade única de confluência e reciprocidade: sujeito e conhecimento, percepção e belo se tocam (“tanto precisamos fruir o belo quanto ele precisa ser conhecido” apud FISCHER, 1990: 261). O “doce e útil”, o entretenimento, a necessidade de agradar estão excluídos do núcleo da experiência estética. Daí, sua autonomia se realizar efetivamente quando a obra fizer o sujeito esquecer de si mesmo. Igualmente para Gadamer, a possibilidade de experiência que se pode apreender da obra artística é a principal característica do símbolo em face da convencionalidade da alegoria, que não preconiza o *Einfühling*, mas, como no exemplo de Cesare Ripa, uma interpretação conceitual primária. (cf. 1999: 133)

da *Bedeutung* se presentifica, a alegoria se fixa como apresentação do alhures: não é, apenas significa⁵⁶.

Em contraposição ao **significar**, Moritz pensa no **ser** como verbo principal que designa o pensamento em linguagem.

Aquilo que designamos com a palavra “é” abrange o fundamento completo do pensamento e, “na medida em que a linguagem é uma impressão de nosso pensamento”, é o que também funda a linguagem. A existência (*Dasein*) é o fundamento do pensamento e da linguagem. (SABINO, 2010: 32)

Linguagem e pensamento são enfatizados em seu caráter de existência e autonomia, sem a distância do significar, se afirmam como seres.

Aos elementos da obra, exige-se que sejam **necessários** (próximos à noção schilleriana de ingênuo, e não voluntariosos, como o seriam sob o conceito de sentimental) para gerar o todo harmonioso. Sobre este tópico, diz Goethe: “A perfeição já existe quando o necessário é realizado, a beleza quando o necessário é realizado, mas se encontra oculto.” (2005: 270) – de modo distinto aos seus contemporâneos, o autor mescla objetividade e mistério, o oculto à necessidade (referente à natureza) para produzir o belo.

Sobre objetividade no ideal artístico, Moritz a vê mais como um fator da ordenação das partes, que deve se dar de modo a serem indispensáveis e não aleatórias no que concerne ao Todo.

⁵⁶ Benjamin, em “Alegoria no drama barroco” (cf. 1984: 184), censura este pensamento, que acredita provir do preconceito classicista. A alegoria, em Benjamin, erige como modo de expressão essencialmente ligado à linguagem escrita (comportando em si seu caráter convencional o qual Goethe e seus contemporâneos desejavam se afastar), e não era “frívola técnica de ilustração por imagens” – o crítico denunciava o símbolo goethiano como o verdadeiro operante deste tipo de hibridismo, que fugia do essencialmente narrativo-linguístico, e propunha uma harmonia entre pintura e poesia que só poderia se concretizar apagando-se o caráter fraturado do tempo histórico-social comum, sob a invenção de um tempo histórico específico à arte, separado do social.

Se algo digno de valor pode ser dito sobre as obras de artes plásticas, sobretudo sobre as obras de arte, deve então ser dito que não é necessária nenhuma mera descrição segundo cada parte singular, mas é necessário ter uma melhor explicação sobre o todo e a necessidade de suas partes. (MORITZ in SABINO, 2010: 71)

Moritz recupera o valor das artes plásticas como exemplo de organização entre parte e todo, reforçando a necessidade dos elementos em relação ao geral da obra, e combatendo as explicações sobre particulares isolados – do mesmo modo que do combate goethiano ao método científico que observasse apenas fenômenos isolados.

Schelling também reforça o mesmo ponto, exemplificando com a arte figurativa: “A exigência última e suprema no desenho é, enfim, que apreenda somente o belo, o **necessário**, o essencial, mas evite o contingente e superficial” (2001: 178, grifo nosso). Novamente, aqui, subjaz um contraste: há obras belas que o são pela objetividade, pela necessidade visível entre partes e todo (fato que contribui de maneira efetiva para criar a materialidade do objeto artístico), e há aquelas que o são por uma relação superficial entre estes caracteres – mais uma definição dos autores para a alegoria.

A alegoria traz, em si, o adorno, o desnecessário.

As representações alegóricas devem somente adejar ao redor do todo; devem apenas brincar, por assim dizer, na sua margem mais externa – não devem se apossar do sagrado reino interno da arte – mas se permanecerem desse modo subordinadas e restritas aos seus modestos limites, elas serão belas. (MORITZ in SABINO, 2010: 120)

Moritz reforça o caráter acessório, coadjuvante da alegoria, como modo expressivo que não atinge o cerne do belo. A alegoria evidencia a impossibilidade humana de atingir o centro das questões, a possibilidade expressiva, mas também a incompletude e incapacidade humana de forjar uma criação linguística somente criativa e motivada – tal

“desvantagem” para os autores da *Goethezeit*, configura-se como qualidade principal e provedora de realismo estético para a alegoria que descreve Walter Benjamin.

Uma vez que o emprego da conurbação entre artes plásticas e literatura é intenso entre os presentes autores, é útil ater-se às qualidades comuns entre as artes pictóricas e as poéticas⁵⁷: Moritz e Schelling relembram as investigações de Lessing em *Laocoonte*.

Existem fatos pintáveis e tanto o historiógrafo pode narrar os mais pintáveis igualmente não pictoricamente, como o poeta é capaz de expor os menos pintáveis de modo pictórico.

Os que tomam essa questão de outro modo, deixam-se simplesmente seduzir pela ambiguidade das palavras. Uma pintura poética não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material; antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que das suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do **grau de ilusão** que a pintura material é particularmente capaz de gerar e que se pode abstrair primeiramente e do modo mais fácil da pintura material. (LESSING, 1998: 185, grifos nossos)

⁵⁷ Em “Alegoria no drama barroco”, Benjamin se opõe a esta confluência, que, para ele era forçosamente “harmônica”, entre artes plásticas e literatura na criação do signo (em grande medida, devido ao caráter criticamente estanque que o sentido adquire no símbolo, enquanto os autores aqui citados viam estancar na alegoria o movimento fenomênico da criação de sentido), sua alegoria é literalmente linguística e se baseia também no que os autores da *Goethezeit* viam como “problemas” neste meio, como a sucessão sob o peso do tempo histórico, o abismo entre signo e mundo ocasionado pela quebra que proporciona a *Bedeutung*, o abandono da possibilidade de síntese para assumir a “confusão” do fragmentário, a “dependência” da convencionalidade e da legenda. O símbolo dos autores aqui apresentados tenta aliar a expressão alegórica à simbólica, de modo a verem convergir num mesmo signo harmonioso o caráter plástico e o linguístico. Diz Suzuki a respeito: “A oposição que esses textos estabelecem entre símbolo e alegoria, é quase sempre entendida, vêem aí também como oposição entre artes plásticas e linguagem, como se aquelas fossem capazes de chegar à 'verdadeira simbólica (...) como revelação vital-instantânea do insondável', e a linguagem, a linguagem literária, pudesse alcançar no máximo a vida perecível do alegórico. Essa impressão se reforça quando se lembra que 'artes plásticas' em alemão se diz *bildende Künste*, e imagem *Bild*. Mas se é correto aquilo que se mostrou até aqui (principalmente no que diz respeito à linguagem), é lícito pensar que a alegoria só pode ser entendida como transformação que redunde numa forma estabilizada (como a *Gestalt*), enquanto o símbolo tem de ser entendido como uma metamorfose em que se percebe ainda a pulsação vital da Idéia. É necessário, portanto, que símbolo e alegoria estejam presentes tanto nas artes plásticas quanto na literatura, caso contrário corre-se o risco de transformar as artes plásticas em discurso, ou a literatura em imagem”. (2005: 218, grifos do autor)

Lessing igualmente reforça o traço como **parte indispensável** que contribui para o belo do **Todo** na pintura, e apresenta algumas especificidades que podem traduzir, por contraste, a estética afeita à autonomia do objeto (presente em Moritz e Goethe) em face da iluminista de Lessing: este último se vincula à necessidade de ilusão que a obra deve gerar, num apagamento do meio de transmissão, do signo (cf. LESSING, 1998: 187)⁵⁸. Moritz propõe a boa organização entre parte e todo como condição essencial à autonomia da obra de arte, independente de seu efeito, ou de qualquer outra utilidade.

Uma coisa, portanto, não pode ser bela apenas porque nos dá prazer, senão todas as coisas úteis também teriam de ser belas; mas **o que nos dá prazer, sem ser propriamente útil, é por nós denominado belo**. Mas é impossível que aquilo que é inútil ou sem finalidade dê prazer a um ser racional. Num objeto em que falta, portanto, uma utilidade ou finalidade externa, esta precisa ser buscada no próprio objeto, para que desperte prazer em mim; ou preciso encontrar nas partes isoladas do objeto tanta finalidade que me esqueço de perguntar para que serve então o todo? (MORITZ in SABINO, 2010: 108)

Moritz localiza a finalidade ou utilidade da obra como interna: sob a terminologia de Hansen, é possível visualizar aqui uma síntese entre a alegoria retórica – eminentemente linguística, mas já sem o caráter pejorativo de ornamento discursivo – e a seriedade da alegoria teológica, em sua busca por uma verdade, por uma finalidade que desse sentido ao signo⁵⁹.

⁵⁸ É possível agregar à necessidade de criação de um signo plástico a propósitos pedagógicos (cf. ROIPHE, 2010: 10): o método iconográfico apresentava maior eficácia para a transmissão dos ensinamentos religiosos, uma vez que a maioria da população era analfabeta, no âmbito da Idade Média – contudo, aqui, em vez do conceito que ativa uma interpretação eminentemente racional e “primária”, a *Einfühling* e sua aliança entre racional e irracional faz-se patente. Já o iluminismo propõe a Razão como o novo ícone cuja transmissão deve ser preconizada artisticamente.

⁵⁹ Goethe disserta sobre a seriedade da obra de arte, que a afasta da superficialidade de ser mero ornamento, e comunga (sem se subordinar) de propósitos religiosos (o mesmo se dá na relação com a natureza, a arte apreende apenas seu princípio, seus fenômenos superficiais): “A arte repousa sobre uma espécie de sentido religioso, sobre uma seriedade profunda e inabalável; é por isso que ela tende tão facilmente a se unificar com a religião. A religião não carece de nenhum sentido artístico, ela repousa sobre sua própria seriedade; mas ela também não empresta nenhuma seriedade, tampouco quanto ela concede gosto” (2003: 113). Tal como a representação religiosa, existe transcendência neste signo, mas está alça-se ao belo esteticamente construído, e não a algum princípio doutrinário da religião – Ottilie, ao final de *As afinidades eletivas*, ao ser

“O que nos cativa, porém, é reconhecer ao mesmo tempo o significativo, o pleno de sentido, justamente nesse ser não-intencional, despreocupado, sem finalidade externa” (2001: 74) – Schelling vê o belo justamente em sua capacidade de criar sentido sem uma utilidade externa.

Goethe igualmente propõe independência ao seu ideal artístico, empenhando-se em sua defesa sob a influência do ideal de autonomia de Moritz.

Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores e supremos objetos e, no melhor dos casos, os fará simbólicos. Os objetos representados dessa maneira parecem existir meramente **por si mesmos** e são, todavia, profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo, isso sempre ocorrerá de modo indireto. (2005: 81, grifos nossos)

Sobre esta “existência por si mesmo” que um objeto deve possuir diz Goethe em “Resenha sobre *A imitação formadora do belo* de Moritz”, de 1789:

O conceito vivo da imitação formadora do belo somente pode encontrar lugar, no primeiro instante de nascimento, no sentimento da força ativa, que produz a obra.
O supremo gozo do belo apenas pode ser sentido em seu devir a partir da força própria. (2005: 59)

O belo é a consequência involuntária da finalidade intrínseca do *Urphänomen*, presente no objeto – a observação de tal força cria a experiência estética entre um observador e a obra.

considerada como elevada à categoria de santa apesar da força de seus “pecados”, aliados a seus propósitos auto-punitivos, configura-se como exemplo de signo originalmente religioso que transcende este primeiro papel e alça ao estético.

Esta existência independente da obra se baseava na organicidade entre parte e todo, do qual a “Resenha sobre *A imitação formadora do belo* de Moritz” também traz considerações:

Por utilidade pensamos na relação de algo, considerado parte, com a conexão de uma outra coisa, que pensamos como um todo.

O que não necessita ser útil deve necessariamente ser um todo que subsiste por si mesmo e ter sua relação em si mesmo; mas para ser chamado de belo deve poder tocar nossa sensação ou ser abrangido por nossa imaginação. (2005: 58)

Utilidade, aqui, só pode ser entendida se referida à finalidade intrínseca. Esta primeira acontece quando os elementos estão ordenados em função do todo, quando eles são úteis para formá-lo. Para Goethe, a beleza não se concretiza somente no objeto, de modo isolado, sua realidade é feita quando a construção cinge a comoção do observador: o belo resulta da união de todos os elementos em direção à finalidade intrínseca ou *Urphänomen*.

O símbolo goethiano reúne o ideal, o universal, o natural, o significativo em uma existência autônoma: é um organismo, um ser vivo e autônomo.

Por fim, do ponto de vista da recepção, este ideal artístico não se vale apenas do efeito (à guisa da catarse aristotélica, recuperada como fim artístico último para Lessing), ou da apreensão racional e primária de um conteúdo (como a alegoria definida genericamente por estes autores), mas através de uma união entre o sensível e a razão: a intuição.

O todo se torna visível no particular da obra de arte através da intuição (*Anschauung*).

“Então o prazer não é um fim?” – Respondo: o que é o prazer ou de onde surge senão da intuição da finalidade? (...) Tampouco a representação de uma pintura

num espelho pode ser a finalidade da composição; pois esta será certamente a consequência de si mesma. (MORITZ apud SABINO, 2010: 110)

A finalidade da obra artística não é vista por outros mecanismos de compreensão que não a síntese racional-sensível da intuição: seu “efeito” é mais aproximador que a catarse ou a racionalidade, se incorporando ao observador. A obra de arte não busca mais servir ao seu observador, ser-lhe prazerosa ou agradável, mas imprimir-se como existência capaz de acionar reações espontâneas e não limitadas.

Goethe igualmente se apoiava na intuição (e sua capacidade de união do sensível ao racional) como método científico e de interpretação da obra literária, em contraste com a especulação idealista – tal tópico se faz mais presente em Schiller e Schelling e menos em Goethe, ainda que as ideias estéticas de todos possuam numerosas semelhanças.

Meu pensamento não se separa dos objetos; que os elementos dos objetos, as instituições, penetram nele e são, inversamente, intimamente penetradas por ele; que meu intuir é ele mesmo um pensar, que meu pensar é um intuir”.
Tratar de maneira leve o que é difícil nos fornece a intuição do impossível (máxima do diário de Otilia. *As afinidades eletivas*, 1809). (GOETHE, 2005:19 e 278)

Tais trechos, retirados de *Escritos sobre arte*, demonstram Goethe como pensador que deseja realizar a síntese entre sujeito e objeto, ação e pensamento, experiência e ideia: a mediação escolhida para o abismo entre esses dois pontos é a intuição⁶⁰. Tal se configura como um pensar objetivo, sem predomínio entre racional ou irracional, incorporando o movimento concreto da natureza – intuir é também um processo para desvendar o processo dos fenômenos naturais.

Walter Benjamin aponta para a ênfase que Goethe deu à intuição (*Anschauung*) como sua principal contribuição a um pensamento filosófico sobre a arte:

⁶⁰ Termo que, em Kant, se relaciona ao modo de apreensão dos objetos (cf. 2005: 196).

O Ideal da arte como objeto da intuição é, portanto, uma perceptibilidade necessária – a qual nunca aparece de modo puro na obra de arte mesma, enquanto esta, como tal, permanece objeto da percepção. (...) Antes, é urgente a questão de como a natureza aparece à ciência, e talvez o conceito de intuição não daria conta de sua resposta. Ele permanece, com efeito, dentro da teoria da arte (aqui onde a relação entre a obra e o arquétipo é tratada). O exposto só é visível na obra; fora dela só pode ser intuído. (2002: 114, 115)

Benjamin ressalta como a intuição goethiana, construída no âmbito da estética como útil para observar o modo pelo qual a ciência e a arte veem e apresentam a natureza, através de um signo. A intuição, em Goethe, se configura como possibilidade de ligação entre mundo e linguagem – ainda que Benjamin se oponha a este tipo de visão e argumente que ela não obteve sucesso como intento do Classicismo alemão⁶¹.

As ideias kantianas sobre os tipos de intuição também se fazem clarificadoras para a definição do conceito de símbolo em Goethe e o tipo de percepção que o autor gostaria de privilegiar.

Trata-se de um uso na verdade admitido pelos novos lógicos, mas incorrecto e subversor do sentido da palavra *simbólico* quando se a opõe ao modo de representação *intuitivo*; pois o modo de representação simbólico é somente uma espécie do modo de representação intuitivo. Ou seja, este (o intuitivo) pode ser dividido no modo de representação *esquemático* e no modo de representação *simbólico*. Ambos são hipotiposes, isto é, apresentações (*exhibitiones*); não são simples *characterismos*, isto é denotações dos conceitos por sinais sensíveis que os acompanham e que não contêm absolutamente nada pertencente à intuição do objecto, mas somente servem a esses segundo a lei da associação da faculdade da imaginação, por conseguinte como meio de reprodução de um ponto de vista subjectivo; tais sinais são ou palavras ou sinais visíveis (algébricos e mesmo

⁶¹ “Mas ambos [Nietzsche e Benjamin] defendem uma relação crítica, sem falso respeito e com uma atenção tenaz, simultaneamente terna e irreverente, como a de Benjamin em relação a Goethe”. Jeanne Marie Gagnebin descreve Benjamin como especialmente crítico a Goethe, por vezes desfazendo todos os seus pressupostos teóricos, contudo, preservando-o como referência. (cf. GAGNEBIN, 2011: 150). Sobre esta influência, Benjamin descreve sua ação ao pensar sobre a filosofia e a história (como fenômenos originários, cujo movimento acontece em torno de sua própria evolução, que retorna a seu início) em *Passagens* como análoga à de Goethe em *Metamorfose das plantas*. (in GOETHE, 1993a: 90)

numéricos), enquanto simples *expressão* de conceitos. (KANT, 2005: 196, grifos nossos)

Ambas as formas de intuição são acionadas por *Darstellungen* (e não por representações ou caracterismos), a simples expressão de conceitos (esquematismo, tal como o presente no gênio científico de Newton, por exemplo) também não atinge a intuição: esta se qualifica por uma apreensão profunda dos objetos.

4.2. Arbitrariedade e motivação

Goethe, que em seus textos teóricos sobre a linguagem vinculou o mundo ao seu signo ideal – abstraindo deste a noção de movimento (e não mais a necessidade de imitação estrita da natureza) –, intentou ultrapassar a Antiguidade e a Natureza e criar uma expressão independente. Goethe observa e constroi a partir da natureza, do mundo, a síntese se dá em movimento, sucessiva e simultaneamente.

A alegoria era esta figura empregada pelos períodos artísticos anteriores, exclusivamente no âmbito da linguagem em arte, contudo, graças ao seu caráter retórico e acessório (“alegoria dos retóricos”), ou de servidão para provocar a epifania dos leitores sobre textos religiosos (“Alegoria dos teólogos”) sua expressividade linguística aparecia aos autores da *Goethezeit* como demasiadamente limitada. O objetivo passava agora a uma criação linguística que provocasse uma epifania através da linguagem em si, algo que tornaria a existência da obra de arte essencial e não mais ornamental – Goethe aposta na força criativa da linguagem como fato e não somente como busca especulativa com um significado que se manifeste progressivamente (praticada pelo Idealismo e Romantismo), e menos ainda, como representação cujo sentido final e totalizador seja a incompletude e a impossibilidade de se alcançar o ideal (como a alegoria descrita por Benjamin). O pensamento de Moritz sobre a autonomia da arte, e o de Schelling, sobre a poesia mitológica como origem de todos os discursos intentavam assegurar tal essencialidade.

“Já não se trata de símbolo e de alegoria mas de arte e linguagem. Desta vez é a arte que funde sensível e inteligível, ao passo que a linguagem os separa; a arte é que é

natural, enquanto a linguagem é arbitrária” (TODOROV, 1996: 270, grifos nossos). Todorov transpõe essa essencialidade da *Darstellung* para a discussão estritamente linguística: terminologicamente, ao essencial opõe-se o arbitrário. Tal atributo tornou-se apriorístico na moderna ciência da linguística, que se apropriou das reflexões sobre o campo da linguagem. Nosso objetivo teórico se centra em observar as nuances da oposição essencialidade/motivação e arbitrariedade na linguagem, de modo a endossar e melhor definir as características da controvérsia entre símbolo e alegoria. Sob esta noção de arbitrariedade contraposta ao natural fundamenta-se o ramo da linguística que comenta as diferenças entre a linguagem comunicativa e a linguagem poética, de modo que a ligação entre o símbolo-alegoria e estas teorias faz-se útil como ilustração e apresentação dos resultados da tensão entre tais opostos.

Platão, em *Crátilo*, realiza esta primeira incursão sobre a linguagem como vinculada ou não ao mundo, que, assim como a dos autores da *Goethezeit*, investiga se há uma expressão linguística da verdade, onde esta linguagem seja essencial.

Crátilo é um entusiasta da capacidade de nomeação de objetos por homens, acredita no vínculo entre palavra e mundo e em humanos que possam criar nomes de modo justo e adequado – sua postura é próxima da noção da *Goethezeit* sobre linguagem, com o crédito a um gênio criador, a valorização da força criativa humana e a exibição de uma linguagem que expresse a verdade sobre homem, mundo e natureza, sobretudo através da semelhança, analogia⁶².

Hermógenes refreia o caráter somente positivo que pode existir na nomeação de objetos por homens, atentando para a parcialidade que pode haver em tal tarefa: há “nomeadores” que podem gerar desvios quanto à transmissão da verdade dos objetos – a verdade da imitação da natureza, por exemplo, não fornecia o dado humano e subjetivo à expressão, e se tornava inútil do ponto de vista de linguagem, nada transmitia.

⁶² Crátilo, no diálogo platônico, expõe essencialmente a semelhança como possibilidade de ligação entre palavra e mundo. Goethe também expõe as figuras de linguagem como valores para a expressão escrita, mas estas não estão essencialmente no horizonte de seu ideal sígnico, que aspira à autonomia, a ser um ser vivo, sem se prender a uma forma, que não a transformação. “24. A analogia tem de temer dois deslizos: em primeiro lugar, entregar-se à piada onde ela acaba por se dissolver em nada; em segundo lugar, envolver-se com metáforas e alegorias, o que de qualquer modo é menos nocivo”. (2003: 5)

Por fim, Sócrates propõe um recurso conciliatório, dispondo a “convenção” (cf. PLATÃO, 1963: 146) como marca que conseguirá aliar nome e objeto, de modo a evidenciar uma forma de conhecimento sobre o mundo através da palavra – o primado de um *logos*⁶³ como objetivo linguístico faz-se presente na filosofia platônica, o que caracteriza uma distinção com o signo goethiano, que tem na experiência estética imediata, na aliança entre racional e sensível, a sua meta.

Uma discussão com o mesmo teor, ainda que sob outros pressupostos pode ser visualizada no *Curso de lingüística geral*, de Ferdinand de Saussure. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1997), Bakhtin denomina a linha saussuriana de reflexão sobre a linguagem de “objetivismo abstrato”: a relação entre palavra e objeto é abolida *a priori*. Saussure define o signo como composto de duas partes psíquicas (o conceito, significado – mais abstrato –; e a imagem acústica, significante – mais “material”), ligadas na mente humana por associação.

O significante, que corresponde a este dado material do signo, se qualifica como linear: sua extensão é mensurável por uma linha, só se expressa horizontalmente, diferentemente de um significante visual (cf. SAUSSURE, 2003: 84). Evidenciam-se a linearidade, a adição, o movimento é analítico; em contrapartida, o signo visual é sintético e une verticalmente (ou “diagramalmente”, conforme o próprio Saussure reconhecerá contrapondo-se à sua noção de arbitrariedade essencial ao estudar os anagramas e a poesia latina) o significante ao significado.

Saussure admite a existência de formas de motivação para a origem do signo, como as onomatopeias e exclamações; contudo, ressalvas são feitas quanto à duração desta origem motivada no uso da língua: “elas não são jamais elementos orgânicos de um sistema lingüístico. (...) Não passam de imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos” (2003: 83). Saussure ressalta que, ao entrarem num sistema linguístico, onomatopeias e exclamações sofrem transformações fonéticas e morfológicas ao longo do tempo, o que torna sua feição comum a das outras palavras.

⁶³ A “estética do efeito” de Lessing e seu propósito de transmitir a Razão através do signo artístico se coaduna com esta intenção puramente filosófica existente em Platão.

O teórico do estruturalismo assinala que a associação entre significante e significado, ao alcance do uso coletivo, é comandada somente pela **convenção**, bem como o uso de um sistema linguístico em si, que não tem nenhuma relação essencial com o homem: “A língua é essencialmente um depósito, uma coisa recebida de fora” (2003: 80).

A arbitrariedade da ligação entre significante e significado serve a Saussure para confirmar a tese de que a língua é um fator social e dependente das condições sociais em que se desenvolve, bem como esta língua é apenas um dos sistemas de signos existentes em uma sociedade – sistema este estudado pela linguística, a ser incorporada à ciência que estudará todos os sistemas de signos: a semiologia.

Apesar de seu fundo filosófico **essencialista**, Saussure abstraiu um contexto de **uso** linguístico ideal que serve à aplicação de suas novas perspectivas teóricas⁶⁴. Entretanto, o próprio autor encontrou uma dificuldade conceitual para se articular com a noção linguística de **símbolo** (que tem rudimentos de ligação entre significante e significado, trazendo esta origem motivada no significante). Optou-se por uma discussão diminuta (cf. 2003: 82) e o reconhecimento de uma aporia insolúvel: “é mais fácil descobrir uma verdade do que lhe assinalar o lugar que lhe cabe” (op. p. Cit.).

A principal diferença entre as proposições de Saussure e as de Goethe reside no fato do primeiro autor colocar a arbitrariedade na gênese de sua noção de signo, enfatizando seu caráter linear, enquanto o escritor alemão propõe uma expressão motivada pelo mundo e o humano (ambos estes elementos portadores de uma forma transformativa intrínseca), cujo significado se manifesta para além do horizontal, é um particular que religa o espectador, via experiência estética, a um todo universal.

Em “À procura da essência da linguagem”, ensaio oriundo de *Linguística e comunicação*, Jakobson promove uma discussão sobre a validade da postulação da arbitrariedade do signo em Saussure, mantendo o arcabouço e os pressupostos teóricos da linguística contemporânea:

⁶⁴ Eis o porquê Bakhtin o denomina o sistema saussureano de abstrato, e reforça o Marxismo e sua noção de ideologia e grupos sociais como determinantes para conferir mais realidade/materialidade às análises linguísticas.

O próprio Saussure atenuou seu “princípio fundamental do arbitrário” distinguindo em cada língua aquilo que é “radicalmente” arbitrário daquilo que só o é “relativamente”. Ele atribuiu a esta última categoria **os signos que podemos dissociar segundo o eixo sintagmático em constituintes identificáveis segundo o eixo paradigmático** (ou “associativo”).

O sânscrito lhe aparecia [a Saussure] como um espécime do ultragramatical, motivado ao máximo, enquanto que no francês, em relação ao latim, ele encontrava esse “arbitrário absoluto, que é, aliás, a condição essencial do signo lingüístico”. É digno de nota que, nesta classificação, ele recorra somente a critérios morfológicos, deixando de lado a sintaxe. Tal esquema bipolar, de uma simplificação excessiva, foi melhorado de maneira substancial pelas luzes de Peirce, Sapir, etc. (JAKOBSON, 1969: 102, 103, 109, grifos nossos)

Saussure, que vê, indiscutivelmente, a língua como fato social, postula a arbitrariedade do signo como ideal para observar o sistema lingüístico como sistema primordial de significação/representação: “Os signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico” (SAUSSURE, 2003: 104). Entretanto, como observa Jakobson, a prática de uso da linguagem vem abolir essa arbitrariedade radical, pois, em palavras e construções, o som se relaciona intimamente com o sentido – fator que Jakobson defende com a postulação de uma nomenclatura (que já fora percebida, mas não enfatizada por Saussure): o eixo sintagmático se projeta no paradigmático, o significado se expande para além do caráter linear do significante. O teórico russo dá o exemplo, em francês – língua considerada arbitrária por Saussure – das palavras *ami* e *enemi*, cuja semelhança por rima pode motivar a semântica. Assim, vê-se que a ideia de Saussure sobre a arbitrariedade do signo não discutiu a ligação possível entre significante e significado. Posteriormente, segundo Jakobson, Saussure relativizou esta arbitrariedade como ortodoxamente essencial, pois percebeu que seu signo dispunha-se de maneira menos complexa do que o que se apresenta em sua própria natureza.

O teórico russo encontra mais argumentos que questionam tal arbitrariedade como essencial:

A paronomásia, confrontação semântica de palavras similares do ponto de vista fônico, independentemente de toda conexão etimológica. (...) E, entretanto, ao

simples nível léxico, **o jogo** mútuo do som e do sentido possui apenas um caráter latente e virtual, enquanto do ponto de vista da sintaxe e da morfologia (no que concerne, ao mesmo tempo, à flexão e à derivação), a correspondência diagramática intrínseca entre o significante e significado é patente e obrigatória. (...) O “sistema de diagramatização”, de um lado evidente e obrigatório em toda estrutura sintática e morfológica da linguagem, de outro lado latente e virtual no seu aspecto lexical, arruína o dogma saussureano do arbitrário, enquanto o segundo destes dois “princípios gerais” – o caráter linear do significante – ficou abalado (JAKOBSON, 1969: 112 e 115, grifos nossos).

No trecho acima, enfatiza-se como a paronomásia, a sintaxe e a morfologia necessitam trabalhar com a forma (significante) para expressar o conteúdo (significado); pois estes três usos da linguagem criam o significado determinadamente através da diagramatização (aproximada a uma verticalidade) do que através da linearidade (horizontalidade), no plano virtual do discurso. Assim, Jakobson traz à natureza do signo um caráter de síntese e organicidade (as mesmas qualidades que Goethe desejou para sua representação artística ideal), indo além da estreita nomenclatura de “linear” postulada por Saussure como dominante na expressão linguística.

Por fim, em “À procura da essência da linguagem”, Jakobson segue recorrendo às ideias e sistematizações de Peirce, semiota que deliberadamente incluiu o símbolo e a motivação como parte de seu sistema semântico. Peirce em “O ícone, o indicador e o símbolo”, postula estas três divisões expostas no título como graus de motivação no signo linguístico, produzindo uma discussão mais rica e completa sobre arbitrariedade e motivação do que o havia feito Saussure.

O ícone, que se observa em uma **imagem** ou **diagrama**, é a representação linguística primeira, ao qual os outros dois tipos de signo fazem referência. “O ícone é desprovido de conexão dinâmica com o objeto” (PEIRCE, 1975: 129), diz o autor, nos levando a pensar no **ícone** como a representação linguística mais próxima do objeto que designa, apresentando-se como mais motivada por ele. Peirce segue especificando o ícone:

Um signo pode ser *icônico*, ou seja, pode representar seu objeto principalmente por similaridade, independentemente do seu modo de ser. Consideramos uma

imagem material como um hipo-ícone. (...) aqueles [signos] que representam as relações – principalmente relações análogas em suas próprias partes, são [os] *diagramas* (PEIRCE, 1975: 116 e 117, grifos do autor).

“Qualquer coisa que atrai a atenção é um indicador. Qualquer coisa que nos surpreende é um indicador, na medida em que assinala a junção de duas porções de experiência” (1975: 120). O **índice/indicador** faz mais claramente a referência ao **ícone**, como no exemplo dado por Peirce e retomado por Jakobson: a imagem da fumaça (índice) remete à imagem/noção de que algo está pegando fogo (ícone). Incluem-se também, no grupo dos indicadores, os pronomes – chamados, pelo autor norte-americano, de “palavras ‘governadas’ por outras palavras” (1975: 123).

Para Peirce, bem como para Jakobson, o símbolo é a forma linguística que abriga o ícone e o índice (assim como no sistema schellingiano, em que o símbolo abrangia esquema e alegoria), é mais completa e condensa arbitrariedade e motivação – características conferidas pelo hábito (convenção aqui, não é concebida como desgaste de sentido, mas aliança entre arbitrariedade e a incorporação da motivação semântica para formar uma autonomia linguística):

Qualquer palavra comum (...) é exemplo de símbolo. O símbolo é *aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra*. Por si mesmo, entretanto, não identifica as coisas (...), mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas e a elas associou a palavra (PEIRCE, 1975: 109, grifos do autor).

O símbolo, para Peirce, é um “Ser real”, e, tanto o objeto como o falante devem se “conformar” com o símbolo como designação, como se este fosse um objeto existente por si, que é apresentação e não somente indicação: “um caráter que lhe [pertence] independentemente de seu objeto” (1975: 134).

Peirce segue atribuindo qualidades ao seu conceito de símbolo: “ele deve *denotar* um individual e *expressar* um caráter. Um símbolo *genuíno* é um símbolo com significado geral” (1975: 127, grifos do autor). Tais afirmações reforçam a natureza do símbolo como

ampla, com a possibilidade de afinidade maior com a polissemia e com a sugestão de um caráter, uma atmosfera para um significado – algo que tece um modo de relação com o intuito do símbolo goethiano.

Peirce conclui o texto afirmando que o **ícone** e o **índice** se ligam mais ao objeto do que ao interpretante, enquanto o **símbolo** – por seu caráter expressivo mais intenso – se conecta determinantemente a quem o interpreta do que ao objeto a que se refere (reitera-se, aqui, novamente, o símbolo como distinto por sua capacidade de produzir uma experiência estética).

Podemos apreender que há certa semelhança entre a noção de **símbolo** goethiano (no seu caráter intransitivo, universal, de se manifestar como força e objeto no mundo, e não unicamente como meio transmissor, visando principalmente atingir o observador) e o **símbolo** de Peirce – que, conforme Jakobson, revisa a arbitrariedade do signo postulada por Saussure. O símbolo peirciano marca a necessidade da visão e interpretação humana para criar e compreender a denominação de um objeto. Igualmente, o **ícone** de Peirce traz algumas características desejadas por Goethe para o **símbolo** – como a motivação, o bom agenciamento dos elementos internos (forma) para contribuir para a significação e a força de existência como objeto dinâmico ou ser vivo – entretanto, por não se ligar tanto ao interpretante e à visão humana sobre o objeto, e mais ao objeto em si, acreditamos que tais fatores afastam o ícone da definição do ideal de símbolo para Goethe.

Já o caráter do **índice**, em Peirce, poderia ser relacionado à **alegoria** para Goethe, que possuía uma interpretação única e uma função indicadora.

É também válido ligar a noção de representação simbólica em Goethe ao signo linguístico em poesia, discutido com afincos por Jakobson: o símbolo goethiano se coaduna com a busca poética de uma linguagem original e harmônica, basicamente motivada; seu conceito de alegoria, cujo sentido é historicamente marcado (e então mais próximo da arbitrariedade e banalização), é definido pela quebra da harmonia, possui um caráter fragmentário, partilha características com uma linguagem comunicativa e sua fugacidade de sentido. Os autores de linguística aqui citados igualmente constroem conjecturas sobre esta dicotomia linguística essencial.

No contexto de teoria literária, Todorov figura a diferença entre linguagem poética e comunicativa no texto “Um romance poético”. O teórico se detém numa análise do romance *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, onde há, por um lado, os “homens de ação”, aos quais “(...) não lhes é permitido entregar-se às reflexões silenciosas, ceder aos convites do pensamento meditativo”; e por outro lado, os “seres recolhidos”, “(...) para quem o mundo é interior, a ação contemplativa e a vida um secreto e discreto acréscimo das forças do interior. (...) Esses homens são os poetas” (NOVALIS apud TODOROV, 1980: 101). Os homens ativos impulsionam os acontecimentos, se detém em atitudes e visões práticas, se distinguem por uma fala mais direta diante dos fatos – se aproximam da linguagem comunicativa. Os poetas mantêm uma vida contemplativa, suas ações são raras ou se dão de modo indireto e imperceptível aos padrões do mundo social, o tempo se dilata sob sua necessidade individual de amadurecimento, a reflexão e o cultivo da compreensão diante dos fatos são valorizados em face da ação brusca ou impulsiva, que destoe do movimento natural da ordem dos elementos – concordam com a socialmente “inútil” e indiretamente agregadora linguagem poética. Tais analogias e contrastes tornaram-se correntes nos romances da *Goethezeit*, graças a ideia de possibilidade de criação de um universo linguístico autônomo, próprio, coerente em si, cuja expressão possua força comparável ao belo imperene presente na arte da antiguidade e na natureza. No caso do símbolo em Goethe, estas duas faces seriam parte de um mesmo todo, deixar que qualquer uma destas linhas predomine implica na não concretização do belo estético segundo as leis da natureza e da autonomia.

Pierre Guiraud, no capítulo I de *Semântica*, sintetiza e categoriza várias das ideias acima apresentadas, mostrando os propósitos da semântica ao pensar em **símbolo** e motivação em linguagem.

Para Guiraud, o signo é um estímulo e o processo de significação é mental: ao entrar em contato com ele, o observador memoriza-o e usa seu significado ao encontrá-lo novamente, ou ao se defrontar com signos análogos (cf. GUIRAUD, 1972: 16).

Há expressões sígnicas que representam o real (como desenhos e fotografias), sendo seu caráter imagético e icônico, natural em relação à coisa representada. E há signos

que comunicam (como a linguagem articulada e os sinais), são convencionais, acordados entre os membros da comunidade que se utiliza deles, chamados símbolos. Guiraud atenta para que, ao descrever o símbolo como **convencional**, não se entenda que seu caráter seja somente **arbitrário**: “a associação convencional não exclui (e também não postula) a existência de associações naturais entre o signo e a coisa significada”. (GUIRAUD, 1972: 19). Como exemplo, o linguista francês cita as onomatopeias e a linguagem artística (esta última convergindo com os anseios goethianos para a representação na obra de arte):

A própria linguagem articulada comporta uma grande parte de motivação: as onomatopéias, por exemplo, que são signos iconográficos; a poesia, que é uma arte da linguagem, explora as suas virtualidades de representação natural: harmonias imitativas ou evocadoras, ritmos cujas proporções, tal como acontece com a música, são calcadas sobre o movimento e a duração interior de nossas emoções. (1972: 19)

É interessante destacar como Guiraud se refere à motivada linguagem artística como aquela que trabalha mais cuidadosamente com a forma (harmonias imitativas, ritmos, movimento, duração), e atinge emocionalmente o observador – princípios presentes também no ideal de Goethe para o símbolo como representação artística.

Guiraud subdivide os signos naturais e convencionais em mais quatro partes (cf. p. 20): há signos naturais que se fazem reconhecer através de nossas técnicas e ciências; há signos naturais que são imagens dos objetos do mundo real; existem signos convencionais, provenientes da linguagem articulada, que representam objetos do mundo; e, por fim, signos convencionais ícono-simbólicos (ritos, códigos sociais, moda).

A partir destas classificações, e segundo as ideias de Goethe, relacionamos o signo natural – que só pode ser lido segundo as técnicas e ciências humanas por realizar uma imitação simples destas – com a representação alegórica ou pressuposto de imitação simples (segundo o texto de Goethe “Imitação simples, maneira e estilo”): a arte que utilizava esse princípio como significado totalizante que Goethe trabalhou para se diferenciar (como o Classicismo francês). O autor alemão gostaria de alcançar um signo

que não se submetesse a esta convencionalidade imitativa, mas fosse capaz de criá-la sem mediação da linguagem atual e dissociativa das ciências – sua ação foi recorrer a um pensamento de origem signíca, através da observação o mais direta possível da natureza e da arte antiga, que apreendia o mundo de modo harmonioso. Ao adentrar o sistema linguístico historicamente arbitrarizante, seu **símbolo** tem preferência pela força ícono-simbólica fundante do rito religioso, cuja criação provém da reação mais espontânea da mente humana diante de um fato natural; o rito faz essa reação se repetir, existir eternamente (como um ser vivo) e atingir um grande número de pessoas.

Guiraud concebe a linguagem articulada como de origem mista: convencional (com símbolos puros, intransitivos) e também representativa de elementos naturais. Ajudando a definir melhor a linguagem artística, o linguista francês diz: “[há a] oposição entre signos técnicos e signos estéticos. Nesses últimos, a função primária de representação está ultrapassada” (1975: 21), de onde podemos inferir que a representação imitativa dos elementos naturais não é o objetivo principal dos signos artísticos – este ideal artístico é partilhado por Goethe.

Como último tópico do capítulo, Guiraud discute arbitrariedade e motivação.

A essência do signo lingüístico é a convencionalidade e não o arbitrário, convencionalidade que *tende* à desmotivação do signo, e portanto ao arbitrário. (...) Apenas [no caso do uso cotidiano e convencional da linguagem] a motivação constitui um caráter secundário, não imediatamente necessário, e que, por tal fato, tende a se alterar, a se obscurecer, e, muitas vezes, a se apagar. A observação dos fenômenos lingüísticos faz com que possamos afirmar dois fatos indiscutíveis. Primeiramente, uma grande parte das palavras que empregamos é efetivamente motivada, e essa motivação, mais ou menos consciente, segundo os casos, determina o emprego dessas palavras e sua evolução. Em segundo lugar, qualquer nova criação verbal é necessariamente motivada; toda palavra é sempre motivada em sua origem, ela conserva tal motivação, por maior ou menor tempo, segundo os casos, até ao momento em que acaba por cair no arbitrário, quando a motivação deixa de ser percebida. (1975: 28 e 29, grifos do autor)

Todas as palavras nascem motivadas; contudo, essa motivação não é determinante ao seu significado no uso cotidiano, uso este que pode mudar e se distanciar da

significação em sua motivação original: “A motivação deve portanto apagar-se em proveito do sentido, porque, caso contrário, ela se arriscaria a restringi-lo, ou mesmo a alterá-lo” (1975: 33).

A convenção tende à arbitrariedade, mas ela não é o único destino do signo, pois, quando a palavra tem seu sentido completamente desgastado, os falantes começam a utilizar novas expressões em busca de uma recuperação semântica: agregam-se conjunções que reforcem o sentido que se perde. Toda nova criação verbal é motivada.

Guiraud coloca a convenção como agente principal na linguagem articulada, contudo, se trata de um modo de convenção que traz em si a arbitrariedade e a motivação (sendo esta última presente como força motivadora da origem de qualquer signo, mas não como determinante ou necessidade perene para seu sentido) – a arbitrariedade saussureana já não aparece mais como predominante na essência sígnica.

Guiraud, assim como Peirce, observou com mais complexidade a natureza do signo, sintetizando arbitrariedade e motivação como componentes igualmente importantes na criação verbal, e não como elementos cuja existência anularia completamente a presença de um oposto.

Dado o ideal do símbolo goethiano como aquele aparentado à expressão motivada da linguagem poética, e que, também, agrega a arbitrariedade representada pela alegoria e seu caráter fragmentário (em Benjamin) ou linear (na Linguística moderna que primou pela arbitrariedade do signo), Goethe intenta demonstrar o caráter geneticamente contraditório da construção do signo convencional⁶⁵. A arbitrariedade e motivação aparecem

⁶⁵ O presente ponto retoma a afirmação de Fichte, sobre como a estética vê o mundo como dado, mas sob a perspectiva de como é feito. Goethe se aprofunda em observar a fundação contraditória da convenção ao motivar as feições físicas do filho do casal Charlotte e Eduard (de *As afinidades eletivas*) como produto das imagens mentais e ilusões dos pais no momento do ato sexual. A seguinte cena traz o instante em que o casal se relaciona fisicamente, mas se desencontra e trai, espiritualmente. “À claridade mortiça da lamparina, suas secretas inclinações e imaginações sobrepujaram seus direitos ante a realidade. Eduard apertava em seus braços Ottilie. Na alma de Charlotte pairava a imagem do capitão, agora longe, agora mais perto, e, de modo prodigioso, o presente e o ausente se mesclaram deliciosa, voluptuosamente!” (1992: 100, grifos nossos) A vazão à liberdade individual produziu uma resposta inevitável da natureza, cujos produtos assumem a presença da ação humana: “A festa do batizado deveria ser imponente, mas em caráter íntimo e breve. Chegaram todos juntos. Mittler e Ottilie deviam, como padrinhos, apresentar a criança. O velho padre, amparado pelo sacristão, entrou com passos vagarosos. Terminada a cerimônia, Ottilie que segurava a criança nos braços, ao olhá-la carinhosamente, ficou muito espantada, pois nos olhos abertos do menino

tensionadas, a natureza contraditória da ligação entre referente e linguagem mantém-se prementemente na arte da época goethiana, que ainda se pautava no Belo, na harmonia e no Absoluto como valores artísticos limítrofes entre sociedade e natureza – já não mais presentes constitutivamente na arte contemporânea, cuja teoria se detém numa observação linguística que diz respeito só ao socialmente mediado.

5. As afinidades eletivas e Os sofrimentos do jovem Werther: contexto

julgava ver os seus próprios olhos; tal semelhança iria causar surpresa a todos. Mittler, que recebeu depois a criança, ficou igualmente pasmado, ao notar em seus traços surpreendente semelhança com os do capitão como nunca havia visto até ali”. (p. 197) A criança não é somente fruto do sexo, mas também das afinidades eletivas, discutidas e depuradas pelos personagens durante a trama, de modo comparável com a formação da convenção signica: constituída da motivação criativa humana, mas também de sua contradição, o desencontro e a arbitrariedade.

O romance *Os sofrimentos do jovem Werther* foi publicado em 1774. Fruto da combinação de histórias auto-biográficas de Goethe e do espírito de tédio e revolta do período, o livro atingiu grande sucesso, tornando-se a obra mais conhecida do autor alemão. Tal fato lhe rendeu a fama imutável de romântico em diversos países, ainda que, como autor e pensador sobre arte, Goethe tenha procurado se afastar e depurar as características desta estética, sem ser completamente dominado por ela.

O romance é notório por sua premente rebeldia contra a condição social burguesa e por estabelecer tal verossimilhança com a realidade de seu público, a ponto de provocar consequências na vida real, como os famigerados suicídios. Em *Memórias: poesia e verdade*, Goethe se aborreceu com a consequência de seu romance, mas mantém a contradição essencial da manutenção de uma ilusão de totalidade e identificação entre obra e leitor (ligando-se a uma visão de mundo simbólica), cujo desencantamento (aproximado da quebra e arbitrariedade de significado alegórica) seja abrangido e não predominante sobre esse todo.

A vida real é muitas vezes tão descolorida que o verniz da ficção se faz necessário para lhe dar algum brilho.

(...) Entre as mais desculpáveis tentativas de apegar-se e igualar-se a qualquer coisa de mais elevado, pode-se incluir a inclinação dos jovens a comparar-se com personagens de romance. Essa inclinação é completamente inofensiva e, diga-se o que disser, perfeitamente inocente. Ela nos ocupa numa época em que seríamos condenados a morrer de tédio ou a buscar passatempos apaixonados. Quantas vezes não se tem repetido a ladainha dos males causados pelos romances! E que mal há em que uma bonita jovem, um simpático rapaz, se coloquem no lugar de um personagem mais feliz ou mais desgraçado que eles? A vida burguesa será pois tão importante, ou as necessidades cotidianas absorverão tão completamente um homem que ele tenha de afastar toda aspiração nobre?

(...) Se, pois, o autor dessa obrinha cometeu um ato prejudicial criminoso, foi punido suficientemente e mesmo com excessiva severidade por essas inevitáveis importunações. (GOETHE, 1986: 285, 359 e 447)

Goethe habilita o tédio que faz a experiência estética fato real e passional na vida dos leitores como parte da força da obra de arte. Lamenta pelas consequências empíricas de seu livro, e admite tê-las sofrido como seus leitores.

O autor emprega a forma epistolar, que causa profunda empatia no público: “na época de *Werther*, toda gente fazia das cartas um verdadeiro passatempo literário, conservando-as os destinatários, o que favorecia o gênero do romance epistolar”. (LUDWIG, 1940: 106). O fato de utilizar cartas íntimas como plataforma narrativa, coloca em questão a real sinceridade que pode se apreender deste tipo de material – ele também é passível de tornar-se fonte para o ficcional, para a expressão de uma subjetividade que, quando extrema, isola-se do Todo, e conclui-se com um fim trágico.

A forma epistolar ou de diário já não é mais a própria espontaneidade (...). É instrumento para o distanciamento do Eu, para a reflexão do Eu. Por isso a forma interna do *Werther* já representa uma tensão entre aquilo que ele mesmo pretende ser; um homem vivendo no âmago das emoções, absorvido pela existência. (KOHLSCHMIDT apud BOESCH, 1967: 258)

Kohlschmidt aponta para o texto epistolar de *Werther* como aquele que tenciona resignificar a convenção de se escrever cartas – o sentido do senso comum é integrado a outro: o de epístolas como espaço para a reflexão individual. Na presente análise, a observação da trajetória do protagonista como interceptada por quebras (principalmente relacionadas ao mundo social) que se reúnem para constituir um todo harmonioso será enfocada. A metáfora orgânica e seu procedimento de religação do homem à natureza jaz como base da discussão.

O segundo romance cujas passagens também serão comentadas é *As afinidades eletivas*, publicado em 1809. Iniciou-se como episódio de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, (cf. TANTILLO, 2001: 1), mas acabou por expandir-se e tornar-se independente do ponto de partida original.

A crítica literária muitas vezes descreve o romance como colagem de vários temas e modelos diferentes, sem que uma tese (ou doutrina) central predomine:

As questões propostas no romance não encontram resposta só no próprio texto, mas também em outros textos e discursos de sua época. A inserção pelo autor de idéias provindas de outras áreas de conhecimento dá ao romance *Die Wahlverwandschaften* um caráter inovador, na medida em que integra a intertextualidade à forma artística do romance, colocando textos e discursos alheios em seu próprio texto como em uma colagem e instigando o leitor a estabelecer relações entre essas referências e a totalidade do romance. Privilegiando a forma da colagem, **Goethe rompe com o princípio de unidade que, para as correntes literárias da época** (Iluminismo, *Sturm und Drang*, Classicismo), era um dos objetivos da produção estética. Até então a tradição literária e filosófica, à qual Goethe também pertencia, recorria a modelos anteriores **(o Classicismo alemão, por exemplo, tomou como modelo exemplar os gregos); esta prática se baseava na exaltação do modelo, sem deixar dúvidas quanto à origem do modelo seguido.** (...) Em *Die Wahlverwandschaften* não há modelos, mas sim fontes e “vozes” alheias que Goethe retoma e orquestra, fazendo com que sejam notadas e “ouvidas” pelo leitor, muitas vezes confrontando-as entre si sem tomar uma posição a respeito. (BORNEBUSCH, 2002: 6, grifos nossos).

Die Wahlverwandschaften has aroused a storm of interpretative confusion. Its readers have disagreed about its main message, themes, and even its style. Many critics have argued that the novel contains an endorsement of the loose sexual practices of the nearby Jena Romantics, while many others have maintained that the tragic end of the novel offers a conservative defense of traditional marriage. Beginning with Walter Benjamin, several critics have even disputed that the novel is about marriage at all. Readers have also fiercely debated the role of the chemical theory is merely a structural device that allows the author to foreshadow events in the novel and bears no relevance to the greater issues of the novel. And while several generations of scholars have searched for the elusive single, all-pervasive idea that Goethe maintained ran through his entire novel, more recent scholars have argued that the novel is a prototypical postmodern text, whose numerous strands and very structure preclude a single interpretation. (TANTILLO, 2001: 1)

Ambas as estudiosas citadas enfatizam a forma múltipla de *As afinidades eletivas*: o paradigma Clássico (que, no limite, leva ao normativo) é revisto, bem como o individualismo exacerbado do *Sturm und Drang* (que poderia conduzir a um discurso subjetivamente monológico). Tantillo destaca a confusão que causou o romance de 1809;

seus intérpretes tentaram definir-lhe um tema principal: ora veem no texto a defesa do casamento, ora a refutação deste – além da presença de vários outros assuntos. O apontamento sobre uma visão que procure a harmonia em tal diversidade (presente em Charlotte e no capitão) e a que “aprende” a duras penas a realizar o mesmo intento (que aproximamos às personalidades de Eduard e Ottilie) será destacada no comentário que se segue.

5.1. Símbolo e alegoria como possibilidades interpretativas dos personagens

As afinidades eletivas e *Os sofrimentos do jovem Werther* se caracterizam por comportarem visões de mundo e noções interpretativas afeitas ao simbólico e ao alegórico entre os diferentes personagens. Tais distinções se coadunam com a noção de correspondências entre os elementos no romance – fator largamente empregado pelos românticos alemães, que não se distanciaram da estética da “quebra”, presente no *Sturm und Drang*. A adesão às correspondências se aproximava de uma noção estética que concedia liberdade às criações de estrato subjetivo, que se divorciavam de uma visão social e davam voz à uma vocação poética⁶⁶ para a literatura – Goethe não descarta essa vertente, mas tensiona a poesia e a motivação criativa em linguagem com o que lhe é essencialmente oposto: o acaso, a quebra, o desencontro, as aporias da transposição de uma visão natural de mundo para o contexto social.

O jogo das correspondências – que transparece como a ilustração do intento de criação de universos através da linguagem, principal propósito cultivado no romantismo alemão – acontece entre Werther e Alberto, já que movidos pelo sentimento por Charlotte. A intenção, presente em ambos, de unirem-se a ela os espelha, mas suas características os contrastam.

⁶⁶ Tal ideia encontra ilustração na distinção que Luiz Montez faz entre *Henrich von Ofterdingen* de Novalis e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe: “[Para Novalis,] o mundo é pura realização poética, é somente na poesia que ele adquire sua legalidade. Em suma, o *Henrich von Ofterdingen* é uma resposta poético-filosófica de Novalis a Goethe e seus *Anos de Aprendizagem*. É um romance-tese que praticamente reduz a quase nada o que é casual, o que é contingente. O narrador não se abandona à realidade”. (2002)

Chegou Alberto; hei de retirar-me, ainda que ele fosse o mais excelente, o mais nobre de todos os homens. Quando eu mesmo conviesse em que lhe era inferior a todos os respeitos, ser-me-ia impossível vê-lo possuir tantas perfeições. Possuir!... Basta! Guilherme, o noivo chegou. **É um moço muito bom e honrado que não é digno de ser aborrecido.** Felizmente não estive presente à sua recepção! Ter-se-me-ia partido o coração. Contudo, ele é **tão prudente** que nem um só beijo tem dado a Charlotte na minha presença. O céu lho recompense. Quanto o estimo pelo respeito que lhe tem!

(...) Seriamente, eu não posso recusar a minha estimação a Alberto: **o seu exterior tranqüilo faz um tão perfeito contraste com a turbulência do meu carácter** que me é impossível encobri-lo; ele é muito sensível e sabe bem o que possui em Charlotte. Ele me parece muito pouco propenso ao mau gênio; e tu sabes que é o pecado que mais detesto em um homem: mais do que todos os outros.

Alberto julga-me um homem de senso; e a minha adesão a Charlotte, o vivo interesse que tomo em todas as suas ações, aumenta o seu triunfo; e não me ama por isso menos. Não entro na indignação, se ele a atormenta em particular com alguns pequenos impulsos de ciúme; em seu lugar, eu não estaria em perfeito descanso e temeria que o diabo me pregasse alguma peça.

(...) Mordo os beiços e rangem-me os dentes, desesperado da minha miséria, e duplicada e treplicadamente **amaldição aqueles que me dissessem que eu devia me resignar**, pois não poderia ser de outro modo... **malditos raciocinadores!** (...) Eu espreito as ocasiões em que Alberto tem o que fazer e vou à sua casa de um salto; sempre fico contente quando encontro Charlotte só⁶⁷. (GOETHE, 2007: 64, 65 e 66, grifos nossos)

Diante das classificações que propõe Todorov em “Um romance poético”, Alberto é o homem de ação: trata dos negócios, é prudente, está dentro da lei, possui Charlotte por direito. O personagem se distingue pela discrição, auto-controle, capacidade

⁶⁷ Albert ist angekommen, und ich werde gehen; und wenn er der beste, der edelste Mensch wäre, unter den ich mich in jeder Betrachtung zu stellen bereit wäre, so wär's unerträglich, ihn vor meinem Angesicht im Besitz so vieler Vollkommenheit zu sehen. – Besitz! – genug, Wilhelm, der Bräutigam ist da! Ein braver, lieber Mann, dem man gut sein muß. Glücklicherweise war ich nicht beim Empfange! Das hätte mir das Herz zerrissen. Auch ist er so ehrlich und hat Lotten in meiner Gegenwart noch nicht ein einzimal geküßt. Das lohn' ihm Gott! (...) Indes kann ich Alberten meine Achtung nicht versagen. Seine gelassene Außenseite sticht gegen die Unruhe meines Charakters sehr lebhaft ab, die sich nicht verbergen läßt. Er hat viel Gefühl und weiß, was er an Lotten hat. Er scheint wenig üble Laune zu haben, und du weißt, das ist die Sünde, die ich ärger hasse am Menschen als alle andre. Er hält mich für einen Menschen von Sinn; und meine Anhänglichkeit zu Lotten, meine warme Freude, die ich an allen ihren Handlungen habe, vermehrt seinen Triumph, und er liebt sie nur desto mehr. Ob er sie nicht einmal mit keiner Eifersüchtelei peinigt, das lasse ich dahingestellt sein, wenigstens würd' ich an seinem Platz nicht ganz sicher vor diesem Teufel bleiben. (...) Ich beiße die Zähne auf einander und spott über mein Elend, und spottete derer doppelt und dreifach, die sagen könnten, ich sollte mich resignieren, und weil es nun einmal nicht anders sein könnte. – schafft mir diese Strohänner vom Halse! (...) Bin ich drauß, und da ist mir's immer wohl, wenn ich sie allein finde.

de resignação e adaptação – submetendo-se à anulação de demonstrar seu carinho pela noiva quando na presença de Werther. O protagonista se classifica como o ser introspectivo, o poeta que observa o mundo para além das convenções sociais, que reflete e cultiva seu interior, se degladia com suas emoções mais do que com ações concretas que impulsionem a narrativa; seu tempo é subjetivo, sem compromisso com os deveres sociais.

Em *As afinidades eletivas*, a motivação das ligações se concretiza através de um fundamento contraditório. O conceito científico – fruto da técnica humana, por princípio, não natural – de afinidades eletivas, recente à época, é o que motivará as relações. A possibilidade criativa de analogias entre ele e outras áreas entusiasma os personagens principais da trama.

– Permitam que me adiante, propôs Charlotte, para ver se atino aonde querem chegar. Como tudo tem conexão entre si, deverão também todos os seres estar em correspondência uns com os outros.

– Essa conexão será diferente, segundo a diversidade dos seres, prosseguiu Eduardo. Ora se encontram, como amigos e velhos conhecidos, que se juntam, se ligam, sem nada modificar um ao outro (como o vinho ao misturar-se com a água); ora, ao contrário, se conservam estranhos um ao outro, e até por meio de fricções, ou mecanicamente misturados, não se interpenetram de maneira alguma, como o óleo e a água, os quais, sacolejados juntos, logo depois se separam.

– Não falta muito, considera Charlotte, para que vejamos, nessas simples formas, as pessoas que conhecemos; lembrem, principalmente, as sociedades em que já vivemos. No entanto a maior analogia com esses seres inanimados existe nas massas, que se enfrentam no mundo: as classes, as profissões, a nobreza e o terceiro estado, o militar e o civil.

– No entanto, replicou-lhe Eduardo, como esses agrupamentos, por meio de costumes e leis se unem – do mesmo modo, no nosso mundo químico, há agentes para juntar o que reciprocamente se repele.

– Assim é, interrompeu o capitão, que mesclamos o óleo com a água por meio dum álcali.

– Não vá tão depressa na sua dissertação, pede-lhe Charlotte, para que eu possa demonstrar que o sigo passo a passo. Não chegamos, aqui, às afinidades?

– Exatamente, respondeu-lhe o capitão, e já iremos conhecê-las em toda sua força e exatidão. Aos corpos que, ao se encontrarem, se prendem no mesmo instante, um ao outro, e mutuamente se fixam, chamamos afins. Nos álcalis e nos ácidos (apesar de serem opostos, talvez devido a isso mesmo, se procuram, agarram-se da maneira mais decidida, transformam-se e formam juntos um corpo novo), essa afinidade é assombrosa. Pensemos somente na cal, que tem grande atração por todos os ácidos: imperativo desejo de ligar-se a eles. Logo que chegue o nosso laboratório químico, deixá-la-emos presenciar algumas

experiências muito divertidas, que evidenciam a noção mais clara que palavras, nomes e termos técnicos.

– Deixe-me confessar-lhe, disse-lhe Charlotte, que, se o capitão chama “afins” a essas substâncias estranhas, elas não me parecem consangüíneas, mas espiritualmente parentas pela alma. É dessa forma, precisamente, que, entre os homens, pode originar-se verdadeira e sólida amizade, pois caracteres opostos tornam assim possível entre eles íntima união. Agora esperarei que o capitão apresente aos meus olhos esses efeitos misteriosos. Não te molestarei, continuou ela, dirigindo-se a Eduard, quando leres em voz alta; mais bem instruída agora, ouvirei com atenção tuas palavras.

– Já que uma vez nos desafiaste, objetou-lhe Eduard, não te livrarás assim, tão facilmente, pois são esses justamente os casos mais complicados, mais interessantes: somente por meio deles é que se conhecem os graus de afinidade, as relações mais próximas, mais fortes, mais afastadas, mais insignificantes; as afinidades só têm graça, quando produzem separação.

– Essa triste palavra, exclamou Charlotte, que agora infelizmente tantas vezes se aplica na sociedade, encontram-se também nas ciências naturais?

– Certamente, replicou-lhe Eduardo. Era até título honroso para os químicos serem chamados de “artistas dissociadores”. (1992: 56, 57)⁶⁸

⁶⁸ "Lassen Sie mich voreilen", sagte Charlotte, "ob ich treffe, wo Sie hinwollen. Wie jedes gegen sich selbst einen Bezug hat, so muß es auch gegen andere ein Verhältnis haben". "Und das wird nach Verschiedenheit der Wesen verschieden sein", fuhr Eduard eilig fort. "Bald werden sie sich als Freunde und alte Bekannte begegnen, die schnell zusammentreten, sich vereinigen, ohne aneinander etwas zu verändern, wie sich Wein mit Wasser vermischt. Dagegen werden andre fremd nebeneinander verharren und selbst durch mechanisches Mischen und Reiben sich keinesweges verbinden; wie öl und Wasser, zusammengerüttelt, sich den Augenblick wieder auseinander sondert". "Es fehlt nicht viel", sagte Charlotte, "so sieht man in diesen einfachen Formen die Menschen, die man gekannt hat; besonders aber erinnert man sich dabei der Sozietäten, in denen man lebte. Die meiste Ähnlichkeit jedoch mit diesen seelenlosen Wesen haben die Massen, die in der Welt sich einander gegenüberstellen, die Stände, die Berufsbestimmungen, der Adel und der dritte Stand, der Soldat und der Zivilist". "Und doch!" versetzte Eduard; "wie diese durch Sitten und Gesetze vereinbar sind, so gibt es auch in unserer chemischen Welt Mittelglieder, dasjenige zu verbinden, was sich einander abweist". "So verbinden wir", fiel der Hauptmann ein, "das öl durch Laugensalz mit dem Wasser". "Nur nicht zu geschwind mit Ihrem Vortrag!" sagte Charlotte, "damit ich zeigen kann, daß ich Schritt halte. Sind wir nicht hier schon zu den Verwandtschaften gelangt?" "ganz richtig", erwiderte der Hauptmann; "und wir werden sie gleich in ihrer vollen Kraft und Bestimmtheit kennenlernen. Diejenigen Naturen, die sich beim Zusammentreffen einander schnell ergreifen und wechselseitig bestimmen, nennen wir verwandt. An den Alkalien und Säuren, die, obgleich einander entgegengesetzt und vielleicht eben deswegen, weil sie einander entgegengesetzt sind, sich am entschiedensten suchen und fassen, sich modifizieren und zusammen einen neuen Körper bilden, ist diese Verwandtschaft auffallend genug. Gedenken wir nur des Kalks, der zu allen Säuren eine große Neigung, eine entschiedene Vereinigungslust äußert! Sobald unser chemisches Kabinett ankommt, wollen wir Sie verschiedene Versuche sehen lassen, die sehr unterhaltend sind und einen bessern Begriff geben als Worte, Namen und Kunstausdrücke". "Lassen Sie mich gestehen", sagte Charlotte, "wenn Sie diese Ihre wunderlichen Wesen verwandt nennen, so kommen sie mir nicht sowohl als Blutsverwandte, vielmehr als Geistes--und Seelenverwandte vor. Auf eben diese Weise können unter Menschen wahrhaft bedeutende Freundschaften entstehen; denn entgegengesetzte Eigenschaften machen eine innigere Vereinigung möglich. Und so will ich denn abwarten, was Sie mir von diesen geheimnisvollen Wirkungen vor die Augen bringen werden. "Ich will dich", sagte sie, zu Eduard gewendet, "jetzt im Vorlesen nicht weiter stören und, um so viel besser unterrichtet, deinen Vortrag mit Aufmerksamkeit vernehmen". "Da du uns einmal aufgerufen hast", versetzte Eduard, "so kommst du so leicht nicht los; denn eigentlich sind die verwickelten Fälle die interessantesten. Erst bei diesen lernt man die

Consumada entre três dos personagens principais, a discussão ilustra a visão de mundo sobre este evento fundador do enredo e também aponta para as correspondências e diferenças que as figuras possuem entre si. Eduard realizava a leitura, num compêndio químico, sobre as afinidades eletivas – sua ação é descrevê-las o mais precisa e entusiasmadamente. Ele o faz seguindo os preceitos químicos de tal modo a tornar-se incompreensível para quem não conheça o assunto – Charlotte pede-lhe que disserte com mais calma e insira exemplos. Seu arrebatamento pela descoberta científica é tão grande, que este se anima a dissertar sobre a capacidade de dissociação das afinidades eletivas do mesmo como da de associação – sentido construtivo ao qual seus interlocutores se apoiam para constituir o significado inicial do termo. Em nome da exaltação da técnica humana, Eduard ultrapassa a necessidade de interlocução para seu conhecimento e proporciona a quebra da edificação de sentido em seu meio. Seu impulso pela quebra passa por um discurso que intenta naturalizar a ação humana e individual – no início da presente discussão, Eduard faz um comentário forçando essa naturalização: “Aqui, certamente [quando se fala sobre afinidades eletivas], só se trata de terras e minerais; mas **o homem é sempre autêntico Narciso**; mira-se, com prazer, em toda parte; coloca-se acima do mundo inteiro”⁶⁹. (1992: 54) O homem como ser isolado, cuja a visão só abrange o reconhecimento de si mesmo é o senso comum para Eduard – o que explica sua ação sempre contrastante com o meio.

Seu amigo de infância, o capitão Otto, chegara como visitante na casa. Seu caráter é ativo e prático, mas sua visão é comedida: ele procura aliar os elementos do espaço, avaliar as situações antes de imprimir sua vontade. Ao observar a dificuldade de

Grade der Verwandtschaften, die nähern, stärkern, entfernen, geringern Beziehungen kennen; die Verwandtschaften werden erst interessant, wenn sie Scheidungen bewirken". "Kommt das traurige Wort", rief Charlotte, "das man leider in der Welt jetzt so oft hört, auch in der Naturlehre vor?" "Allerdings!" erwiderte Eduard. "Es war sogar ein bezeichnender Ehrentitel der Chemiker, daß man sie Scheidekünstler nannte".

⁶⁹ "Hier wird freilich nur von Erden und Mineralien gehandelt, aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter".

Charlotte diante da noção discutida, ele facilita a compreensão recorrendo à experiência e se mantendo na positividade para realizar a construção do conceito.

A esposa de Eduard, Charlotte, alia sua compreensão ao universal, conecta as afinidades com as organizações humanas, transcende a materialidade dos elementos químicos e alça o conceito ao espiritual. Os contrastes e as diferentes nuances das afinidades eletivas são harmonizadas a um Todo abrangente. Sua semelhança de visão baseia a aproximação afetiva entre ela e o capitão.

Se segue um comentário sobre Otilie, personagem pelo qual o narrador nutre uma afeição, construindo uma especial empatia entre a figura e o leitor (a denominando frequentemente como “Das liebe Kind”) e cujo processo de transformação ao longo do romance pode ser visto como organizador das relações entre as quatro figuras principais. Otilie alcança uma beleza transcendental e se configura como mártir/ mito em seu meio – a quebra e a harmonia são as duas faces de seu percurso, comparáveis aos elementos que fundam a convenção linguística e o símbolo goethiano, como vimos previamente. A formação da jovem se coaduna com um processo de reintegração a uma harmonia natural e apaziguamento das tempestuosidades subjetivas em que um paralelo com Werther faz-se possível.

5.2. A apoteose estética de Otilie e Werther

Otilie apresenta as características de um personagem que transformou sua visão de mundo e se constituiu num híbrido para interpretação: ela é uma moça acabada de sair do internato, está em processo de formação quanto à vida e ao amor, e seu caráter é indefinido, pois permeia a castidade/santidade e a devassidão/adultério. Tantillo apresenta a visão heterogênea da crítica sobre as contradições do personagem.

The analysis of Otilie's character has occupied scholars since the time of the novel's publication. Those early scholars who were favorably disposed toward the novel tended to view her as a moral being due to her ability to overcome the strongest of passions and sacrifice herself in order to save a marriage. Conversely, many who condemned the novel viewed Otilie with suspicion.

They questioned the morality of elevating such a woman to saintly status.
(2001: 180)

No que diz respeito à paixão ou à importância do casamento, o caráter de Otilie é questionável, uma vez que ela, inicialmente, se rende ao sentimento por Eduard; além de deixar morrer, mesmo que involuntariamente, o filho de seu amado com sua esposa legítima. Contudo, por fim, ela renuncia a seu amor, se exclui por vontade própria, expiando seus “erros”. Esta mudança ocorre graças ao processo de formação da personagem, que acaba por transformar sua concepção de amor e de sua própria humanidade.

I.

Otilie inicia o romance como criança problemática na escola: não possui força própria, ainda que, aparentemente, tenha condições para tanto. Sob a diferença entre “homens de ação” e “seres recolhidos”, Otilie, a filha adotiva e sem sucesso escolar, torna-se mais afeita à segunda classificação: seu mundo interior é mais importante. Otilie é espelhada à Luciana, filha legítima de Charlotte, notável por uma vida ativa nos estudos e em sociedade.

Se as primeiras páginas de suas cartas e relatórios mensais são sempre **hinos às virtudes de Luciana**, mas cujo sentido real sei perfeitamente compreender, pois que, afinal, **o que ela diz de Otilie são sempre desculpas sobre desculpas**, estranhando que uma menina, cuja beleza tanto realça, não demonstre capacidade nem disposição alguma para a vida.

(...) **Não compreende nada que não tenha dedução lógica.** Torna-se incapaz, e até obtusa, ante qualquer coisa, fácil de se compreender, mas que, para ela, não tenha conexão com alguma outra; mostrando-se-lhe, porém, o encadeamento do assunto, entende até os mais difíceis.

(...) Mas uma observação, que, talvez mais tarde, pudesse esquecer: nunca vi Otilie exigir ou pedir alguma coisa com insistência; no entanto, há vezes, se bem que raras, em que ela procura recusar o que lhe pedem. Faz isso de maneira graciosa para quem sabe compreendê-la. Une as palmas das mãos, ergue-as ao peito, inclinando-se um pouco para frente e fita o solicitador importuno com tal olhar, que ele desiste, de bom grado, de tudo o que poderia anelar ou exigir. Se

algum dia lhe vir esse gesto, senhora, o que não será muito provável, devido à sua maneira de tratá-la, pense em mim e seja paciente com ela .⁷⁰ (GOETHE, 1992: 37, 49 e 63, grifos nossos)

Os trechos são provenientes de cartas dos preceptores do internato em que ambas estudam. Otilie age mecanicamente, não há uma força original (algo como o *Bildungstrieb*) que impulse sua vida e sua alegria, assim, esta possui um rendimento sofrível nos estudos. Luciane lhe contrasta: é alegre, vívida, expansiva, obtém pleno sucesso diante do público e zomba da estranha inabilidade social de Otilie. Destacamos o fato desta última ter sua compreensão regida pela lógica: o gênio artístico (que Kant descreve), que observa o ambiente e se harmoniza com ele, que segue seus desígnios e naturalmente possui autonomia, lhe é estranho. Contudo, o modo mecânico e imitativo de agir da última, ao adentrar a casa de Charlotte, produz uma adaptação satisfatória ao ambiente.

Charlotte deu à recém-chegada algumas explicações sobre a maneira de dirigir os assuntos domésticos. Otilie compreendeu rapidamente o método da casa, e o que é melhor ainda, adaptou-se perfeitamente nele. Percebera com facilidade o que devia fazer para todos em geral, e para cada um em particular. Tudo era realizado à hora e em tempo. Dava ordens sem parecer mandar, e quando alguém descuidava o trabalho, fazia-o logo, ela mesma⁷¹. (1992: 65)

⁷⁰ Versão original: “wenn die ersten Seiten ihrer Briefe und Monatsberichte immer nur Hymnen sind über die Vortrefflichkeit eines solchen Kindes, die ich denn recht gut in meine Prose zu übersetzen weiß: so ist dagegen, was sie schließlich von Ottilien erwähnt, nur immer Entschuldigung auf Entschuldigung, daß ein übrigens so schön heranwachsendes Mädchen sich nicht entwickeln, keine Fähigkeiten und keine Fertigkeiten zeigen wolle. (...) Was nicht aus dem Vorhergehenden folgt, begreift sie nicht. Sie steht unfähig, ja stöckisch vor einer leicht faßlichen Sache, die für sie mit nichts zusammenhängt. Kann man aber die Mittelglieder finden und ihr deutlich machen, so ist ihr das Schwerste begreiflich. (...) Noch eins, das ich vielleicht in der Folge vergessen könnte: ich habe nie gesehen, daß Ottilie etwas verlangt oder gar um etwas dringend gebeten hätte. Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht, was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den, der den Sinn davon gefaßt hat, unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte. Sehen Sie jemals diese Gebärde, gnädige Frau, wie es bei Ihrer Behandlung nicht wahrscheinlich ist, so denken Sie meiner und schönen Ottilien”.

⁷¹ Charlotte gab dem neuen Ankömmling nur wenig Winke, wie es mit dem Hausgeschäfte zu halten sei. Otilie hatte schnell die ganze Ordnung eingesehen, ja, was noch mehr ist, empfunden. Was sie für alle, für

Otilie imitava os modos prudentes de Charlotte, aparentando possuir um olhar totalizante sobre as tarefas que a ela se dispunha, emulando o caráter abrangente e agregador da visão simbólica presente em Charlotte. Contudo, uma força oposta subjazia à jovem.

Otilie dava a todos a impressão de calma, mas não a mim. Íntima agitação, viva e angustiada, que ela tentava combater, patenteava-se em seu rosto em constantes mutações de cores.

(...) – Entre as gentilezas mais louváveis, disse-lhe ela um dia, salienta-se a que impõe abaixar-nos, imediatamente, quando alguém deixar cair alguma coisa, e procurarmos apanhá-la; com isso provamos estar prontos para prestar-lhe um obséquio; mas, na alta sociedade, devemos considerar a quem testemunhamos essa delicadeza. (...) para as mais jovens e inferiores em classe, mostras-te, assim, humana e bondosa; mas não fica bem a uma moça descer de sua posição para prestar aos homens tal obséquio⁷². (1992: 63, 67)

O primeiro trecho, retirado da carta da diretora do internato avaliando a jovem e o segundo, um conselho de Charlotte, denotam a agitação de Otilie, apesar de seus bons modos. Oriunda de uma classe social inferior, sem lugar ou pares no ambiente escolar, Otilie ansiava ser aceita socialmente. Sua juventude e imaturidade a impulsionavam a forjar esta inserção de modo explícito, demonstrando uma distinção com a harmonia do meio e com as situações, por vezes, sendo demasiadamente servil e **primária** (à guisa da imitação simples que Goethe descreveu) em suas intenções. Otilie intentava inserir-se no

einen jeden insbesondere zu besorgen hatte, begriff sie leicht.

⁷² Otilie schien gelassen für jeden andern, nur nicht für mich. Eine innere, unangenehme, lebhaftige Bewegung, der sie widersteht, zeigt sich durch eine ungleiche Farbe des Gesichts. (...) "Es gehört", sagte sie eines Tages zu ihr, "unter die lobenswürdigen Aufmerksamkeiten, daß wir uns schnell bücken, wenn jemand etwas aus der Hand fallen läßt, und es eilig aufzuheben suchen. Wir bekennen uns dadurch ihm gleichsam dienstpflichtig; nur ist in der größern Welt dabei zu bedenken, wenn man eine solche Ergebenheit bezeigt. Gegen Frauen will ich dir darüber keine Gesetze vorschreiben. Du bist jung. Gegen Höhere und ältere ist es Schuldigkeit, gegen deinesgleichen Artigkeit, gegen Jüngere und Niedere zeigt man sich dadurch menschlich und gut; nur will es einem Frauenzimmer nicht wohl geziemen, sich Männern auf diese Weise ergeben und dienstbar zu bezeigen".

ambiente, mas seu caráter propenso ao inessencial “agradar” apenas produzia uma simpatia superficial entre ela e os outros personagens – fator que provocava uma desarmonia, da qual Charlotte se esforçava por alertar à jovem.

Werther também inicia sua trajetória de modo bastante agitado e intempestivo. As estações do ano são marcadas: é primavera; e o protagonista constitui uma visão clássica e harmônica da natureza, animada por sua leitura de Homero.

Enfim, acho-me bem aqui. A solidão em lugares paradisíacos é um bálsamo para o meu coração, que sente reanimar-se e vigorar-se com os encantos da primavera. Não há um só arbusto, uma única árvore que não esteja florida, parecendo aos olhos variados ramalhetes de flores; fazendo nascer o desejo de converter-se o homem em borboleta para nadar neste mar de perfumes, e poder ali achar todo o seu sustento.

A cidade é desagradável. Em recompensa, a natureza brilha com todo o seu esplendor nos arredores; foi o que induziu o defunto Conde de M... a mandar plantar um jardim sobre um dos outeiros vizinhos, onde a natureza espalha os seus tesouros com uma profusão e uma variedade incríveis e forma os mais deliciosos vales. (...) E perguntas-me se eu quero que me remetas os meus livros? Ó meu bom amigo, em nome de Deus te rogo que me deixes respirar. **Não quero tornar a ser dirigido involuntariamente, excitado, aguilhoado: o meu coração assemelha-se a uma torrente que corre com demasiada veemência. Faltava-me um canto harmonioso, eu o tenho achado completo no meu Homero.** Quantas vezes hei recorrido a este canto para moderar a eferescência do meu sangue! Não sabes, caro amigo, como o meu coração é inquieto e desigual. É desnecessário dizer-to: porventura não tens, tu mesmo, tido o desprazer de me ver passar rapidamente da tristeza aos transportes da alegria e de uma doce melancolia a uma paixão funesta! Eu trato o meu coração como uma criança doente; tudo o que deseja lhe concedo. ⁷³ (2007: 25, 28, grifos nossos)

⁷³ Übrigens befinde ich mich hier gar wohl. Die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauerndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüten, und man möchte zum Maienkäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können. Die Stadt selbst ist unangenehm, dagegen rings umher eine unaussprechliche Schönheit der Natur. Das bewog den verstorbenen Grafen von M., einen Garten auf einem der Hügel anzulegen, die mit der schönsten Mannigfaltigkeit sich kreuzen und die lieblichsten Täler bilden. (...) Du fragst, ob du mir meine Bücher schicken sollst? – lieber, ich bitte dich um Gottes willen, laß mir sie vom Halse! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegenesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe, denn so ungleich, so unstat hast du nichts gesehn als dieses Herz. Lieber! Brauch' ich dir das zu sagen, der du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von süßer Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehn? Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet.

A citação descreve o estado interno efusivo de Werther, instigado pela chegada na nova cidade, eminente necessidade de encaixar-se em algum grupo social e o incipiente estado de liberdade como indivíduo. A movimentação exterior, pertencente ao mundo social, lhe é indiferente: lhe interessa a profusão de acontecimentos interiores, a variedade do que sente, constituir sua visão e linguagem próprias – assim como a descrição da **maneira** que Goethe realiza em “Imitação simples, maneira e estilo”. A isso, ele contrapõe a movimentação tranquila e quase imperceptível da natureza, além da expressão clássica e heroica apreendida da leitura de Homero. Werther encarna o gênio artístico: a figura se distingue por aparecer de maneira isolada e acima do âmbito social, cuja movimentação não se limita a uma explicação racional – tal “personagem” faz-se mais presente no primeiro Goethe. A profunda agitação de Werther ainda está sob controle – mas chegará ao máximo da polarização ao longo da narrativa.

Mais um personagem afetado pelo caráter passional é Eduard, em *As afinidades eletivas*. Seu temperamento é romântico, tomado por excessiva subjetividade, por uma interioridade que insiste em se expandir, a despeito de nem sempre se encaixar em seu meio – a predominância da “maneira” novamente se presentifica. É um homem de ação como o capitão, mas controlado por suas paixões e constantemente destoando do ambiente. Ligados por essa subjetividade premente, Eduard e Ottilie se apaixonam, uma vez que esta última imitava ser simpática e agradável com todos e Eduard, diante do impulso isolador de satisfação de seus desejos, lê tal simpatia como especialmente dedicada a si.

“Eduard tinha conservado, apesar dos anos decorridos, algo de infantil, que condizia bem com a mocidade de Ottilie”⁷⁴. (1992: 72) O narrador traça uma afinidade através de uma adjetivação pejorativa, que denota a defasagem de maturidade dos personagens, como se estes estivessem ligados de modo indiferente ao tempo e espaço. Ottilie efetiva sua inclinação pelo esposo de Charlotte apenas após o rompimento de uma barreira **icônica**, presente na cena abaixo.

⁷⁴ Eduard hatte bei zunehmenden Jahren immer etwas Kindliches behalten, das der Jugend Ottiliens besonders zusagte.

– Querida Otilie, tenho um pedido a fazer-lhe: quero que me perdoe, caso o recuse. Sei que não faz nenhum segredo (nem teria necessidade disso) de que traz no peito, sob o vestido, uma miniatura: o retrato de seu pai, bravo homem, que você mal conheceu e que merece, de todos os pontos de vista, um lugar em seu coração. Mas... perdoe-me: o retrato é exageradamente grande, e o metal e o vidro me dão mil cuidados. (...) Horroriza-me a possibilidade de que qualquer encontrão imprevisto, uma queda, uma pressão, lhe possam ser molestos ou funestos. Faça isso por mim: tire esse retrato, não digo de sua memória, do seu quarto; dê-lhe mesmo o mais belo, o mais sagrado, lugar de seu aposento, mas afaste-o de seu busto, já que seu contato, devido a receio, talvez exagerado, me parece tão perigoso (1992: 74)⁷⁵.

Otilie retira o retrato do pai do contato com seu corpo para colocar a imagem material num nível espiritual: no altar de seu quarto, em sua memória. A jovem se afasta do tipo de representação de um cinto de castidade, e agora pode abrir-se à experiência dos desejos carnis. A figura do pai (apesar de efetivamente ausente da vida da personagem – mais um fator que contribui para evidenciar a falta de modelos que possam tornar nítido a origem do caráter de Otilie) pode representar que ela possuía uma “forma” de senhor ou mentor; ao retirar o colar, a moça abre espaço para que Eduard substitua este papel. O acontecimento se concretiza no correr do enredo: o marido de Charlotte se torna uma espécie de protetor da jovem, e o principal responsável por sua aprendizagem amorosa (mediado, pelo outro lado, por sua esposa legítima e sua vocação mais racional e previdente). Salientamos que tal função foi embuída a Eduard apenas sob o fato de Otilie

⁷⁵ "Ich habe eine Bitte, liebe Otilie; verzeihen Sie mir die, wenn Sie mir sie auch versagen! Sie machen kein Geheimnis daraus, und es braucht es auch nicht, daß Sie unter Ihrem Gewand, auf Ihrer Brust ein Miniaturbild tragen. Es ist das Bild Ihres Vaters, des braven Mannes, den Sie kaum gekannt und der in jedem Sinne eine Stelle an Ihrem Herzen verdient. Aber vergeben Sie mir: das Bild ist ungeschickt groß, und dieses Metall, dieses Glas macht mir tausend ängste, (...) Mir ist die Möglichkeit schrecklich, daß irgendein unvorgesehener Stoß, ein Fall, eine Berührung Ihnen schädlich und verderblich sein könnte. Tun Sie es mir zuliebe, entfernen Sie das Bild, nicht aus Ihrem Andenken, nicht aus Ihrem Zimmer; ja geben Sie ihm den schönsten, den heiligsten Ort Ihrer Wohnung; nur von Ihrer Brust entfernen Sie etwas, dessen Nähe mir, vielleicht aus übertriebener ängstlichkeit, so gefährlich scheint!" Otilie schwieg und hatte, während er sprach, vor sich hingesehen; dann, ohne übereilung und ohne Zaudern, mit einem Blick mehr gen Himmel als auf Eduard gewendet, löste sie die Kette, zog das Bild hervor, drückte es gegen ihre Stirn und reichte es dem Freunde hin mit den Worten: "heben Sie mir es auf, bis wir nach Hause kommen! Ich vermag Ihnen nicht besser zu bezeugen, wie sehr ich Ihre freundliche Sorgfalt zu schätzen weiß".

não mais utilizar a imagem de seu pai: Eduard é voluntarioso e subjetivo, não sábio, maduro e prudente o bastante para guiar alguém que não para cumprir seus anseios individuais.

Eduard segue como tutor de Ottilie, solicitando a ela que copie um contrato.

Nesse instante viram a moça aproximar-se e a baronesa pediu logo a Eduard que nada lhe dissesse desse projetado passeio de outono, pois em geral nunca se realiza aquilo que se preliba muito tempo antes. Eduard prometeu, mas fê-la apressar o passo para ir ao encontro de Ottilie; por fim passou-lhe à frente para juntar-se à sedutora jovem.

Íntima alegria invadiu-lhe o ser. Ao beijar-lhe a mão, entregou-lhe um ramo de flores campestres, que de caminho colhera. A baronesa sentiu-se quase exasperada ao presenciar essa cena; se não podia aprovar o que nesse amor havia de culpável, invejava, no entanto, naquela singela neófita o que havia de delicadeza e de encantos.

(...) Eduard ficou radiante ao ouvir que Ottilie ainda escrevia.

– Trabalha pra mim! Pensou triunfante. Concentrado em si mesmo, pela obscuridade, viu-a sentada escrevendo, tinha a impressão de que se aproximava dela, que a via voltar-se para ele, e, então, sentiu irresistível saudade: queria estar de novo ao seu lado.

(...) Ali foi informado de que Ottilie se achava em seu quarto fechada, escrevendo. À agradável sensação de que ela trabalhava para ele, mesclava-se o mais vivo descontentamento por não vê-la. Sua impaciência aumentava a cada instante. Ia dum lado para o outro no salão, experimentava tudo, mas nada conseguia prender sua atenção. Desejava vê-la, vê-la a sós, antes que o capitão voltasse com Charlotte. Fez-se noite: acenderam os lampadários.

Por fim apareceu Ottilie, resplandecente de graça. O sentimento de ter feito alguma coisa para ajudar seu amigo, elevava todo seu ser ante seus próprios olhos. Colocou sobre a mesa, diante dele, o original e a cópia.

– Vamos fazer um confronto? Interrogou-o, sorrindo.

Eduard não sabia o que responder-lhe. Olhou-a bem de frente, depois a cópia. As primeiras folhas estavam escritas com o maior cuidado, com delicada mão feminina; depois o talhe parecia modificar-se, mais ligeiro e mais desembaraçado, mas qual não foi sua surpresa ao percorrer as últimas páginas.

– Por Deus! Exclamou, que vejo? É a minha caligrafia!

Olhou para Ottilie e depois para as páginas: o final, principalmente, era como se ele próprio o tivesse escrito. Ottilie silenciosa olhava-o; Eduardo ergueu os braços:

– Tu me amas! Ottilie, tu me amas!

Abraçaram-se ternamente. Qual dos dois abraçou o outro primeiro, seria difícil dizer-se.

Desde este instante a vida transformara-se para Eduard; já não se sentia o mesmo homem, o mundo já não era mais o mesmo.⁷⁶ (1992: 96, 99, 102 e 103)

No trecho inicial, o narrador, pela primeira vez, se refere à Ottilie como neófito, definindo-a como jovem em processo de aprendizado e transformação. Eduard é uma das linhas de força sobre a educação da moça (Charlotte faz-lhe a contraparte), orientando-a a copiar um contrato: ele sentia que tal fato os aproximava profundamente. A jovem também idealizava a importância da tarefa: “O sentimento de ter feito alguma coisa para ajudar seu amigo, elevava todo seu ser ante seus próprios olhos”. Ao fim, Eduard constata que sua discípula alcançara **imitativamente** o mesmo nível que o professor: Ottilie realizara o trabalho do modo exato como Eduard o faria, chegando até mesmo a reproduzir com perfeição a forma de escrita do último. Novamente, a letra e seu caráter isoladamente

⁷⁶ In diesem Augenblick sah man Ottilien herankommen, und die Baronesse sagte schnell zu Eduard, er möchte von dieser vorhabenden Herbstreise ja nichts reden; denn gewöhnlich geschähe das nicht, worauf man sich so lange voraus freue. Eduard versprach, nötigte sie aber, Ottilien entgegen geschwinder zu gehen, und eilte ihr endlich, dem lieben Kinde zu, mehrere Schritte voran. Eine herzliche Freude drückte sich in seinem ganzen Wesen aus. Er küßte ihr die Hand, in die er einen Strauß Feldblumen drückte, die er unterwegs zusammengepflückt hatte. Die Baronesse fühlte sich bei diesem Anblick in ihrem Innern fast erbittert. Denn wenn sie auch das, was an dieser Neigung strafbar sein mochte, nicht billigen durfte, so konnte sie das, was daran liebenswürdig und angenehm war, jenem unbedeutenden Neuling von Mädchen keineswegs gönnen. (...) Eduard hörte mit Entzücken, daß Ottilie noch schreibe. 'Sie beschäftigt sich für mich!' dachte er triumphierend. Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. (...) Dort vernahm er, Ottilie habe sich eingeschlossen, sie schreibe. Bei dem angenehmen Gefühle, daß sie für ihn etwas tue, empfand er das lebhafteste Mißbehagen, sie nicht gegenwärtig zu sehen. Seine Ungeduld vermehrte sich mit jedem Augenblicke. Er ging in dem großen Saale auf und ab, versuchte allerlei, und nichts vermochte seine Aufmerksamkeit zu fesseln. Sie wünschte er zu sehen, allein zu sehen, ehe noch Charlotte mit dem Hauptmann zurückkäme. Es ward Nacht, die Kerzen wurden angezündet. Endlich trat sie herein, glänzend von Liebenswürdigkeit. Das Gefühl, etwas für den Freund getan zu haben, hatte ihr ganzes Wesen über sich selbst gehoben. Sie legte das Original und die Abschrift vor Eduard auf den Tisch. "Wollen wir kollationieren?" sagte sie lächelnd. Eduard wußte nicht, was er erwidern sollte. Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben, dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden; aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! "Um Gottes willen!" rief er aus, "was ist das? Das ist meine Hand!" Er sah Ottilien an und wieder auf die Blätter, besonders der Schluß war ganz, als wenn er ihn selbst geschrieben hätte. Ottilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: "du liebst mich!" rief er aus, "Ottilie, du liebst mich" und sie hielten einander umfaßte. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen. Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet, er nicht mehr, was er gewesen, die Welt nicht mehr, was sie gewesen.

icônico, a força da influência que ela exerce manipulam Eduard por completo – ele se rende à empatia pelo signo imitativo.

O episódio remete, em nossa opinião, a um dos significados bíblicos da palavra *Bildung*: a de formar-se segundo a imagem e semelhança do Criador, Deus. Maas (cf. 2000, p. 26) e Kontje (cf. 1993, p. 1) assinalam este sentido, um dos primeiros conferidos à palavra em questão, empregado por Lutero na tradução da Bíblia. O enfoque à força criadora da linguagem como capaz de originar realidades faz-se presente. O mesmo significado é partilhado pelo trecho acima, pois Otilie incorpora seu mestre, tornando-se imagem e semelhança de Eduard – da palavra, advém um espaço e tempo não regidos pelas leis sociais, onde o relacionamento do casal pode existir. Para Eduard, a sincronia entre os dois (dada pela capacidade de Otilie em imitar seu “mestre”) basta para confirmar a possibilidade de realização do amor, um patamar comum dividido entre ele e Otilie. Novamente, o que os liga é a crença total no signo: antes, a imagem do pai da jovem os separava; agora, a letra os une. Contudo, o ponto que prova o sentimento de Otilie por Eduard está dissociado da harmonia com os elementos do enredo: a ligação entre os personagens fere barreiras de classe social e as convenções do casamento – ele só sobrevive num plano ideal.

Werther, conforme apontamos no capítulo inicial, também baseia seu amor por Charlotte através de uma linguagem indireta, estabelecida entre ambos e apoiada em sinais e pistas.

A primeira coisa que me surpreendeu apenas ao abrir foi um dos laços de fita cor-de-rosa que tinha Charlotte no peito no primeiro dia em que a vi, e que depois eu lhe havia muitas vezes pedido. Alberto tinha juntado a isto dois livrinhos pequenos; era o Homero da edição de Wetstein, pelo qual eu tantas vezes tinha suspirado; pois me incomodava a edição de Ernesto quando ia passear. Tu bem o vês! É assim que eles adivinham os meus desejos e procuram certificar-se da sua amizade por meio destas pequenas atenções, mil vezes mais preciosas do que esses presentes magníficos com que somos humilhados pela vaidade daqueles que os oferecem. Beijo mil vezes aquele laço de fita e respiro

o prazer que me causa a lembrança daqueles dias afortunados, dias que não voltarão⁷⁷. (2007: 81)

A narrativa adentra o outono. Werther faz aniversário e recebe um Homero de Alberto como presente. O protagonista condensa seu apaixonamento na presença da fita que enlaça o livro, enfeite de Charlotte. A prova de seu amor residia neste ícone isolado, em que Werther concentrava suas forças – a simplicidade do presente abriga mais significados do que ser presenteado por alguma grande figura da sociedade (um mundo motivado opõe-se a uma ordem arbitrária). Com o avanço do enredo e das estações do ano, o jovem se detém na observação de seus sentimentos e agitações internas mais do que na ordem dos acontecimentos à sua volta – tal dissociação o torna gradativamente sorumbático.

Eduard também explicita a imensa influência que a expressão humana faz sobre si, no trecho abaixo.

Uma de suas particulares manias (sem dúvida partilhadas por muitas outras pessoas), era não tolerar que alguém lesse no livro que lia. Anteriormente, quando lia poesias, peças dramáticas e contos, esse sestro era consequência natural do vivo desejo que o leitor, como fazem o poeta, o ator, o narrador, experimenta de **causar surpresa**, fazendo pausas, que excitam a curiosidade do ouvinte. É claro que é muito contrário a esse propósito o saber-se que um terceiro se adianta na leitura, que fazemos. Por isso, em tais ocasiões, procurava sentar-se de maneira que não tivesse ninguém atrás de si. Mas agora, que eram somente três, essa precaução era desnecessária; e, como dessa vez, não visava excitar sentimentos, em avivar imaginações, não pensou em precaver-se. Mas nessa noite, quando se havia sentado negligentemente, percebeu que Charlotte tinha os olhos fixos no livro. Sua antiga impaciência despertou, e censurou-a um tanto asperamente.

⁷⁷ Mir fällt beim Eröffnen sogleich eine der blaßroten Schleifen in die Augen, die Lotte vor hatte, als ich sie kennen lernte, und um die ich sie seither etlichemal gebeten hatte. Es waren zwei Büchelchen in Duodez dabei, der kleine Wetsteinische Homer, eine Ausgabe, nach der ich so oft verlangt, um mich auf dem Spaziergange mit dem Ernestischen nicht zu schleppen. Sieh! So kommen sie meinen Wünschen zuvor, so suchen sie alle die kleinen Gefälligkeiten der Freundschaft auf, die tausendmal werter sind als jene blendenden Geschenke, wodurch uns die Eitelkeit des Gebers erniedrigt. Ich küsse diese Schleife tausendmal, und mit jedem Atemzuge schlürfe ich die Erinnerung jener Seligkeiten ein, mit denen mich jene wenigen, glücklichen, unwiederbringlichen Tage überfüllten.

– Se quisessem, duma vez para sempre, acabar com esse costume, que, como tantos outros, tão detestável é nas reuniões! Quando leio para alguém, não é como se lhe estivesse relatando algo verbalmente? **O que está escrito, o que está impresso, toma o lugar das minhas próprias ideias**, dos meus pensamentos; incomodar-me-ia muito falar, se tivesse alguma janelinha no meu peito, devassando-me o coração, de maneira que aquele, a quem desejasse narrar, um por um, meus pensamentos, manifestar minhas sensações íntimas, soubesse sempre, de antemão, aonde eu iria chegar. Quando alguém olha para o meu livro, tenho sempre a impressão de que me cortam em dois. (GOETHE, 1992: 53 e 54, grifos nossos)⁷⁸

O marido de Charlotte estabelece uma relação simples e direta com a letra, absorvendo-se completamente ao que ela provoca, se limitando completamente a ela (como no efeito catártico provocado pelo apagamento sígnico, preconizado por Lessing). Tal modo de interpretação ainda não se coaduna com o simbólico: “Certamente, tudo isso [a arte] poderá transformar-se numa 'vivência' para nós. Essa autocompreensão estética está sempre disponível. Mas a gente não pode deixar-se iludir pelo fato de que a própria obra de arte que, desse modo, que torna-se para nós uma vivência, não foi destinada para uma tal concepção” (GADAMER, 1999: 133). O prender-se demasiadamente à letra e à imagem, como se os meios esgotassem completamente o sentimento e as ideias de um homem (e não expandissem e ligassem este com o universal) é recorrente na cosmovisão de Eduard e Ottilie.

⁷⁸ Eine seiner besondern Eigenheiten, die er jedoch vielleicht mit mehrern Menschen teilt, war die, daß es ihm unerträglich fiel, wenn jemand ihm beim Lesen in das Buch sah. In früherer Zeit, beim Vorlesen von Gedichten, Schauspielen, Erzählungen, war es die natürliche Folge der lebhaften Absicht, die der Vorlesende so gut als der Dichter, der Schauspieler, der Erzählende hat, zu überraschen, Pausen zu machen, Erwartungen zu erregen; da es denn freilich dieser beabsichtigten Wirkung sehr zuwider ist, wenn ihm ein Dritter wissentlich mit den Augen vorspringt. Er pflegte sich auch deswegen in solchem Falle immer so zu setzen, daß er niemand im Rücken hatte. Jetzt zu dreien war diese Vorsicht unnötig; und da es diesmal nicht auf Erregung des Gefühls, auf überraschung der Einbildungskraft angesehen war, so dachte er selbst nicht daran, sich sonderlich in acht zu nehmen. Nur eines Abends fiel es ihm auf, als er sich nachlässig gesetzt hatte, daß Charlotte ihm in das Buch sah. Seine alte Ungeduld erwachte, und er verwies es ihr, gewissermaßen unfreundlich: "wollte man sich doch solche Unarten, wie so manches andre, was der Gesellschaft lästig ist, ein für allemal abgewöhnen! Wenn ich jemand vorlese, ist es denn nicht, als wenn ich ihm mündlich etwas vorträge? Das Geschriebene, das Gedruckte tritt an die Stelle meines eigenen Sinnes, meines eigenen Herzens; und würde ich mich wohl zu reden bemühen, wenn ein Fensterchen vor meiner Stirn, vor meiner Brust angebracht wäre, so daß der, dem ich meine Gedanken einzeln zuzählen, meine Empfindungen einzeln zureichen will, immer schon lange vorher wissen könnte, wo es mit mir hinaus wollte? Wenn mir jemand ins Buch sieht, so ist mir immer, als wenn ich in zwei Stücke gerissen würde".

De Man postula este “erro” de leitura na escolha entre literal e figurado ao realizar a interpretação de um signo.

Mesmo se, como muitas vezes se diz ser o caso da linguagem poética, a figura é polissêmica e engendra vários significados, alguns dos quais podem até ser contraditórios entre si, ainda prevalece a grande subdivisão entre literal e figurado. Toda leitura envolve uma escolha entre significação e simbolização, e essa escolha só pode ser feita se postularmos a possibilidade de distinguir o literal do figurado. (...) Mas a necessidade de fazer tal distinção não pode ser evitada, caso contrário toda a ordem do discurso entraria em colapso. A situação implica que o discurso figurativo é sempre entendido em oposição a uma forma de discurso que não seria figurativa; postula, em outras palavras, a possibilidade do significado referencial como o *telos* de toda linguagem. Seria uma grande tolice supor que podemos nos afastar despreocupadamente das amarras da significação referencial. (1996: 229, grifos do autor)

Eduard, seguido por Otilie, apostava num sentido da letra/imagem dissociado do todo, do mundo referencial. A conexão de ambos pela letra era, para o marido de Charlotte, mais significativo do que as barreiras sociais, que, naturalmente, (através da prudência e do comedimento) afastariam os apaixonados, como o fizeram no caso de Charlotte e o capitão⁷⁹. Eduard e Otilie interpretam uma ação humana oriunda de um contrato como totalmente natural, essencial e constitutiva, não observam a aliança entre humano e natural, o que há de consensual e contratual, a “adequação harmoniosa” do símbolo: “O acordo (...) é meramente contratual, jamais constitutivo” (op. Cit. p. 232).

⁷⁹ O segundo casal sentiu-se atraído e especialmente ligado depois de instituída a convenção das afinidades eletivas, no romance: “A dizer-se verdade, a mútua inclinação desse par desenvolvia-se no mesmo ritmo em que ia a do outro casal; era, porém, mais perigosa, pois ambos eram mais controlados, mais seguros de si próprios, mais capazes de autodomínio. O capitão já começava a notar que obstinado hábito ameaçava ligá-lo a Charlotte” (GOETHE, 1992: 79, grifos nossos). Entretanto, ambos dispunham de uma *Weltanschauung* diluidora de conflitos, conservadora e comedida: sabiam domar seus sentimentos e encaixá-los na realidade, à guisa da descrição do **estilo**, feita por Goethe em “Imitação simples, maneira e estilo”. Percebiam que a união motivava-se pelo desejo individual e não se aclimatava à ordem social. Quanto à acurada capacidade de adaptação de cada um, que bem os diferenciava de Eduard e Otilie, vemos Charlotte se dispor a incursionar em erro (como no episódio em que está no piano e acompanha o marido na flauta: acelera e retarda a canção para segui-lo, cf. 1992: 42) com vistas a manter a harmonia em seu casamento, e o capitão refrear seu sentimento pela esposa do amigo, ainda que o nutrisse há muito tempo. (cf. 1992: 39)

A dissonância entre a paixão do casal cruzado e o meio onde estão encaixados é patente: Eduard é casado, ele e Ottilie são de classes sociais diferentes, os amigos que os rodeiam reprovam o romance, Charlotte (como influência menos subjetiva na formação de Ottilie) o acha nocivo para a formação da jovem. O sucesso do romance entre Ottilie e Eduard acontece apenas num campo subjetivo, que jamais se realizará sem perdas na adaptação à realidade.

Assim, Ottilie e Eduard são separados – tal fato causa grande sofrimento à moça, mas também se configura como um momento de aprendizado/transformação em sua trajetória.

Para Ottilie foram momentos horríveis. Não compreendia nada; não tinha mínima noção de nada; sentia, no entanto, que lhe haviam arrancado Eduard e para longo tempo. Charlotte, compadecendo-se de sua situação, deixou-a só. Não procuraremos descrever sua dor, nem suas lágrimas. Sofria atrozmente. Pedia a Deus somente que a ajudasse a passar aquele dia. Suportou aquelas vinte e quatro horas e, quando voltou a si, achou-se uma criatura diferente.

Não havia se acalmado, não se conformava; depois de tão grande perda, ela continuava ali e ainda tinha muito mais que recear. Seu primeiro temor, ao recobrar consciência de tudo, foi que, depois do afastamento dos dois homens, ela também seria banida. Ignorava as ameaças de Eduard, pelas quais sua permanência ao lado de Charlotte estava garantida, mas pelas atitudes desta sentia alguma intranquilidade. Procurava sempre dar o que fazer à jovem e raríssimas vezes separava-se dela, assim mesmo a contragosto. Se bem que soubesse que palavras não produzem grande efeito sobre a paixão, não ignorava no entanto o poder da reflexão e da consciência e não descuidava, por isso, de trocar idéias com Ottilie sobre assuntos vários.

(...)

Se as palavras de Charlotte tiveram o dom de lembrar a Ottilie os homens, sobretudo Eduard, ficou esta tanto mais admirada ao ouvir a tia mencionar o próximo casamento do capitão, como a coisa mais natural e certa, o que dava aspecto completamente diferente ao que ela havia imaginado em consequência das afirmações anteriores de Eduard. Devido a isso, a **atenção da jovem aumentava para cada expressão, manifestação, atitude, gesto ou passo de Charlotte.**

Sem o saber tinha-se Ottilie tornado astuta, perspicaz e desconfiada⁸⁰.
(GOETHE, 1992: 124 e 125, grifos nossos)

Inicialmente, Ottilie sofreu ao se afastar de seu amado. Num segundo momento, preocupou-se com as questões práticas da situação: queria saber se seria banida da casa – houve um certo processo de amadurecimento, em que a jovem quebrou um estado de idealização e atingiu a realidade, à guisa do que Goethe descreve sobre a passagem da juventude à idade adulta, em seu aforismo 1315⁸¹. O principal modelo, agora, torna-se Charlotte, mulher prática, controlada, que baseava-se num tratamento racional das situações. Charlotte também vivia uma paixão extraconjugal, contudo, consegue renunciar

⁸⁰ Es war für Ottilien ein schrecklicher Augenblick. Sie verstand es nicht, sie begriff es nicht; aber daß ihr Eduard auf geraume Zeit entrissen war, konnte sie fühlen. Charlotte fühlte den Zustand mit und ließ sie allein. Wir wagen nicht, ihren Schmerz, ihre Tränen zu schildern. Sie litt unendlich. Sie bat nur Gott, daß er ihr nur über diesen Tag weghelfen möchte; sie überstand den Tag und die Nacht, und als sie sich wiedergefunden, glaubte sie, ein anderes Wesen anzutreffen. Sie hatte sich nicht gefaßt, sich nicht ergeben, aber sie war nach so großem Verluste noch da und hatte noch mehr zu befürchten. Ihre nächste Sorge, nachdem das Bewußtsein wiedergekehrt, war sogleich, sie möchte nun, nach Entfernung der Männer, gleichfalls entfernt werden. Sie ahnte nichts von Eduards Drohungen, wodurch ihr der Aufenthalt neben Charlotten gesichert war; doch diente ihr das Betragen Charlottens zu einiger Beruhigung. Diese suchte das gute Kind zu beschäftigen und ließ sie nur selten, nur ungern von sich; und ob sie gleich wohl wußte, daß man mit Worten nicht viel gegen eine entschiedene Leidenschaft zu wirken vermag, so kannte sie doch die Macht der Besonnenheit, des Bewußtseins, und brachte daher manches zwischen sich und Ottilien zur Sprache. So war es für diese ein großer Trost, als jene gelegentlich mit Bedacht und Vorsatz die weise Betrachtung anstellte: "wie lebhaft ist", sagte sie, "die Dankbarkeit derjenigen, denen wir mit Ruhe über leidenschaftliche Verlegenheiten hinaushelfen! Laß uns freudig und munter in das eingreifen, was die Männer unvollendet zurückgelassen haben; so bereiten wir uns die schönste Aussicht auf ihre Rückkehr, indem wir das, was ihr stürmendes, ungeduldiges Wesen zerstören möchte, durch unsre Mäßigung erhalten und fördern". (...) Hatte bei jener äußerung Charlottens sich Ottilie die Männer, besonders Eduarden, wieder herandenken können, so war es ihr um desto auffallender, als Charlotte von einer bevorstehenden Heirat des Hauptmanns wie von einer ganz bekannten und gewissen Sache sprach, wodurch denn alles ein andres Ansehn gewann, als sie nach Eduards frühern Versicherungen sich vorstellen mochte. Durch alles dies vermehrte sich die Aufmerksamkeit Ottiliens auf jede äußerung, jeden Wink, jede Handlung, jeden Schritt Charlottens. Ottilie war klug, scharfsinnig, argwöhnisch geworden, ohne es zu wissen.

⁸¹ 1315. A cada idade do homem corresponde uma certa filosofia. A criança se mostra como realista, pois ela se acha tão convencida da existência das pêras e das maçãs quanto da sua. O jovem, perturbado por paixões internas, precisa notar a si mesmo, sondar-se: ele se transforma em idealista. Em contrapartida, o homem adulto tem todas as razões para se tornar um cético; ele faz bem em duvidar se os meios que escolheu para alcançar os fins são mesmo os corretos. Antes de agir, em meio à ação, ele tem toda razão em manter o entendimento em movimento, para que não tenha depois de se afligir por uma falsa escolha. O ancião, porém, sempre se entrega ao misticismo. Ele vê que tantas coisas parecem depender do acaso: o irracional tem sucesso, o racional malogra, felicidade e infelicidade se colocam inesperadamente em equilíbrio; assim o é, assim o foi, e a elevada idade se aquieta naquele que está aí, que esteve aí, que estará aí. (GOETHE: 2003: 190,191)

a ela, e falar com tranquilidade sobre o capitão. Otilie, agora, conhecia as duas faces do sentimento, percebia-se diante do todo e amadurecia.

O percurso de mudança e tomada de consciência sobre sua condição continua sendo seguido pelo personagem.

Com pleno consentimento da diretora, pôs-se este a caminho, alimentando em seu coração as mais belas esperanças. Sabia que Otilie simpatizava com ele e, se alguma desigualdade de condições existia entre os dois, com a maneira moderna de pensar seria facilmente reparada. A baronesa fê-lo compreender que **Otilie nunca passaria duma moça pobre**. Pertencer a uma família rica não é vantagem, costuma-se dizer; pois, mesmo no caso da maior fortuna, ter-se-iam escrúpulos em subtrair considerável soma àquele que, devido a seu grau de parentesco mais próximo, parece ter maior direito à propriedade. E em verdade é bastante singular que raramente a pessoa empregue, em favor de entes queridos, a grande prerrogativa que lhe permite dispor de seus bens após morte, e, em consideração a sua descendência, só favoreça àqueles que lhe herdarão a fortuna mesmo contra sua vontade.

Durante a viagem seu amor o colocava no mesmo nível que Otilie. Amável acolhida aumentou-lhe as esperanças. Verdade é que Otilie não estava tão comunicativa com ele como dantes; mas, em troca, achou-a mais desenvolvida, mais formada e no geral, se quiserem, mais expansiva que quando a conhecera. Confiantes deixavam-no intervir em diversos assuntos, principalmente os referentes a sua profissão. No entanto, quando tentava aproximar-se do seu alvo, secreta timidez o detinha⁸². (1992: 190, grifos nossos)

⁸² Mit vollkommener Beistimmung der Vorsteherin trat er daher seine Reise an und hegte in seinem Gemüte die besten Hoffnungen. Er weiß, Otilie ist ihm nicht ungünstig; und wenn zwischen ihnen einig Mißverständnis des Standes war, so glich sich dieses gar leicht durch die Denkart der Zeit aus. Auch hatte die Baronesse ihn wohl fühlen lassen, daß Otilie immer ein armes Mädchen bleibe. Mit einem reichen Hause verwandt zu sein, hieß es, kann niemanden helfen; denn man würde sich selbst bei dem größten Vermögen ein Gewissen daraus machen, denjenigen eine ansehnliche Summe zu entziehen, die dem näheren Grade nach ein vollkommeneres Recht auf ein Besitztum zu haben scheinen. Und gewiß bleibt es wunderbar, daß der Mensch das große Vorrecht, nach seinem Tode noch über seine Habe zu disponieren, sehr selten zugunsten seiner Lieblinge gebraucht und, wie es scheint, aus Achtung für das Herkommen nur diejenigen begünstigt, die nach ihm sein Vermögen besitzen würden, wenn er auch selbst keinen Willen hätte. Sein Gefühl setzte ihn auf der Reise Otilien völlig gleich. Eine gute Aufnahme erhöhte seine Hoffnungen. Zwar fand er gegen sich Otilien nicht ganz so offen wie sonst; aber sie war auch erwachsener, gebildeter und, wenn man will, im allgemeinen mitteilender, als er sie gekannt hatte. Vertraulich ließ man ihn in manches Einsicht nehmen, was sich besonders auf sein Fach bezog. Doch wenn er seinem Zwecke sich nähern wollte, so hielt ihn immer eine gewisse innere Scheu zurück.

A baronesa tenta arranjar um novo par para Otilie, que lida de modo mais distanciado e articulado com o cortejo, evidenciando o processo de mudança pelo qual passou. A baronesa destaca o fato desta ser sempre uma moça pobre, mesmo convivendo em meio aos ricos. Apesar do amadurecimento e virtudes da jovem, ela ainda deve à sua origem subalterna. O reconhecimento de seu confuso papel social estanca a ação em Otilie, a faz comedida.

Tal situação igualmente acontece em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em que o protagonista burguês lamenta nunca quebrar a barreira icônica de sua classe social e atingir a universalidade da formação de um nobre.

A grande questão que permeia as quase seiscentas páginas do romance de Goethe é justamente a medida das possibilidades de aperfeiçoamento e formação que restam ao burguês, em comparação com o nobre. Provavelmente o mais conhecido documento literário da história do *Bildungsroman*, a carta de Wilhelm Meister a Werner ilustra bem o desejo burguês pela formação universal, pelo conhecimento que ultrapassa os limites estreitos da educação para o trabalho e para a perpetuação do capital herdado:

Deixa que eu te diga em uma só palavra: aperfeiçoar-me, a partir do que realmente sou, tem sido meu desejo e minha intenção desde a mais primeira juventude... Fosse eu um nobre, estaria então nossa disputa encerrada; já que sou apenas um burguês, resta-me seguir meu próprio caminho, e eu espero que me possas compreender. Ignoro o que se passa em outras terras, mas, na Alemanha, só ao nobre é possível uma formação universal, e, permita-me dizer, individual... O nobre deve criar e empreender, ao passo que o burguês deve servir e trabalhar segundo as regras.

... Se, na vida cotidiana, o nobre não conhece limites... pode ele então apresentar-se perante seus pares com a consciência tranquila. Ele pode seguir adiante, ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor do que a pura e tranquila consciência do limite que lhe está traçado. (apud MAAS, 2000: 21)

Assim como Meister, sem nenhuma mudança interna, Otilie nunca realizará seus ideais de modo contínuo, harmonioso e direto. A própria assim o percebe e, no que concerne ao amor (seu principal ideal), decide preenchê-lo também com o oposto do arrebatamento – até então predominante. Otilie reconhece sua condição e não mais se

agita como inicialmente. A jovem deseja ser sábia e adquirir uma cosmovisão “simbólica” e harmônica analóga a de Charlotte, mas, temporalmente, percebe que sua escolha é anacrônica: Ottilie já incursionou no “erro” de ter creditado suas forças à paixão por Eduard, homem casado e igualmente deveras subjetivo e impulsivo, que nada possuía para ensiná-la sobre a visão simbólica e mais universal de mundo.

Werther também muda sua visão sobre a realidade e alcança uma auto-consciência sobre si, motivada pela observação da alteridade.

É fatalidade, Guilherme. Todas as minhas faculdades têm degenerado em uma ociosidade inquieta; não posso estar desocupado, não posso fazer nada. Perdi a atividade da minha imaginação, não tenho sensibilidade alguma pela natureza e os livros causam-me tédio. Quando nos abandonamos a nós mesmos, tudo nos abandona. Eu to juro, queria antes mil vezes ser um jornaleiro, para ter logo pela manhã, quando me levanto, uma perspectiva, alguma coisa que me atraísse, enfim, uma esperança para o dia seguinte. Cobiço tantas vezes a sorte de Alberto, a quem vejo enterrado até as orelhas em um montão de papéis, e imagino que em seu lugar eu seria feliz.

(...) Só fala de reis e imperadores. Era muito bom moço, ajudava-me a viver e escrevia gentilmente. De repente caiu em uma melancolia profunda, adoeceu de uma febre ardente, delirou e agora está no estado em que o vedes. Se eu vos dissesse, senhor... eu a interrompi perguntando-lhe qual era aquele tempo em que ele se julgava tão feliz? Pobre rapaz, me disse ela com um sorriso de compaixão, quer falar de quando estava absolutamente fora de si, ele constantemente conserva saudades daquele tempo. Foi quando estava preso e frenético. Fiquei abismado; e metendo-lhe na mão algum dinheiro retirei-me apressadamente.

Tu eras feliz! Exclamei eu, caminhando apressadamente para a cidade, tu estavas então contente como o peixe n'água! Deus do Céu! E é este o destino do homem! **Cumprir que ele só seja feliz antes de chegar à idade da razão**, ou também só quando esta o abandona! Desgraçado! Quanto eu invejo a tua loucura, quanto eu invejo esse desastre dos teus sentidos no qual te consumes e destróis. Tu saís cheio de esperança, a colher flores para a tua princesa... no meio do inverno... e te afliges de não as encontrar; e não descobres a razão por que não as encontras. E eu... eu saio sem esperança, sem desígnio algum e torno a recolher da mesma forma que saí... **À tua fantasia se representa que se os Estados Gerais te pagassem tu serias um homem de consideração**; e feliz de ti que podes atribuir a privação da tua felicidade a uma força terrestre! Tu não conheces, tu não sentes que a tua desgraça existe no centro do teu agitado coração, no teu cérebro desordenado; e que todos os reis e potentados da terra não podem restituir-te ao teu antigo sossego⁸³. (2007: 80, 125 e 126, grifos nossos)

⁸³ Es ist ein Unglück, Wilhelm, meine tätigen Kräfte sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt, ich kann nicht müßig sein und kann doch auch nichts tun. Ich habe keine Vorstellungskraft, kein Gefühl an der Natur, und die Bücher ekeln mich an. Wenn wir uns selbst fehlen, fehlt uns doch alles. Ich schwöre dir, manchmal

O reconhecimento sobre o que representava a figura de Alberto ao meio em que estavam começa a oprimir Werther, que, desesperado, se compara e deseja imitá-la de modo simples. Werther passa a alterar sua auto-imagem e a reflexão sobre sua finalidade no espaço, mas não escolhe um caminho que o integrasse a seu meio. O tédio do personagem, cuja fonte se limitava à sociedade, atinge agora o que lhe era mais caro: a natureza e a literatura. O segundo trecho narra o encontro do protagonista com um rapaz que procurava flores para colher, em plena véspera do inverno. Sua mãe relata sobre a gradativa demência do filho, que Werther não conseguira identificar de imediato. O intento livremente imaginativo do jovem, de colher flores para princesas, lhe parecia a materialização de seu estado de espírito poético introvertido, em alternância com o todo prático e social. Novamente há o lamento de não conseguir-se romper a auto-imagem de gênio e realizar-se como indivíduo também no âmbito social: o episódio deixa transparecer a quebra e o desencantamento de uma noção de mundo simplificada, estritamente romântica e analógica para uma realidade prosaica.

wünschte ich, ein Tagelöhner zu sein, um nur des Morgens beim Erwachen eine Aussicht auf den künftigen Tag, einen Drang, eine Hoffnung zu haben. Oft beneide ich Alberten, den ich über die Ohren in Akten begraben sehe, und bilde mir ein, mir wäre wohl, wenn ich an seiner Stelle wäre! (...) Jetzt tut er niemand nichts, nur hat er immer mit Königen und Kaisern zu schaffen. Er war ein so guter, stiller Mensch, der mich ernähren half, seine schöne Hand schrieb, und auf einmal wird er tiefsinnig, fällt in ein hinziges Fieber, daraus in Raserei, und nun ist er, wie Sie ihn sehen. Wenn ich Ihnen erzählen sollte, Herr?—Ich unterbrach den Strom ihrer Worte mit der Frage: "was war denn das für eine Zeit, von der er rühmt, daß er so glücklich, so wohl darin gewesen sei?"—"der törichte Mensch!" rief sie mit mitleidigem Lächeln, "da meint er die Zeit, da er von sich war, das rühmt er immer; das ist die Zeit, da er im Tollhause war, wo er nichts von sich wußte".—Das fiel mir auf wie ein Donnerschlag, ich drückte ihr ein Stück Geld in die Hand und verließ sie eilend. Da du glücklich warst! Rief ich aus, schnell vor mich hin nach der Stadt zu gehend, da dir es wohl war wie einem Fisch im Wasser!—Gott im Himmel! Hast du das zum Schicksale der Menschen gemacht, daß sie nicht glücklich sind, als ehe sie zu ihrem Verstande kommen und wenn sie ihn wieder verlieren!—Elender! Und auch wie beneide ich deinen Trübsinn, die Verwirrung deiner Sinne, in der du verschmachtest! Du gehst hoffnungsvoll aus, deiner Königin Blumen zu pflücken—im Winter—und trauerst, da du keine findest, und begreifst nicht, warum du keine finden kannst. Und ich—und ich gehe ohne Hoffnung, ohne Zweck heraus und kehre wieder heim, wie ich gekommen bin.—Du wähnst, welcher Mensch du sein würdest, wenn die Generalstaaten dich bezahlten. Seliges Geschöpf, das den Mangel seiner Glückseligkeit einer irdischen Hindernis zuschreiben kann! Du fühlst nicht, du fühlst nicht, daß in deinem zerstörten Herzen, in deinem zerrütteten Gehirne dein Elend liegt, wovon alle Könige der Erde dir nicht helfen können.

Continuando o mesmo processo de auto-descobrimto interior intensamente polarizado, simultâneo à saída da excessiva subjetividade e percepção do referencial do mundo como igualmente determinante na construção de signos, Otilie vive mais um momento de aprendizado: um episódio de morte.

Ver e pensar simultaneamente no nascimento e na morte, berço e ataúde, um ao lado do outro; reunir não só com a imaginação, mas com os olhos esses monstruosos contrastes, foi missão bem árdua para os assistentes, pois que se apresentara de maneira repentina.

Otilie era a única que contemplava com uma sorte de inveja o ancião, que acabara de exalar o último suspiro e conservava ainda o semblante amável e atraente. Sua alma estava morta; porque conservaria ela a vida do corpo?

Se dessa maneira as tristes eventualidades do dia fizeram-na, de quando em quando, considerar as inconstâncias da vida, a separação e a perda, em compensação maravilhosas aparições noturnas, como um consolo, lhe asseguravam a existência do ente amado, fortalecendo e reanimando sua própria vida. Quando à noite descansava, doce sensação a embalava entre o sono e a vigília e afigurava-se-lhe que seu olhar penetrava numa região muito clara, suavemente iluminada. Via nitidamente Eduardo, não com as roupas com que o vira antes, mas fardado em atitudes diferentes, completamente naturais, que não tinham nada de fantástico: em pé, em marcha, deitado ou cavalgando. O vulto era perfeito nos menores detalhes; movia-se espontaneamente diante dela, sem que a moça fizesse nada para isso, livre da sua vontade e sem que forçasse a imaginação. Por vezes via-o cercado de vultos, que se movimentavam, numa penumbra; percebia apenas as silhuetas que se apresentavam de vez em quando na forma de cavalos, árvores e montanhas. Costumava adormecer entre essas aparições e, quando depois duma noite tranquila, despertava, sentia-se aliviada,

consolada, convencida de que Eduardo vivia ainda e que estava com ele no mais amoroso idílio⁸⁴. (GOETHE, 1992: 198 e 199)

Dada a impossibilidade de alcançar o ideal de modo direto e simples, Otilie passa a incorporar seus inevitáveis “erros” ao seu ser interno, e atinge sua própria forma de harmonia: sua paixão exacerbada se alia ao extremo oposto, a renúncia. O personagem passa a ligar a própria trajetória ao movimento da natureza, de nascimento, desenvolvimento e morte. Com isso, o romance associa a vida de Otilie a uma metáfora orgânica (a apresentação de um movimento da natureza), passível de ligar signo e referente. Sua relação com o simbólico faz-se de modo trágico e tensionado: o seu mais sincero desejo era um erro, um desvio, dado por uma visão imitativa simples sobre o amor, destoante da conjuntura das circunstâncias – o que ela acreditava ser autêntico, constitutivo e essencial, não passa de um capricho. A jovem volta a pensar em Eduard, contudo, já não o faz calcada na realização deste amor, pois ele já é do plano da fantasia, do irreal – a intensidade de tal paixão e suas consequências estavam dadas, desde o início, como impossíveis de se efetivar de modo perfeito no plano do real.

A jovem concretiza sua maturidade numa ação: renunciar o desejo por Eduard.

⁸⁴ So unmittelbar Geburt und Tod, Sarg und Wiege nebeneinander zu sehen und zu denken, nicht bloß mit der Einbildungskraft, sondern mit den Augen diese ungeheuern Gegensätze zusammenzufassen, war für die Umstehenden eine schwere Aufgabe, je überraschender sie vorgelegt wurde. Otilie allein betrachtete den Eingeschlummerten, der noch immer seine freundliche, einnehmende Miene behalten hatte, mit einer Art von Neid. Das Leben ihrer Seele war getötet; warum sollte der Körper noch erhalten werden? Führten sie auf diese Weise gar manchmal die unerfreulichen Begebenheiten des Tags auf die Betrachtung der Vergänglichkeit, des Scheidens, des Verlierens, so waren ihr dagegen wundersame nächtliche Erscheinungen zum Trost gegeben, die ihr das Dasein des Geliebten versicherten und ihr eigenes befestigten und belebten. Wenn sie sich abends zur Ruhe gelegt und im süßen Gefühl noch zwischen Schlaf und Wachen schwebte, schien es ihr, als wenn sie in einen ganz hellen, doch mild erleuchteten Raum hineinblickte. In diesem sah sie Eduarden ganz deutlich, und zwar nicht gekleidet, wie sie ihn sonst gesehen, sondern im kriegerischen Anzug, jedesmal in einer andern Stellung, die aber vollkommen natürlich war und nichts Phantastisches an sich hatte: stehend, gehend, liegend, reitend. Die Gestalt, bis aufs kleinste ausgemalt, bewegte sich willig vor ihr, ohne daß sie das mindeste dazu tat, ohne daß sie wollte oder die Einbildungskraft anstrenge. Manchmal sah sie ihn auch umgeben, besonders von etwas Beweglichem, das dunkler war als der helle Grund; aber sie unterschied kaum Schattenbilder, die ihr zuweilen als Menschen, als Pferde, als Bäume und Gebirge vorkommen konnten. Gewöhnlich schlief sie über der Erscheinung ein, und wenn sie nach einer ruhigen Nacht morgens wieder erwachte, so war sie erquickt, getröstet; sie fühlte sich überzeugt, Eduard lebe noch, sie stehe mit ihm noch in dem innigsten Verhältnis.

– Pela segunda vez, disse a excelente menina, com irresistível e serena gravidade, pela segunda vez me aconteceu a mesma coisa. Um dia me disseste: – Na vida do homem sucede, muitas vezes, a mesma coisa e da mesma forma e sempre em momentos críticos. – Agora acho que essa observação é verdadeira e apresso-me a fazer-lhe uma confissão. Pouco tempo depois da morte de minha mãe, quando eu era ainda criança, aproximei meu banquinho de ti: estava sentada no sofá, como agora; minha cabeça recostada sobre teus joelhos, não dormia nem velava: sentia-me entorpecida. Percebia que tudo que se passava em volta de mim e principalmente com grande clareza o que diziam; no entanto não podia demonstrar que tinha consciência de mim mesma. Falavas de mim a uma amiga; lastimavas minha sina: ter ficado pobre e órfã no mundo; explicavas minha situação subalterna e como poderia tornar-se pior, se a boa estrela não me guiasse. Compreendi tudo bem, talvez com rigor demasiado, o que desejavas para mim. Até onde ia meu alcance, fiz leis para isso; sob elas vivi muito tempo; sob elas foram dirigidos meus atos, no tempo em que me estimavas, em que tratavas de mim, em que me aceitaste em tua casa e muito tempo ainda depois. **Mas desviei-me do meu caminho, quebrei minhas leis; até o próprio sentimento perdi-o** e agora, depois de nefasto acontecimento, me aclaras novamente a situação, mais lastimável ainda que a outra. Repousada sobre teus joelhos numa semi-letargia, ouvi de novo a tua voz, suave aos meus ouvidos, como vinda dum mundo estranho; compreendi minha posição atual, tremi por mim mesma; mas, como da outra vez, tracei-me, no meu entorpecimento, novo rumo. Estou resolvida, como estava então e quero fazer-te saber o que decidi: jamais serei de Eduard. Deus de maneira cruel abriu-me os olhos e fez-me ver o crime em que me envolvi. Quero expiá-lo; que ninguém tente dissuadir-me de meu propósito! Podes fixar tuas disposições, querida tia, a esse respeito. Faze que o major volte; escreve-lhe, dizendo que não dê passo algum. Quão penoso me foi não poder mover-me, quando ele partiu! Queria levantar-me e gritar: não o deixes ir com essas esperanças criminosas!⁸⁵ (1992: 235, grifos nossos)

⁸⁵ "Zum zweitenmal"--so begann das herrliche Kind mit einem unüberwindlichen, anmutigen Ernst -"zum zweitenmal widerfährt mir dasselbe. Du sagtest mir einst, es begegne den Menschen in ihrem Leben oft ähnliches auf ähnliche Weise und immer in bedeutenden Augenblicken. Ich finde nun die Bemerkung wahr und bin gedrungen, dir ein Bekenntnis zu machen. Kurz nach meiner Mutter Tode, als ein kleines Kind, hatte ich meinen Schemel an dich gerückt; du saßest auf dem Sofa wie jetzt; mein Haupt lag auf deinen Knieen, ich schlief nicht, ich wachte nicht; ich schlummerte. Ich vernahm alles, was um mich vorging, besonders alle Reden sehr deutlich; und doch konnte ich mich nicht regen, mich nicht äußern und, wenn ich auch gewollt hätte, nicht andeuten, daß ich meiner selbst mich bewußt fühlte. Damals sprachst du mit einer Freundin über mich; du bedauertest mein Schicksal, als eine arme Waise in der Welt geblieben zu sein; du schuldigtest meine abhängige Lage und wie mißlich es um mich stehen könne, wenn nicht ein besondrer Glücksstern über mich walte. Ich faßte alles wohl und genau, vielleicht zu streng, was du für mich zu wünschen, was du von mir zu fordern schienst. Ich machte mir nach meinen beschränkten Einsichten hierüber Gesetze; nach diesen habe ich lange gelebt, nach ihnen war mein Tun und Lassen eingerichtet zu der Zeit, da du mich liebtest, für mich sorgtest, da du mich in dein Haus aufnahmst, und auch noch eine Zeit hernach. Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren, und nach einem schrecklichen Ereignis klärst du mich wieder über meinen Zustand auf, der jammervoller ist als der erste. Auf deinem Schoße ruhend, halb erstarrt, wie aus einer fremden Welt vernehm ich abermals deine leise Stimme über meinem Ohr; ich vernehme, wie es mit mir selbst aussieht; ich schaudere über mich selbst; aber

Otilie faz o paralelo entre a perda de sua mãe e a perda recente de seu amado: em ambos os casos, a jovem vê partir um referencial, um exemplo pronto a ser seguido, e percebe precisar ter que reconstituir-se sozinha, criar seu referencial autonomamente. Charlotte lhe insurge como a voz da razão, a consciência nos momentos de perda – graças a sua *Weltanschauung* de propósito harmonizador. A passagem acima retoma o episódio da primeira aparição de Otilie: ela entra no romance como uma criança, ligada aos modos infantis pelos quais tratava Charlotte, e transforma-se. Tal passagem remete à noção de processo civilizatório, criticado por Rousseau: o indivíduo nasce puro e a sociedade o corrompe. Otilie começa inocente e acaba desiludida, e só assim, mantendo estes dois opostos, é que o personagem ganha profundidade para transcender e se constituir em mito/mártir: o pecado e a inadequação de Otilie também lhe são constituintes, além dos fatores que lhe conferem beleza, e a alçam como objeto estético autônomo.

Alcançando a desumanização, Otilie se harmoniza à trama através da tragédia – o final para o qual ela se encaminha não lhe parece um castigo: libertar-se do sentimento por Eduard e da agitação do “grande mundo” a tornou independente.

A jovem por seu turno suavizava muito a vida atual de Charlotte. Era franca, chegava mesmo a ser expansiva, mas nunca falava do presente nem do recente passado. Fora sempre atenta, boa observadora, possuía vastos conhecimentos gerais e tudo isso agora vinha à luz. Divertia, distraía Carlota que alimentava íntima esperança de ver unida duas criaturas, que lhe eram tão caras.

Com Otilie, a coisa era bem diferente. Descobriria à sua amiga o segredo de sua vida; estava livre de sua antiga sujeição, de sua servidão. **Por seu arrependimento, por sua resolução, sentia-se liberta, também, do peso de sua falta, de sua desventura.** Não carecia mais de fazer nenhuma violência sobre si, tinha-se eximido a isso, no âmago de seu coração, apenas sob condição

wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine neue Bahn vorgezeichnet. Ich bin entschlossen, wie ichs war, und wozu ich entschlossen bin, mußst du gleich erfahren. Eduards werd ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen; und niemand gedenke mich von meinem Vorsatz abzubringen! Darnach, Liebe, Beste, nimm deine Maßregeln. Laß den Major zurückkommen; schreibe ihm, daß keine Schritte geschehen. Wie ängstlich war mir, daß ich mich nicht rühren und regen konnte, als er ging. Ich wollte auffahren, aufschreien: du solltest ihn nicht mit so frevelhaften Hoffnungen entlassen".

duma renúncia completa e essa condição ser-lhe-ia indispensável até o fim da vida.

(...) A baronesa, já em sua última visita, e recentemente por cartas, tinha solicitado a Charlotte que enviasse Ottilie para lá; a questão vinha de novo agora à baila. Ottilie, porém, categoricamente, recusou ir para um lugar onde teria que enfrentar o que costumamos chamar de “grande mundo” .

(...) – A **solidão não é refúgio**, querida tia, respondeu-lhe ela. O mais precioso asilo é aquele onde podemos ser úteis. Todas as expiações, todas as renúncias, não servirão de modo algum para nos livrar de tal destino, se ele estiver resolvido a nos perseguir. Se eu tiver de servir de espetáculo aos outros, numa situação inexpressiva, isso então me será penoso e insuportável! Mas se me virem alegre no meu trabalho, incansável nos meus deveres, então sustentarei o olhar de quem quer que seja, porque não temo o de Deus.

(...) – Agradeço-lhe, disse Ottilie, deixar que faça essa experiência, esse ensaio. Modéstia à parte sair-me-ei bem. Naquele recinto recordar-me-ei das provações, que ali sofri e quão insignificantes, comparadas às que depois viria a ter! Observarei então com serenidade os apuros das jovens adolescentes, sorrirei de suas dores infantis e com mão amiga as reconduzirei dos seus pequenos descaminhos. **O homem feliz não é o mais indicado para dirigir os que são venturosos: é próprio exigir, a natureza humana, cada vez mais de si e dos outros quanto mais recebe. Só os desgraçados que se elevaram sabem alimentar, para si e para o próximo, o sentimento que se deve fruir com delícia até de medíocre benefício.**

(...) Ela olha para a carta [de Eduardo] e depois de refletir um pouco, apanha-a, lê-a e sem mudar o semblante coloca-a delicadamente de lado; depois unindo as mãos, ergueu-as ao peito, inclinando-se um pouco para a frente e encarou o humilde suplicante com tal olhar, que o convenceu de que deveria renunciar qualquer pretensão ou desejo. Esse movimento despedaçou-lhe o coração. Não podia suportar o olhar nem a atitude de Ottilie. Dava a impressão de que iria cair de joelhos, se insistisse. Correu como um desesperado para fora e enviou a

hospedeira para junto da jovem solitária⁸⁶. (1992: 237, 238, 239, 245, grifos nossos)

Os quatro trechos acima evidenciam como agora Otilie está consciente de seu lugar no Todo. A primeira parte da citação destaca a felicidade da personagem ao ver-se voluntariamente liberta da necessidade de um sentimento tão violento como foi sua paixão por Eduard. Novamente aqui se reflete o aforismo 1315 de Goethe: o jovem que experimentou um ideal intensamente tenderá a nunca mais vivê-lo quando tornar-se adulto, assim, Otilie não se priva do amor de Eduard, apenas segue o curso natural de seu amadurecimento e se afasta dele. A moça não deseja estar novamente no “grande mundo”

⁸⁶ Otilie von ihrer Seite erleichterte Charlotten sehr das augenblickliche Leben. Sie war offen, ja gesprächig, aber niemals war von dem Gegenwärtigen oder kurz Vergangenen die Rede. Sie hatte stets aufgemerkt, stets beobachtet, sie wußte viel; das kam jetzt alles zum Vorschein. Sie unterhielt, sie zerstreute Charlotten, die noch immer die stille Hoffnung nährte, ein ihr so werthes Paar verbunden zu sehen. Allein bei Otilien hing es anders zusammen. Sie hatte das Geheimnis ihres Lebensganges der Freundin entdeckt; sie war von ihrer frühen Einschränkung, von ihrer Dienstbarkeit entbunden. Durch ihre Reue, durch ihren Entschluß fühlte sie sich auch befreit von der Last jenes Vergehens, jenes Mißgeschicks. Sie bedurfte keiner Gewalt mehr über sich selbst; sie hatte sich in der Tiefe ihres Herzens nur unter der Bedingung des völligen Entsagens verziehen, und diese Bedingung war für alle Zukunft unerläßlich. (...) Schon bei der letzten Anwesenheit der Baronesse und neuerlich durch Briefe war Charlotte aufgefordert worden, Otilien dorthin zu senden; jetzt brachte sie es abermals zur Sprache. Otilie verweigerte aber ausdrücklich, dahin zu gehen, wo sie dasjenige finden würde, was man große Welt zu nennen pflegt. (...) "Die Einsamkeit macht nicht die Freistatt, liebe Tante", versetzte Otilie. "Die schätzenswerteste Freistatt ist da zu suchen, wo wir tätig sein können. Alle Büßungen, alle Entbehrungen sind keineswegs geeignet, uns einem ahnungsvollen Geschick zu entziehen, wenn es uns zu verfolgen entschieden ist. Nur wenn ich im müßigen Zustande der Welt zur Schau dienen soll, dann ist sie mir widerwärtig und ängstigt mich. Findet man mich aber freudig bei der Arbeit, unermüdet in meiner Pflicht, dann kann ich die Blicke eines jeden aushalten, weil ich die göttlichen nicht zu scheuen brauche". (...) "Wie sehr danke ich Ihnen", sagte Otilie, "daß Sie mir diesen Versuch, diese Erfahrung gönnen wollen. Schmeichle ich mir nicht zu sehr, so soll es mir glücken. An jenem Orte will ich mich erinnern, wie manche Prüfungen ich ausgestanden und wie klein, wie nichtig sie waren gegen die, die ich nachher erfahren mußte. Wie heiter werde ich die Verlegenheiten der jungen Ausschöblinge betrachten, bei ihren kindlichen Schmerzen lächeln und sie mit leiser Hand aus allen kleinen Verirrungen herausführen. Der Glückliche ist nicht geeignet, Glücklichen vorzustehen; es liegt in der menschlichen Natur, immer mehr von sich und von andern zu fordern, je mehr man empfangen hat. Nur der Unglückliche, der sich erholt, weiß für sich und andere das Gefühl zu nähren, daß auch ein mäßiges Gute mit Entzücken genossen werden soll". (...) Sie blickte herab auf den Brief, und nach einigem Besinnen nahm sie ihn auf, erbrach und las ihn. Ohne die Miene zu verändern, hatte sie ihn gelegen, und so legte sie ihn leise weg; dann drückte sie die flachen, in die Höhe gehobenen Hände zusammen, führte sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigte, und sah den dringend Fordernden mit einem solchen Blick an, daß er von allem abzustehen genötigt war, was er verlangen oder wünschen mochte. Diese Bewegung zerriß ihm das Herz. Er konnte den Anblick, er konnte die Stellung Otiliens nicht ertragen. Es sah völlig aus, als würde sie in die Kniee sinken, wenn er beharrte. Er eilte verzweifelnd zur Thür hinaus und schickte die Wirtin zu der Einsamen.

dos ideais, imagens, desejos e ilusões: para ela, sua experiência já foi suficiente. Na página 238, enfatiza-se mais uma vez a solidão como caminho natural, não como castigo. No trecho da página 239, Otilie observa que aqueles que só conheceram um lado da vida (só foram felizes) não tem a mesma sabedoria dos desgraçados, que experimentaram ambos – a tensão entre harmonia e quebra faz-se premente para a constituição do significado: Otilie ganha complexidade à medida em que se torna mais consciente de seu erro, se eleva mais ao reconhecer o seu mal. Por fim, a ação maior que configura o amadurecimento (sob o paradigma de reconhecimento e não de evolução) de Otilie acontece: ela renuncia a Eduard, que percebe isto sem que ela lhe diga uma só palavra, evidenciando o quanto a decisão já havia sido refletida e incorporada voluntariamente pela jovem.

Otilie gradualmente abdica de sua subjetividade, aceita um destino trágico e transcende sua humanização.

Eduard igualmente toma distância de sua própria imagem, começa a não mais acreditar no papel a que se propôs.

Deixa-me ignorar, por algum tempo, como vivem; pensarei da maneira mais otimista. Pensem em mim da mesma forma. Peço-te somente uma coisa, do âmago do meu ser, com toda veemência: não faças nenhuma tentativa de colocar Otilie em qualquer parte, que seja para dar-lhe nova situação. Fora do recinto deste castelo, deste parque, confiada a estranhos, ela me pertencerá e apossar-me-ei dela. Mas se respeitares meu amor, meu desejo, minhas penas; se lisonjeares minhas ilusões, minhas esperanças, não recusarei curar-me, se houver ensejo”.

Essa última frase saiu-lhe da pena, não do coração. Até ao vê-la no papel, seus olhos encheram-se de amargurado pranto. Devia de qualquer forma renunciar à felicidade, ou infelicidade de amar Otilie! Só agora começava a compreender o que fazia⁸⁷. (1992: 122, grifos nossos)

⁸⁷ Laßt mich lieber eine Zeitlang ganz unwissend, wie ihr lebt; ich will mir das Beste denken. Denkt auch so von mir. Nur, was ich dich bitte, auf das innigste, auf das lebhafteste: mache keinen Versuch, Otilien sonst irgendwo unterzugeben, in neue Verhältnisse zu bringen! Außer dem Bezirk deines Schlosses, deines Parks, fremden Menschen anvertraut, gehört sie mir, und ich werde mich ihrer bemächtigen. Ehrst du aber meine Neigung, meine Wünsche, meine Schmerzen, schmeichelst du meinem Wahn, meinen Hoffnungen, so will ich auch der Genesung nicht widerstreben, wenn sie sich mir anbietet". Diese letzte Wendung floß ihm aus der Feder, nicht aus dem Herzen. Ja, wie er sie auf dem Papier sah, fing er bitterlich an zu weinen. Er sollte auf irgendeine Weise dem Glück, ja dem Unglück, Otilien zu lieben, entsagen! Jetzt fühlte er, was er tat.

Eduard escreve à Charlotte tentando persuadi-la a não intervir na relação entre ele e Ottilie. Mas no momento em que o faz, toma distância de sua própria figura, percebe que a situação é uma insistência individual sua. A palavra, de tão forte efeito anteriormente, agora, se dissocia do sentimento – seu sentido se tornou avulso e arbitrário.

Quanto ao reconhecimento e um ponto de viragem na *Weltanschauung*, Werther não renuncia à paixão, Charlotte é quem lhe assinala a impossibilidade de realização desta.

Que importa que Alberto seja teu esposo? Esposo!... **Este título é unicamente para este mundo...** E só nesta vida é um crime amar-te! (...) Não, Charlotte! Exclamou ele, eu não tornarei mais a ver-vos? – E por que há de ser assim, Werther? Nós podemos, nós até devemos tornar a ver-nos; moderai somente. Oh! Para que vos dotaria a natureza de uma veemência, de uma paixão tão excessiva e tão indomável por tudo que vos é caro? Então, pegando-lhe na mão, disse: peço-vos que sosseguéis! Que variedade de divertimentos e prazeres vos oferecem o vosso espírito, a vossa erudição e os vossos talentos! Tornai a ser o que éreis; venci a funesta e desgraçada inclinação que tendes por mim, por mim que não posso mais do que compadecer-me de vós. Ele olhou para Charlotte com um ar colérico e sombrio, indício de desesperação. Ela continuava ainda a segurar-lhe a mão. – Werther, escutai-me por um momento com sossego! Não vedes que vos iludis, que procurais voluntariamente a vossa própria destruição? Por que hei de ser eu a única que mereça o vosso amor? Eu, Werther, que pertenço a outro! Receio, e receio muito, que a impossibilidade de me possuir seja a causa deste tão ardente desejo. Ele retirou a mão e, com um aspecto horrível, fixou os olhos em Charlotte. Bem, disse ele, muito bem! Não foi Alberto que vos sugeriu esta reflexão? É muito profunda! É uma reflexão que todos facilmente poderiam fazer, respondeu ela. E não haverá pois no mundo uma pessoa em circunstâncias de fazer a vossa felicidade, satisfazendo os desejos do vosso coração? Fazei um esforço: procurai-a; e vos afirmo por vosso

respeito, penaliza-me ver a solidão que vos haveis condenado há algum tempo⁸⁸.
(2007: 155 e 136)

O último diálogo entre Werther e Charlotte deu-se dezembro. Fazia-se inverno e Werther aprofundava-se num humor obscuro. Do clássico, heroico e diurno Homero, o protagonista passa à leitura da peça trágica “Emília Galotti” e do soturno Ossian – cujos poemas advém da Escócia do século XVIII. “Emília Galotti”, de Lessing, (cujo final infeliz de uma jovem burguesa diante das pressões sociais) é encontrada no gabinete junto a Werther, quando este se suicida – recurso que reforça o significado para o fim que teve Werther.

Werther vive emoções ambíguas neste último encontro com a amada: beijam-se, mas ela – que partilhava uma vida social e institucionalizada com Alberto, e outra, romantizada, artística, criativa e livre com Werther – toma a decisão final de unir-se ao homem que a possuía por direito. A jovem exorta o amigo para que também faça o mesmo, e enfatiza suas ações como envoltas em uma imagem ilusória sobre o mundo – há uma contradição essencial que baseia Werther e o levará sempre ao erro: a impossibilidade de inserir-se na esfera pública e assumir tal romance (o “crime” de amá-la neste mundo, sob um paradigma social) instiga o rapaz. Werther empreende seu existir apenas numa esfera ficcional e isolada, que deve permanecer mutável, para ele.

⁸⁸ Und was ist das, daß Albert dein Mann ist? Mann! Das wäre denn für diese Welt – und für diese Welt Sünde, daß ich dich liebe? (...) —"Nein, Lotte,"rief er aus,"ich werde Sie nicht wiedersehen!"—"Warum das?"versetzte sie,"Werther, Sie können, Sie müssen uns wiedersehen, nur mäßigen Sie sich. O warum mußten Sie mit dieser Heftigkeit, dieser unbezwinglich haftenden Leidenschaft für alles, was Sie einmal anfassen, geboren werden! Ich bitte Sie,"fuhr sie fort, indem sie ihn bei der Hand nahm,"mäßigen Sie sich! Ihr Geist, Ihre Wissenschaften, Ihre Talente, was bieten die Ihnen für mannigfaltige Ergetzungen dar! Sein Sie ein Mann, wenden Sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpf, das nichts tun kann als Sie bedauern".—Er knirrte mit den Zähnen und sah sie düster an.—Sie hielt seine Hand. "Nur einen Augenblick ruhigen Sinn, Werther!"sagte sie". Fühlen Sie nicht, daß Sie sich betriegen, sich mit Willen zugrunde richten! Warum denn mich, Werther? Just mich, das Eigentum eines andern? Just das? Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht".—Er zog seine Hand aus der ihrigen, indem er sie mit einem starren, unwilligen Blick ansah. "Weise!" rief er, "sehr weise! Hat vielleicht Albert diese Anmerkung gemacht? Politisch! Sehr politisch! —"Es kann sie jeder machen", versetzte sie drauf, "und sollte denn in der weiten Welt kein Mädchen sein, das die Wünsche Ihres Herzens erfüllte? Gewinnen Sie's über sich, suchen Sie darnach, und ich schwöre Ihnen, Sie werden sie finden; denn schon lange ängstigt mich, für Sie und uns, die Einschränkung, in die Sie sich diese Zeit her selbst gebannt haben.

Ao propor um final de auge estético para seus personagens, Goethe demonstrou um apurado olhar para o enfoque do eminentemente fictício, ultrapassando à servidão à instituições, o pedagógico⁸⁹ ou o moralismo como fins artísticos (preocupações predominantes nos romances dos contemporâneos do autor e até recorrentes nos próprios textos teóricos dele). Goethe, como narrador, provocava a confusão entre realidade e ficção em seus leitores da época, que, em sua maioria, apreendiam seus escritos como cartilhas morais para a sociedade.

II.

A trajetória de formação de Otilie transformara-a numa personagem complexa: sua virtude e beleza, seu caminho trágico que a tornou conhecedora de céu e inferno, a fizeram transcender a condição de moça pobre. Como não pode alcançar o ideal em vida, seu percurso é interrompido entre a total adesão à subjetividade e a conformação à vida institucionalizada, e atinge resignação e comedimento completos e desumanizantes. A figura fixa um paradoxo e, por não seguir nenhum caminho humano, se aparenta do belo artístico. O narrador cria episódios em que a personagem, já no meio do caminho entre humanidade e artístico, se destaca por ser o “objeto” de fruição de tal paradoxo, proporcionador de uma experiência estética, ideal parcial encarnado na realidade.

Chegando em casa, [Eduard] foi logo folhear os velhos diários, que seu pai conservara em ordem, principalmente os relativos ao campo. Com certeza, essa plantação não estaria mencionada ali, mas um ato doméstico, importante, que se dera naquele mesmo dia e do qual Eduardo se recordava perfeitamente, deveria necessariamente estar anotado. Folheou alguns volumes; encontrou o que buscava, mas qual não foi seu espanto e contentamento ao verificar a mais deliciosa coincidência.

⁸⁹ Benjamin aponta constantemente para o caráter ambigualmente irônico e pedagógico de Goethe. O último faz-se claro em seus textos, como no exemplo: “63. Discute-se e se discutirá muito sobre a utilidade e sobre os danos da difusão da Bíblia. Para mim está claro: se ela for usada dogmática e fantasiosamente, vai causar danos exatamente como até aqui; se for acolhida didática e sentimentalmente, ela será útil.” – ainda que recorra a episódios só possíveis na ficção e incompreensíveis como exemplos morais (como os suicídios de Werther e Otilie), em seus textos teóricos, Goethe apoia uma visão pedagógica sobre a leitura.

Dia e ano dessa plantação eram os mesmos do nascimento de Otilie.⁹⁰
(GOETHE, 1992: 113)

No trecho acima, Eduard equipara Otilie a uma plantação, vendo sua existência como a manifestação da natureza em si. A metáfora orgânica e sua capacidade de ligar o leitor ao natural de modo imediato era recorrente entre os autores da época.

He [Humboldt] concludes that women are naturally passive, men active; men are rational, women imaginative. He associates the masculine with freedom, while identifying women with nature. In his slightly earlier essay *Über Anmut and Würde* [On Grace and Dignity] (1793), Schiller had written the same culture stereotypes into his aesthetic theory, ascribing beauty and grace to women while reserving dignity and the sublime for men. Neither Humboldt nor Schiller means to degrade women. Both are delighted by the seemingly natural symmetry between the sexes, and both conceive of a human ideal that would unite the two opposites in one. Yet the way in which they formulate sexual difference effectively precludes the possibility of female development. As both Humboldt and Schiller stress, human freedom is absolutely necessary for personal growth; by equating women with nature, they deny women any chance of participating in the process of *Bildung* (see Bovenschen 1979, 244-56). (KONTJE, 1993: 7)

Kontje relembra que Humboldt e Schiller também equipararam a mulher à natureza, observando nessa equivalência uma força feminina com a impetuosidade natural da força masculina – a separação proposta em “Um romance poético” de Todorov agora tange o gênero: homens são racionais, sublimes e livres; mulheres são imaginativas, belas, naturais. Kontje assinala liberdade como o contrário de natureza, cujo movimento se define através da necessidade, e exclui o feminino da esfera da autonomia resultante da formação. Goethe quebra com a preemência do valor social masculino e o coloca tensionado com o

⁹⁰ Sobald er nach Hause kam, schlug er in alten Tagebüchern nach, die sein Vater, besonders auf dem Lande, sehr ordentlich geführt hatte. Zwar diese Pflanzung konnte nicht darin erwähnt sein, aber eine andre häuslich wichtige Begebenheit an demselben Tage, deren sich Eduard noch wohl erinnerte, mußte notwendig darin angemerkt stehen. Er durchblättert einige Bände, der Umstand findet sich. Aber wie erstaunt, wie erfreut ist Eduard, als er das wunderbarste Zusammentreffen bemerkt! Der Tag, das Jahr jener Baumpflanzung ist zugleich der Tag, das Jahr von Otiliens Geburt.

feminino – os espelha, para além de uma correspondência ou complementaridade. O ideal artístico do autor se aparenta de uma representação do movimento natural, mais do que da livre e sublime expressão da subjetividade. Através deste movimento não impositivo e próximo ao natural, que engloba as quebras em seu sentido totalizante, Otilie foi capaz de transformar sua visão de mundo, mudar sua condição e tornar-se autônoma. Tal fato deu-se de modo mais profundo e efetivo do que com Eduard ou Werther, que não abdicaram de suas convicções. O processo formativo de nascimento, crescimento e morte é a base da *Bildung*; seguir as qualidades inatas, agir segundo o que é natural e quebrar as expectativas sociais é uma forma de libertar-se do que é artificial e arbitrário. Schiller era partidário da liberdade como princípio da obra de arte e da emancipação do indivíduo diante das instituições, Goethe olhava a mesma qualidade mais moderadamente, a necessidade e seu arranjo à natureza eram preferidos. O resultado de tamanha mudança em Otilie é a transcendência de sua condição humana: ela se torna mito/mártir, atinge a autonomia ao ser fruída esteticamente, como assume Eduard ao vê-la morta: “Ela não se separou de mim; sublimou-se acima de mim.”⁹¹ (1992: 249)

Otilie evidencia sua beleza ímpar e seu caráter de obra de arte no episódio abaixo, a pintura da capela.

Otilie, que não suspeitava nada disso, tomara maior gosto por aquele trabalho e tinha conseguido facilmente de Carlota permissão para continuá-lo regularmente. Então tudo começou a avançar com rapidez e o céu azul viu-se de pronto povoado de graciosos habitantes. Por perseverante exercício, Otilie e o arquiteto adquiriram mais liberdade nas últimas figuras, que em verdade eram visivelmente melhores. Também os rostos, que somente ao arquiteto era reservado pintar, patenteavam progressivamente a mesma qualidade peculiar; começavam todos a parecer-se com Otilie. A proximidade da linda moça devia ter feito na alma do artista, que ainda não tinha preconcebido nenhuma fisionomia, natural ou artística, impressão tão viva, que pouco a pouco nada perdia do trajeto dos olhos à mão, até que finalmente olhos e mãos trabalhavam de pleno acordo. Basta dizer que o último semblante ficou tão perfeito, que se tinha a impressão de ver a própria Otilie olhando os espaços celestiais para baixo. A cúpula estava terminada: ficou resolvido deixarem-se as paredes lisas, revestidas somente de uma cor castanho-clara, para que as delicadas colunas e

⁹¹ Sie hat sich nicht von mir weg, sie hat sich über mich weggehoben.

artísticas esculturas sobressaíssem sem dar-lhes tonalidades mais escuras. Mas como tais coisas trazem sempre outras, decidiram pintar ainda guirlandas de frutas e flores, que dariam a impressão de unir o céu e a terra. Otilie aqui achava-se à vontade. Os jardins forneciam os mais belos modelos e, não obstante terem feito as guirlandas com todo esmero, ficaram terminadas muito antes do que tinham imaginado⁹² (GOETHE, 1992: 148).

A escolha do rosto da jovem para estampar os anjos foi harmoniosa e contínua com sua natureza individual, pois a própria Otilie já emanava tal força em sua expressão. Com essa mesma continuidade harmoniosa o pintor criou efeitos para unir céu e terra (à guisa da síntese entre opostos já anteriormente operada: a face humana da moça ligada à pintura de anjos celestiais). Esta existência artística passa a se configurar como o destino final de Otilie. Ela ultrapassa a vida humana para fixar-se como imagem icônica para a eternidade – sua trajetória destaca-se como a análoga à história da formação contraditória e paradoxal da convenção linguística.

A possibilidade de encenar um presépio vivo foi mais um episódio em que os observadores puderam fruir da beleza da jovem.

As festas de Natal aproximavam-se e ele compreendeu, de relance, que de fato os espetáculos de quadros vivos com figuras ao redor se originavam dos chamados presépios, piedosa representação que se consagrava nessa época à

⁹² Otilie, von alledem nichts ahnend, hatte indessen zu jener Arbeit die größte Neigung gefaßt und von Charlotten gar leicht die Erlaubnis erhalten, regelmäßig darin fortfahren zu dürfen. Nun ging es rasch weiter, und der azurne Himmel war bald mit würdigen Bewohnern bevölkert. Durch eine anhaltende Übung gewannen Otilie und der Architekt bei den letzten Bildern mehr Freiheit; sie wurden zusehends besser. Auch die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft; sie fingen sämtlich an, Otilien zu gleichen. Die Nähe des schönen Kindes mußte wohl in die Seele des jungen Mannes, der noch keine natürliche oder künstlerische Physiognomie vorgefaßt hatte, einen so lebhaften Eindruck machen, daß ihm nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand nichts verlorenging, ja daß beide zuletzt ganz gleichstimmig arbeiteten. Genug, eins der letzten Gesichtchen glückte vollkommen, so daß es schien, als wenn Otilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe. An dem Gewölbe war man fertig; die Wände hatte man sich vorgenommen einfach zu lassen und nur mit einer hellern bräunlichen Farbe zu überziehen; die zarten Säulen und künstlichen bildhauerischen Zieraten sollten sich durch eine dunklere auszeichnen. Aber wie in solchen Dingen immer eins zum andern führt, so wurden noch Blumen und Fruchtgehänge beschlossen, welche Himmel und Erde gleichsam zusammenknüpfen sollten. Hier war nun Otilie ganz in ihrem Felde. Die Gärten lieferten die schönsten Muster, und obschon die Kränze sehr reich ausgestattet wurden, so kam man doch früher, als man gedacht hatte, damit zustande.

Mãe de Deus e a seu Filho, os quais, em sua aparente humildade, receberam a adoração de pastores e pouco depois a de reis.

Tinha idealizado a possibilidade de tal quadro. Já tinha escolhido belo e rosado menino; pastores e pastoras não faltariam, mas sem Otilie nada poderia se realizar; o jovem a sublimara em sua imaginação como Mãe de Deus e, se ela recusasse, sem dúvida alguma seu empreendimento fracassaria. A jovem, meio confusa com a proposta, pediu-lhe que dirigisse a Charlotte o pedido. Essa com prazer deu seu consentimento e de maneira branda dominou os escrúpulos de Otilie em representar a Mãe de Deus. O arquiteto trabalhava dia e noite para que na véspera de natal, nada faltasse.

(...)

A cena nesse momento parecia quedar-se imóvel. Com o corpo fascinado e o espírito maravilhado, as pessoas em volta pareciam ter feito movimentos para desviar os olhos, feridos de tanta luz, para volvê-los pestanejantes novamente, com curiosa alegria, demonstrando maior satisfação e surpresa do que propriamente admiração e respeito; mas essas sensações não foram esquecidas e algumas figuras de velhos tinham a incumbência de transmiti-las.

A estatura de Otilie, seus gestos, semblante e olhar superavam tudo o que um pintor já poderia ter produzido. Um bom conhecedor de grande sensibilidade, vendo essa aparição, teria receio que alguma coisa se movesse nela, com medo de que nada lhe pudesse agradar tanto como o que via. Infelizmente não havia ali ninguém capaz de sentir todo aquele efeito. (...) E quem poderia descrever a expressão da néo-rainha do céu? A humildade mais pura, a mais delicada modéstia, a par de grande e imerecida honra, desmesurada felicidade, inacreditável, manifestava-se em todos os seus traços, que tanto expressavam seus próprios sentimentos quanto a ideia, que fazia do quadro que representava (p. 180, 181 e 182, grifos nossos)⁹³

⁹³ Die Weihnachtsfeiertage nahten sich, und es wurde ihm auf einmal klar, daß eigentlich jene Gemäldedarstellungen durch runde Figuren von dem sogenannten Präsepe ausgegangen, von der frommen Vorstellung, die man in dieser heiligen Zeit der göttlichen Mutter und dem Kinde widmete, wie sie in ihrer scheinbaren Niedrigkeit erst von Hirten, bald darauf von Königen verehrt werden. Er hatte sich die Möglichkeit eines solchen Bildes vollkommen vergegenwärtigt. Ein schöner, frischer Knabe war gefunden; an Hirten und Hirtinnen konnte es auch nicht fehlen; aber ohne Otilien war die Sache nicht auszuführen. Der junge Mann hatte sie in seinem Sinne zur Mutter Gottes erhoben, und wenn sie es abschlug, so war bei ihm keine Frage, daß das Unternehmen fallen müsse. Otilie, halb verlegen über seinen Antrag, wies ihn mit seiner Bitte an Charlotten. Diese erteilte ihm gern die Erlaubnis, und auch durch sie ward die Scheu Otiliens, sich jener heiligen Gestalt anzumaßen, auf eine freundliche Weise überwunden. Der Architekt arbeitete Tag und Nacht, damit am Weihnachtsabend nichts fehlen möge. (...) In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben, um die getroffenen Augen wegzuwenden, neugierig erfreut wieder hinzublinsen und mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung anzuzeigen, obgleich diese auch nicht vergessen und einigen ältern Figuren der Ausdruck derselben übertragen war. Otiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat. Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgend etwas bewegen; er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. Unglücklicherweise war niemand da, der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte. (...) Und wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin? Die reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer großen, unverdient erhaltenden Ehre, einem unbegreiflich unermeßlichen Glück bildete sich in ihren Zügen, sowohl indem sich ihre eigene Empfindung, als indem sich die Vorstellung ausdrückte, die sie sich von dem machen konnte, was sie spielte.

Pela comoção que sua figura naturalmente causava, a jovem é convidada a encenar uma santa no quadro vivo de um presépio. Otilie é alçada ao nível de figura divina encarnada, com o mesmo poder de atuação que possuem as estátuas de santos sobre os fiéis. Goethe afirma que a arte emprestava a seriedade religiosa para si, e assim o narrador o faz, retirando a finalidade necessariamente doutrinária e moralista da religião em si: a néo-rainha do céu é virtuosa, mas também pecadora, e essas duas faces a fazem bela. Otilie era uma obra da natureza, que superava a artística. Contudo, sua vida como ser humano já não mais a caracterizava: ela existia meramente por sua beleza, era a encarnação da bela natureza.

Otilie segue comovendo seus observadores até o dia de sua morte.

O estado de conservação da extinta, que continuava linda, dando a impressão de que estava mais adormecida do que morta, atraiu muitas pessoas para ali. Os habitantes do lugar e das regiões vizinhas queriam vê-la e cada qual procurava ouvir da boca de Nanny a inacreditável ocorrência, alguns para gracejarem sobre o fato, a maioria para lhe opor suas dúvidas e poucos para acreditarem no que ouviam.

Todo desejo, cuja satisfação real lhe é recusada, necessita de fé. Nanny, aos olhos de todos despedaçada, havia sido curada pelo contato da santa morta; por que não teriam também os outros essa felicidade?⁹⁴ (p. 258)

No episódio, a comoção que Nanny sente pela figura da moça é tão grande que a primeira acredita na capacidade da segunda de operar milagres – credita-se a uma figura morta, um ser puramente artístico a capacidade de gerar vida, apenas pela leitura literal de

⁹⁴ Der fortdauernd schöne, mehr schlaf--als todähnliche Zustand Ottiliens zog mehrere Menschen herbei. Die Bewohner und Anwohner wollten sie noch sehen, und jeder mochte gern aus Nannys Munde das Unglaubliche hören; manche, um darüber zu spotten, die meisten, um daran zu zweifeln, und wenige, um sich glaubend dagegen zu verhalten. Jedes Bedürfnis, dessen wirkliche Befriedigung versagt ist, nötigt zum Glauben. Die vor den Augen aller Welt zerschmetterte Nanny war durch Berührung des frommen Körpers wieder gesund geworden; warum sollte nicht auch ein ähnliches Glück hier andern bereitet sein?

sua beleza isolada. A beleza de Ottilie nasceu motivada por sua humanidade, suas contradições, para, à guisa de um signo linguístico, estancar-se na convenção.

Werther igualmente se lança a uma morte que configura um ato estético, um efeito teatral: mas, no lugar da santidade a que ascendeu Ottilie, o jovem se integra à natureza de modo crepuscular, instigando a uma empatia pela quebra e negatividade.

Quero, Charlotte, ser sepultado com estes mesmos vestidos. Tu os tocaste: são sagrados. (...) A minha alma já revoa em torno do enlutado caixão, que há de encarar-me. Não se procure nas minhas algibeiras este laço de fita cor-de-rosa que tu tinhas à primeira vez que te vi no meio de teus inocentes irmãos. Oh! Beija-os mil vezes e conta-lhes a sorte do seu desventurado amigo. Adoráveis crianças, quantas vezes eles me rodeavam brincando! Ai! Com que prisões eu me achava ligado a ti! Foi impossível separar-me desde o primeiro momento em que te vi. Este laço de fita quero que seja sepultado comigo. Tu me fizeste presente dele no dia dos meus anos! Com um respeito religioso eu guardava tudo isto! (...) Todas as pessoas de casa, da vizinhança e da vila vieram correndo e em tumulto. Alberto também entrou. Werther já estava deitado sobre o seu leito, tinham-lhe enfaixado a testa; a palidez da morte impressa sobre a fisionomia do malfadado anunciava o termo próximo da sua existência; tinha todos os membros paralíticos, apenas conservava alguns sinais de vida na respiração, que ora se alterava horrivelmente, ora apenas se podia perceber⁹⁵. (2007: 161, 162, 163)

A carta tétrica enverniza a cena fatal representada por Werther. O protagonista arroga para si as melhores intenções, e clama de dor pelo seu universo criado e idealizado que jamais poderia se realizar. A fita de Charlotte reaparece e, ao utilizá-la, Werther confere coerência aos seus atos, abandona a vida e as instâncias sociais para abraçar sua ficção. A descrição física corrobora o efeito empreendido pelo personagem, que intentou

⁹⁵ In diesen Kleidern, Lotte, will ich begraben sein, du hast sie berührt, geheiligt; ich habe auch deinen Vater darum gebeten. Meine Seele schwebt über dem Sarge. Man soll meine Taschen nicht aussuchen. Diese blaßrote Schleife, die du am Busen hattest, als ich dich zum ersten Male unter deinen Kindern fand – o küsse sie tausendmal und erzähle ihnen das Schicksal ihres unglücklichen Freundes. Die Lieben! Sie wimmeln um mich. Ach wie ich mich an dich schloß! Seit dem ersten Augenblicke dich nicht lassen konnte! – diese Schleife soll mit mir begraben werden. An meinem Geburtstage schenktest du sie mir! Wie ich das alles verschlang! (...) Das Haus, die Nachbarschaft, die Stadt kam in Aufruhr. Albert trat herein. Werther hatte man auf das Bett gelegt, die Stirn verbunden, sein Gesicht schon wie eines Toten, er rührte kein Glied. Die Lunge röchelte noch fürchterlich, bald schwach, bald stärker; man erwartete sein Ende.

vingar-se da sociedade que rejeitava a imposição de sua subjetividade. O ato de Werther desfaz-se da moral, desdenha do amor a ele dedicado e de uma ordem harmoniosa.

6. Considerações finais

O presente trabalho intentou apresentar a formação do pensamento goethiano sobre a representação linguística. No primeiro capítulo, o contexto histórico, a discussão

do conceito de uma comunidade humana originária da natureza (e oposta à sociedade e à civilização) em Rousseau e a inovação de Lessing de recuperar a catarse aristotélica através da presença de personagens burgueses como protagonistas, nos demonstraram algumas motivações iniciais para a arte goethiana. O *Sturm und Drang* aparece como tentativa mais intensa de constituição de uma nova realidade – através da arte – que criticasse e levasse o público a ver criticamente esta sociedade civilizada, calcada na reprodução fria de imitações da natureza, com uma arte serva das instituições, mediadoras das relações entre homens e natureza, e dos homens entre si. A estética do efeito, com propósitos educativos, era preconizada neste primeiro momento. A alternativa que Goethe tencionava encontrar à crise da imitação passou por uma valorização da sensibilidade e uma busca por uma representação que fosse “luz da natureza” – o estudo alquímico dos elementos naturais e a construção de uma concepção da natureza que fosse objetivo-correlativo do homem (num propósito de fazer-lhe intensa correspondência) estão entre seus principais feitos.

No segundo capítulo, adentramos na maturidade goethiana para a arte, conquistada com seus estudos e observação de obras artísticas da Antiguidade em sua viagem à Itália. Winckelmann e sua inédita análise descritiva e fragmentária (“barroca” – defeito para Goethe e qualidade para Benjamin) sobre as estátuas gregas, alçaram a crítica de arte à objetividade. O esteta propõe o cultivo e a formação como necessidades do público para fruir a obra de arte e desloca a noção temporal: as obras evoluem para atingirem o auge, que é ser como a arte Antiga. Fundamenta-se uma perspectiva formativa para a compreensão sobre o artista, o público e a arte como alternativa ao conceito de imitação – a história orgânica, natural, não progressivo-evolutiva de Herder, ganha relevo. O ideal goethiano do período é o *Gestaltsymbol*: símbolo-forma, plástico e coeso, preenchido da cor – esta última é seu dado de realismo. A distinção de ideias entre Goethe e Schiller também é profícua para o primeiro: o autor de *Poesia ingênua e sentimental* propõe em sua obra a leitura dos antigos como natureza; os modernos são sentimentais, e buscam a ingenuidade perdida progressivamente, através da razão e da liberdade. Sob o intento de operar uma síntese, Goethe se desloca para o eixo temporal dos antigos e deseja

ser um ingênuo, “filho da natureza” na era moderna. Para apreender o objeto, o poeta alemão fundamenta a intuição como elemento unificador entre racional e sensível, entre hipótese e experiência; e novamente distingue-se do método de Schiller, que se define pela especulação. Em face dos românticos, Goethe também empreende mais uma escolha original: diante da linguagem poética, seu mundo próprio e subjetivo de analogias, correspondências e complementaridades, o autor opta por um signo plástico e coeso – em que o poético esteja paradoxalmente tensionado ao seu oposto, o prosaico; a predominância de um dos lados e o sentido final nunca é declarado, e se constitui como mistério velado que se desvela.

No capítulo três, vemos as bases da morfologia em Goethe, como método de observação e descrição dos objetos da natureza. Seu propósito é produzir uma representação o mais universal possível dos seres vivos – para além da descoberta de fenômenos isolados, o sentido e a coerência são valores imanes e velados nas investigações de Goethe. A limitação, as leis e a necessidade regem o trabalho morfológico, com a diferença de não serem exógenas a ele, mas intrinsecamente ligadas. O estudo e a representação de uma forma viva (*forma formans*, para Shaftesbury), privilegiando seu estado de mudança como infinito, cuja finalidade não seja social ou utilitária, mas interna é preferido e se contrasta à *forma formata*, morta e sem significação movente. O belo reside na organicidade do elemento em produzir cópias de si mesmo. Tal agitação imperene advém de uma força comum aos seres vivos, denominada por Kant como *Bildungstrieb*: esta força que é o impulso para a formação, une homem e natureza profundamente. Goethe e Kant partilham a opinião sobre a existência de uma técnica natural (e não só humana e oposta à natureza), como motor das mudanças em tempo e espaço. Mais um ponto de união entre o humano e seu meio original está na metáfora orgânica: razão, conhecimento e natureza ligam-se para ilustrar (em textos literários ou teóricos) a eterna movimentação dos seres vivos. Goethe tentou sintetizar o que há de comum nos seres com a observação dos *Urphänomene*, cujo resultado, nas investigações do autor, foi a *Urpflanze*. Esta se constituía na forma primária partilhada por todas as plantas antes de seus desenvolvimentos particulares, e indicava a capacidade arquetípica de

movimentação dos seres. O observação da *Urpflanze*, para Goethe, acontecia através da experiência, ativadora do olho espiritual, e hábil para colocar o homem em contato com um fenômeno superior e ideal, onde o arquetípico se tornasse visível – Schiller assinalou tal esforço apenas como uma ideia especulativa, para a frustração de Goethe, que o via como experiência.

No capítulo quarto, acompanhamos a passagem de tais técnicas naturais para o âmbito do belo e da linguagem. Goethe exalta o homem como o objeto estético por excelência para sua arte. A natureza adentra o âmbito artístico por fornecer um princípio produtor, de tal modo, que a presente perspectiva do artista seja genética diante do mundo – Fichte diz: a estética vê o mundo como dado somente sob o ponto de vista como ele é feito. Essas observações sobre a origem dos objetos, propõem filósofo e artista como portadores de uma visão genética de mundo, poesia e filosofia como provenientes de uma mesma fonte, ao qual retornarão. Neste âmbito, a arte é vista como capaz de representar o Absoluto e o prototípico; ela se realiza quando conhece a lei e o auge da beleza. Tal consciência sobre a produção artística é uma forma positiva de constituir uma representação ideal em arte que, no período, estava dominada pelo conceito institucionalizado de alegoria. Ideal e tradição como correspondentes a símbolo e alegoria se configuram como tropos de transcendência. Schelling e Goethe propõem fenomenologias para obra de arte, de modo a abranger símbolo e alegoria, a nova consciência artística com a figura hegemônica. Goethe postula uma separação entre imitação simples (cópia mecânica da natureza), maneira (criação de uma linguagem própria e individual do artista) e estilo (que se caracteriza pela volta à observação dos objetos da realidade, utilizando a linguagem adquirida). Schelling apresenta uma classificação que coloca símbolo e alegoria em perspectiva: na representação, quando o universal significar o particular, trata-se de esquematismo; quando o particular significar o universal, existe a alegoria; e quando houver uma síntese que une particular e universal, existe o símbolo. Na cadeia de distinções, o símbolo se aproxima da natureza e da necessidade, representa a Ideia de modo inesgotável, e distingue-se como unidade direta entre universal e finito. O símbolo deve ter um bom agenciamento entre seus componentes

e o Todo, com vistas a criar a empatia, reciprocidade e objetividade de significado entre obra e público. Sua finalidade deve ser a existência própria, o prazer desinteressado e o exercício da intuição. A alegoria se aproxima da liberdade, o finito representa o infinito, e existe de forma dependente de uma segunda ligação. Os românticos e os pensadores especulativos do período goethiano se definiram por este uso positivo da alegoria, como expressão da liberdade e do mundo puramente subjetivo, ainda que nunca passível de ser concretizado num âmbito realista. A alegoria – cuja crítica é partilhada entre Goethe e Moritz – é uma representação do conceito, muitas vezes simplificada e estática em seu significado, ornamental ao discurso, sem uma consciência apriorística de organização entre seus elementos constituintes e o Todo, caudatária de um significado externo. As críticas se fundamentavam pela aparente falta de consciência autoral e histórica dos que utilizavam a alegoria como figura artística. Contudo, Walter Benjamin, ao descrever a alegoria, propõe todos estes “defeitos” como escolhas autorais conscientes, que geram uma quebra com as expectativas construtivas na interpretação do leitor e o tornam crítico, enquanto o símbolo estanca essa qualidade dialética através da empatia. A alegoria barroca, segundo Benjamin, é não-alada e dolorosa, apresenta a liberdade esmagada pelo peso da história.

O capítulo 5 liga as noções de símbolo e alegoria ao debate linguístico propriamente dita, de modo a clarear as definições dos conceitos aliando-os à motivação e arbitrariedade em linguagem. Na discussão em *Crátilo*, e para Peirce e Guiraud, a predominância do signo linguístico convencional é assumida – a força da criação motivada em linguagem perde-se quando uma palavra adentra um sistema e seu sentido torna-se paulatinamente arbitrário. Contudo, Peirce e Guiraud atestam a formação paradoxal da convenção, em que motivação e arbitrariedade se tencionam para criar um signo autônomo (como os ritos religiosos, por exemplo). Ligando a presente ideia à classificação sobre representação artística feita por Goethe em “Imitação simples, maneira e estilo”, podemos pensar nas duas primeiras fases, graças à dependência que apresentam de um sentido externo (a imitação é devedora da natureza, a maneira o é da subjetividade) como alegóricas; o estilo, pela independência e o livre percurso que realiza entre natureza e subjetividade, se coaduna com o sentido de símbolo.

Por fim, a análise dos romances pontuou igualmente a tensão e o jogo de correspondências entre visões de mundo mais feitas à uma natureza harmoniosa e dadas como simbólicas (como as de Charlotte e o capitão, em *As afinidades eletivas*); aquelas cuja subjetividade e a linguagem individual prevalecem sobre os outros elementos no espaço, e se aparentam a porta-vozes da “maneira” (como as de Eduard e Werther); e as visões que demonstram a perspectiva de como é feita a formação contraditória da convenção, do mistério e do “estilo” (como as presentes em Charlotte, de *Os sofrimentos de jovem Werther* e Otilie de *As afinidades eletivas*). Defendemos a *Weltanschauung* dos dois últimos personagens como contraditória devido a presença destes em duas instâncias opostas: Charlotte vivera e partilhara das mesmas convicções do mundo subjetivo de Werther, mas também era parte de um mundo social – e não pode ser definida como representação dependente de um destes mundos, unicamente. Otilie pertencera à vida social na casa de sua mãe adotiva, e ao mundo do âmbito da paixão arrebatadora por Eduard (seguindo a “maneira” e a linguagem de sinais por ele imposta), mas transpõe as dependências de ambos os mundos para atingir um significado e um estilo próprios, fixa-se como uma obra de arte.

7. Referências bibliográficas

BAHKIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1929/1997.
- BECKER, E. “Questões acerca da história em Rousseau”. **Cadernos de Ética e Filosofia Política** 8, p. 19-31. 1/2006.
- BENJAMIN, Walter. “Alegoria no drama barroco alemão”. In: _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão**. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **Ensaio reunidos**: Escritos sobre Goethe. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BOILEAU, N. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BORNEBUSCH, M. K. “**Mistério evidente**”: a estrutura arquetípica do romance “Die Wahlverwandtschaften”. 2002. Tese (Doutorado em Letras: Língua e Literatura Alemã). FFLCH, USP, São Paulo.
- CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. Introdução e tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Rousseau, Kant, Goethe**: Filosofia y Cultura en la Europa del siglo de las luces. Ernst Cassirer . Editora Marcial Pons. 2007.
- CARPEAUX, O. M. **A literatura alemã**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- COHN, D. **A lira de Orfeu**: Goethe e a estética. Porto: Campo das letras, 1999.
- COWAN, Beinar. “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, **New German Critique**, núm. 22, (Winter), 1981, pp.109-122.
- DE MAN, Paul. “Rhetoric of temporality”. **Blindness and Insight**: essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- _____. **Alegorias da leitura**: Linguagem figurativa em Rousseau, Rilke, Nietzsche e Proust. São Paulo: Imago, 1996.
- DAMIÃO, C. “O caminho para a epopéia futura: A Poesia Ingênua e Sentimental de Friedrich Schiller” . **Artefilosofia**. Ouro Preto: 2006.

- _____. “Os tempos felizes”: a presença de elementos classicistas na estética lukacsiana. **KRITERION**, Belo Horizonte, no 112, Dez/2005 .
- DUCROT, O. **O Dizer e o Dito**. Campinas: Pontes, 1988.
- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- FISCHER, B. “Kunstautonomie und Ende der Ikonographie: Zur historischen Problematik von 'Allegorie' und 'Symbol' in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie”. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**: 1990.
- GADAMER, G. **Verdade e Método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1749-1832). **Afinidades eletivas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- _____. **A metamorfose das plantas**. Tradução de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1993a.
- _____. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova alexandrina, 1993b.
- _____. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- _____. **Escritos sobre literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____. **Memórias: poesia e verdade**. Brasília: Universidade de Brasília, 1986.
- _____. **Máximas e Reflexões**. Tradução de Marco Antônio Casanova; apresentação de Márcia Cristina Gonçalves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. **Naturwissenschaftliche Schriften I**. Dtv, Hamburger Ausgabe: 1998.
- _____. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Prefácio e trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. **Viagem à Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GUIDOTTI, M. **O conceito de símbolo e a autonomia da arte no Primeiro Romantismo Alemão**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). FCL, UNESP, Araraquara.

- GUIRAUD, Pierre. **A semântica**. São Paulo: DIFEL, 1972. (Coleção Saber atual)
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1987.
- HASTY, W. On the Construction of an Identity: The Imaginary Family in Goethe's "Werther". **Monatshefte**. Vol. 81, No. 2, pp. 163-174. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30166224> . Acesso em 18 de dezembro de 2011.
- HEINE, H. **Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha**. Trad. M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HERDER, J. G. **Selected early works, 1764-1767: addresses, essays, and drafts; fragments on recent German literature**. Editado por Ernst Menze e Karl Menges. Pennsylvania State University Press, 1992.
- HERFORD, C. H. "The influence of Goethe's Italian journey upon his style". **The Modern Quarterly of Language and Literature**. Oxford: 1898, pp. 29-42
- JAKOBSON, Roman. "À procura da essência da linguagem". In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1969.
- KANT, I. **Crítica da Razão Prática**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1997.
- _____. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KESTLER, I. F. "Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência". **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/02.pdf>, acesso em 12 de março de 2011.
- _____. "O Período da Arte (Kunstperiode): Convergências entre o Classicismo e a Primeira Fase do Romantismo Alemão". **Forum Deutsch**. Rio de Janeiro: 2000. Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/Periododaarte.pdf>, acesso em 20 de agosto de 2011.
- KOHLSCHMIDT, Werner. O Romantismo. In: BOESCH, Bruno (org.). **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Herder; Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

- KONTJE, T. **The German Bildungsroman**: History of a Natural Genre. Columbia: Camden House, 1993.
- LANGENSCHIEDT. Portugiesisch-Deutsch. München: 2002.
- LEBRUN, G. **Kant e o fim da metafísica** (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes: 1993.
- LESSING, G. E. **De teatro e literatura**. São Paulo: EPU, 1992.
- _____. **Laocoonte**. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LÖWY, M. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários**. São Paulo: Ed. Ciências Humanas, 1979.
- LUDWIG, Emil. **Goethe**: A História de um homem. Tradução de Gilberto Miranda. I Volume. Porto Alegre: Globo, 1940.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**, 1936. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/1936/young-werther.htm> (acesso em 24 de outubro de 2011).
- _____. **Estética**. Barcelona/México: Ed. Grijalbo, 1967.
- _____. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- MAAS, W. P. M. D. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: UNESP, 2000.
- _____. Uma abordagem comparativa da ironia: conceito, tropo e performance. **Aletria** (UFMG), v. 20.1, p. 49-62, 2010.
- _____. Hermenêutica e anti-hermenêutica. Friedrich Schlegel e Schleiermacher. **Pandaemonium Germanicum**, v. 15.1, p. 18-36, 2010.
- _____. A representação goethiana de uma Bela Alma. **Digilenguas**, v. 04, p. 81, 2010.
- MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. “Kant e a epigênese a propósito do ‘inato’”. **Sci. stud.** vol.5, n.4, pp. 453-470, 2007.
- MCCORMICK, E. Allen. “Young Goethe in the Landscape”. **Modern Language Studies**, Vol. 18, No. 4, pp. 61-67 (Autumn, 1988). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3194723>. Acesso em: 21/10/2011 16:05.

- _____. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- MÍLLAN, Elizabeth. “Seeds of eternal growth: Goethe and Humboldt’s presentation of nature”. **Goethe Yearbook** 18, 2011.
- MOLDER, M. F. **O pensamento morfológico de Goethe**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1995.
- MOURA, M. S. **A poiesis orgânica de Goethe**. 2006. Tese (Doutorado em Letras: Língua e Literatura Alemã). FFLCH, USP, São Paulo.
- MORITZ, K. P. **Viagem de um alemão à Itália**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. “Crítica e interpretação: aproximando Benjamin e Gadamer”. **Natureza Humana** 10. São Paulo: 2008.
- PEIRCE, C. S. “O ícone, o indicador e o símbolo”. In: _____. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Edusp, Cultrix, 1975.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965.
- _____. **Crátilo**: diálogo sobre a justeza dos nomes. Lisboa: Livraria Sá da Costa editora, 1963.
- RODRIGUES FILHO, R. “O simbólico em Schelling”. In: _____. **Ensaio de filosofia ilustrada**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- ROIPHE, A. “Literatura e artes plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo”. **Revista Lumen et Virtus**. Vol. I, nº 1, ISSN 2177-2789, Jan/2010.
- ROSENFELD, A. “Aspectos do romantismo alemão”. In: _____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROUSSEAU, J.-J. **Emílio ou da Educação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A. 1999.
- _____. “Discurso sobre a desigualdade”. **Obras I**. Tradução de Lourival Gomes Machado. Porto Alegre: Globo, 1958.
- SABINO, José Feres. **Ensaio de Karl Philipp Moritz**: linguagem, arte, filosofia. (Seleção, introdução, tradução e notas). 2010. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). FFLCH, USP, São Paulo.
- SANTOS, Leonel Ribeiro. “Da experiência estético-teleológica da natureza à consciência ecológica: uma leitura da Crítica do Juízo de Kant” **Revista Trans/form/ação**. vol. 29, nº

1. Marília: 2006. Disponível em www.scielo.br/pdf/trans/v29n1/30278.pdf . Acesso em 15 de outubro de 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2003.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **System des transzendentalen Idealismus**. Hamburg: Felix Mainer, 2000.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. pref. e notas V.-P. Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELM, Jutta van. “Erfahrung und Theorie bei Goethe: der "erste" und der "reine" Eindruck. Von den italienischen Erfahrungen zu den Theorien in Natur und Kunst”. **Goethe Yearbook**, Volume 2, 1984, pp. 121-136.

SILVA, Arlenice Almeida da. “O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács”. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 29(1): 79-94, 2006.

SISCAR, M. A. A Poesia a Dois Passos - Sobre os Anagramas de Ferdinand de Saussure. **Alfa - Revista de Lingüística**, São Paulo - SP, v. 41, p. 169-186, 1997.

STEIGERWALD, J. Goethe's Morphology: Urphänomene and Aesthetic Appraisal. **Journal of the History of Biology**. Vol. 35, pp. 291-328. Oregon State University: 2002.

SUZUKI, M. A ciência simbólica do mundo (Goethe). In: Aduino Novaes. (Org.) **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SÜSSEKIND, P. “A Grécia de Winckelmann”. **Kriterion**. Vol.49 no.117. Belo Horizonte: 2008a.

_____. **Shakespeare: o gênio original**. Zahar: Rio de Janeiro, 2008b.

SØRENSEN, Bengt Algot. **Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik**. Kopenhagen: Munksgaard, 1963.

SZONDI, P. “Antigüedad clásica y modernid em la estética de la época de Goethe”. **Poética y filosofía de la historia**. Madrid: Visor Distribuciones, 1992.

TANTILLO, A. **Goethe's elective affinities and the critics**. Rochester, NY: Camden House, 2001.

TODOROV, T. “A crise romântica”, In: _____. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papyrus, 1996. (coleção Travessia do Século)

_____. Um romance poético. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WEIGAND, Hermann J. “Recent Studies of Germany's Classical Heritage”. **Studies in Philology**, Vol. 39, No. 3 , pp. 580-59. (Jul., 1942)

WERLE, Marco Aurélio. “Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna”. **Kriterion**, Belo Horizonte: 2004.

_____. “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?”. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 23: 19-50, 2000.

_____. “O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica”. **Doispontos**. Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 2, p.129-143. 2005.

WINCKELMANN, J. J. **Historia del arte em la antigüedad**. Barcelona: Iberia, 2010.

_____. **Reflexões sobre a arte antiga**: Porto Alegre: Movimento, 1975.