

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MIRELLA GUIDOTTI

ZWECKMÄßIGKEIT OHNE ZWECK:
ideias kantianas presentes na estética de Goethe

ARARAQUARA - SP

2014

MIRELLA GUIDOTTI

ZWECKMÄßIGKEIT OHNE ZWECK:

ideias kantianas presentes na estética de Goethe

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica

Orientadora: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Co-orientador: Rolf-Peter Janz

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2014

MIRELLA GUIDOTTI

ZWECKMÄßIGKEIT OHNE ZWECK:

ideias kantianas presentes na estética de Goethe

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica

Orientador: Wilma Patricia M. D. Maas

Co-orientador: Rolf-Peter Janz

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 24/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Wilma Patricia M. D. Maas. Professor Assistente Doutor Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef. Professor Assistente Doutor. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Membro Titular: Prof. Dr. José Pedro Antunes. Professor Assistente Doutor. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Membro Titular: Prof. Dr. Georg Otte. Professor Associado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Magali dos Santos Moura. Professor Adjunto. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe e ao meu amor, certamente.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível com a colaboração direta ou indireta de muitas pessoas importantes. Gostaria de agradecer a algumas delas de forma particular:

Agradeço primeiramente minha orientadora, Wilma Patricia Maas, a maravilhosa professora que me acompanha nesta caminhada há quase uma década: muito obrigada Patricia pelo apoio, pela oportunidade de trabalhar com você e pelas sábias palavras que em diversas ocasiões ouvi de você.

Ao Professor Rolf-Peter Janz, pela simpatia, pelos conselhos e pela oportunidade.

Ao Professor Georg Otte, por ajudar-nos no processo do doutorado sandwich e por ter felizmente aceitado participar da banca de defesa.

À professora Jeanne-Marie Gagnebin por ter o dom de transformar aulas na segunda-feira de manhã em um verdadeiro acontecimento.

Aos professores da casa, José Pedro Antunes e Karin Volobuef, pela leitura atenta da tese e pela inegável simpatia.

À professora Magali Moura, por aceitar participar da qualificação e da defesa.

Aos funcionários das bibliotecas da FCL, da UNICAMP e da FU Berlin: com a ajuda de pessoas tão agradáveis o trabalho se torna muito mais prazeroso.

Agradeço imensamente à CAPES, que financiou este trabalho e proporcionou minha ida à Alemanha. Sem esta experiência, a tese e eu não seríamos a mesma.

A toda a minha grande e animada família de Araras! Obrigada tios e tias, primos e primas por existirem na minha vida! A vida e as festas não seriam as mesmas sem vocês.

Aos meus avós maternos, Maria e Batista, que partiram juntos e da qual a vida renderia o mais belo romance.

À família maravilhosa de Florianópolis e Blumenau que ganhei. Agradeço a minha sábia vovozinha Irma, a querida tia Deni, tio Márcio e tia Leila, aos cunhados Djan e Marcelo, além de todos os novos primos.

Ao querido sogro Gerson, por ser quem era.

As minhas amigas Ana Carolina, Giovanna e Wanessa, por compartilharem comigo o lado cômico da vida.

Aos amigos Mariângela, Mariana e Danilo, Guga, João Luís e Mari, Neymar e Laís,

Aos amigos que fiz na Alemanha, Susann e Elfriede, Herbert e sua família.

À Christa e à Claudia, com vocês descobri que possuo uma família também na Alemanha.

Aos meus irmãos, Micaela e Matheus. Vocês são minha história e minha vida. Obrigada por sempre estarem dispostos a me ouvir e ajudar.

Ao meu cunhado Hidekazu, indiscutivelmente parte de nossa família.

À Thaís, que em tão pouco tempo conquistou toda a nossa família.

Ao meu pai, que continua tão perto.

A minha mãe, por ter me ensinado os melhores valores da vida. Você é minha mãe, meu pai, minha amiga, minha conselheira, meu chão, meu norte, meu eterno amor...

Ao meu “filhinho” Maximilian, o nosso anjinho que traz tanta alegria para nossa casa!

Agradeço ao meu marido, Renan. Obrigada, meu amor, por estar ao meu lado na construção de nossa linda família.

Was ist mit diesem Räthselwort gemeint?
Goethe, *Faust*.

RESUMO

A tese investiga as afinidades de ideias entre a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, e o pensamento estético de Goethe, abordando os elementos presentes nos textos que o escritor produziu sobretudo a partir de 1786, ano em que realiza a famosa viagem à Itália e espécie de marco zero na construção de sua “estética”. Pelo conceito kantiano de *finalidade sem fim* [Zweckmässigkeit ohne Zweck], um dos termos decisivos de sua Terceira Crítica, pretende-se apreciar a concepção segundo a qual a obra de arte não seria redutível a uma explicação ou dedução em uma ciência do Belo, detentora que é de valor intrínseco, avessa a qualquer finalidade que não seja ela própria. Por “finalidade sem fim”, entende-se, pois, a independência de julgamento do objeto de bela arte face a outras instâncias, sejam elas morais, históricas ou filosóficas, não cabendo instrumentalizá-la no sentido de qualquer finalidade que seja exterior a ela, uma vez que nenhum discurso exterior é capaz de traduzir a verdade do texto poético. Nesse sentido, a formulação representa uma ruptura com a tradição estética predominante em séculos anteriores. A arte, para Goethe como para Kant, constitui, no limite, um campo inexprimível. Em Goethe, a arte produz seu próprio mundo, suas próprias verdades, e por isso mesmo não deve ser julgada senão a partir de suas leis intrínsecas, conceito que abriga também, ainda que com traje específico, a ideia de sua intraduzibilidade. Desde os anos 1990, essa ideia vem adquirindo especial importância para os estudos de Goethe, valendo salientar que mesmo o Goethe maduro recorre a Kant e, em especial, à ideia da autonomia da arte. Na última parte deste trabalho, tendo em consideração os pressupostos teóricos acima arrolados, procede-se à análise crítica de seu último romance, *As afinidades eletivas* [Die Wahlverwandtschaften], com uma metodologia que se mostra apropriada para a obra em apreço, e com a pretensão de nela ver concretizada a ideia da arte como um campo intraduzível. Afinal, as variadas (e divergentes) análises que se fizeram ao longo dos séculos não seriam índices de que a chave poderia estar na recusa da procura pela unidade de sentido? Inegável nos parece que muito do que Goethe afirma ter escondido nesse romance permanece inexprimível. Tratou-se de focar os signos instáveis nele apresentados, sem limitar a análise à busca da unidade de sentido que, desde os clássicos, era tida como fundamental para julgar e analisar artefatos artísticos.

Palavras – chave: Goethe. Kant. Estética. Teoria Literária.

ABSTRACT

This thesis investigates the affinities between the ideas of Kant's *Critique of Judgment* and Goethe's aesthetic thought, by dealing with aspects in Goethe's texts from 1786 on, when Goethe made his renowned journey to Italy, a landmark in the construction of his aesthetics. Through the concept of *purposiveness without a purpose* [Zweckmässigkeit ohne Zweck], one of the key terms of Kant's *Third Critique*, it is intended to explore the aesthetic concept, which states that the artwork is not reducible to an explanation or deduction in a science of beauty. The value of art should lie in itself; the art has an intrinsic value, not projected for any purpose than itself. Through the notion of "purposiveness without a purpose" one should understand the independency of the judgment of an art object in regard to other spheres, whether moral, historical or philosophical, not instrumentalizing thereby the literary text to any outside purposes, since no external speech is able to translate the truth of the poetic text. In this sense, the term relates the moment of rupture with the normative aesthetic tradition prevalent in previous centuries, as the sphere of art is to both, Goethe and Kant, an area that remains inexpressible. For Goethe, art is also a domain that creates its own world, its own truths, and in this sense should be judged only from its intrinsic rules. The idea of the untranslatability of the art manifests, though in his own way, also in Goethe. From the 90's on, this idea reaches considerable importance to the poet and even the mature Goethe appeals to Kant and specially to the idea of the autonomy of art. Here, the last Goethe's novel *Die Wahlverwandtschaften* is analyzed according to the theoretical premises discussed in the first part of this thesis: the novel's critical analysis intends thereby to incorporate the concept of the art as an untranslatable domain. We argue that this way of critical analysis is suitable for the analysis of *this* novel. Ultimately, the many (and divergent) possibilities of analysis that this novel underwent over the centuries would not be a sign that the key to analyse the novel could be in the refusal of searching the unit of meaning? It seems undeniable that what Goethe says to have had hidden in his novel remains inexpressible even after the hermeneutic analysis. The analysis focuses further on the unstable signs showed in the novel, not limiting the analysis for the pursuit of the unit of meaning, a strategy present since the classics as primary to judge and to analyze the work of art.

Keywords: Goethe. Kant. Aesthetics. Literary theory.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

WA	Weimarer Ausgabe
DKV	Deutscher Klassiker Verlag
HA	Hamburger Ausgabe
MA	Münchner Ausgabe

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. GOETHE: POR UMA ESTÉTICA?	19
2.1 Kant e Goethe: uma introdução histórica	27
2.2 Goethe e Schiller: <i>das konkrete Allgemeine/ das synthetisch Allgemeine</i>	34
3. OS OLHOS: A VIAGEM À ITÁLIA E A CONSOLIDAÇÃO DO PENSAMENTO ESTÉTICO GOETHEANO	43
4. DIE NATUR	55
5. DIE KUNST UND DIE NATUR	65
6. ENTRE A CÓPIA E A CRIAÇÃO: GOETHE E A MIMESIS	68
7. ZWECKMÄSSIGKEIT OHNE ZWECK	84
7.1 A concepção da arte como finalidade sem fim	84
7.2 A concepção da Natureza como finalidade sem fim	104
7.3 O conhecimento em Goethe: sentir e pensar	111
8. DIE INSEL UND DAS MEER	121
9. DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN	129
9.1 Uma introdução	129
9.2 Urphänomen, Urpflanze, Wahrheit, Licht: das Symbol	143
9.3 Símbolo e/ou alegoria?	150
9.4 Die Wahlverwandtschaften: análise	152
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	192
ANEXOS – Textos originais	202

1. INTRODUÇÃO¹

Uma obra de arte verdadeira, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada, sentida; ela age, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito¹.
Goethe, *Sobre o Laoconte*.

Por uma idéia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível.
Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*.

As epígrafes acima apresentam já a perspectiva de abordagem deste trabalho, que tem por tema o diálogo estético presente, direta ou indiretamente, entre Immanuel Kant (1724-1804) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Pretende-se investigar a influência da *Crítica da Faculdade do Juízo* [Kritik der Urteilkraft] do filósofo na estruturação daquilo que chamamos de pensamento estético do escritor, nos elementos presentes em seus textos a partir de 1786, ano em que Goethe realiza a famosa viagem a Itália e espécie de marco na consolidação de sua estética. Pelo conceito de finalidade sem fim [Zweckmäßigkeit ohne Zweck], um dos termos decisivos da *Terceira Crítica*, pretende-se abordar a concepção estética segundo a qual a obra de arte não é redutível a uma explicação ou dedução em uma ciência do belo, a arte possuindo valor intrínseco, isto é, avessa a qualquer finalidade que não seja ela própria. Com a noção de “finalidade sem fim” entendemos, pois, a independência do julgamento do objeto de bela arte em relação a outras instâncias, sejam elas morais, históricas ou filosóficas, sem que deste modo se instrumentalize o texto literário a nenhuma finalidade que lhe seja externa, pois nenhum discurso exterior pode traduzir a verdade do texto poético. Neste sentido, o termo designa o momento de ruptura com a tradição estética preceptiva, predominante em séculos anteriores. Em resumo: o termo finalidade sem fim indica a recusa a estéticas normativas, pois o campo da arte constitui para estes autores um campo, no limite, inexprimível. Em Goethe, a arte também é um campo que produz seu próprio mundo, suas próprias verdades e, neste sentido, deve ser julgada somente a partir de suas leis internas, intrínsecas, a ideia da intraduzibilidade comparecendo igualmente, ainda que

¹ As traduções apresentadas foram feitas única e exclusivamente para esta finalidade. São um caminho até os originais, que poderão, em sua maioria, ser consultados no anexo ao final do trabalho. Os originais estão numerados em algarismos romanos, e seguem a ordem que aparecem no corpo do texto.

com traje específico. Desde os anos 1790, essa ideia passa a adquirir eminente importância para os estudos do poeta, e mesmo o Goethe maduro recorrerá a Kant e em especial à ideia de autonomia da arte.

Em vista disso, no primeiro capítulo, *Goethe: por uma estética?*, questionamos a real existência de um pensamento estético. Com efeito, o pensamento estético do poeta, se se pode chamar assim suas reflexões sobre a arte, é bastante peculiar: toda a sua “teoria” é anti-analítica. Nele, nem o conhecimento nem a comoção estética passam pela análise, como se verá; e, no entanto, é justamente essa característica que o aproxima da estética de Kant.

Tal aventura exige certamente um olhar retrospectivo, que perpassasse as visões contrastantes sobre a aproximação entre o pensamento estético de ambos, sendo evidente que a abordagem de tal temática não pode economizar uma investigação etiológica, uma vez que sobre as similaridades não existe consenso. Neste sentido, ao considerar as aproximações e os recuos, os sub-capítulos *Kant e Goethe: uma introdução histórica* e *Schiller e Goethe: das konkrete Allgemeine/ das synthetisch Allgemeine* pretendem ser uma espécie de introdução histórica.

Introduzindo a parte mais teórica do trabalho, o capítulo *Os Olhos: A viagem à Itália e a consolidação do pensamento estético goetheano* trata da obra *Viagem à Itália*, [Die italienische Reise], que narra a viagem do poeta à península italiana entre os anos 1786 a 1788 e publicada em 1816-1817. Contudo, mais do que uma reconstrução por meio das memórias e diários, a *Viagem* importa, antes de mais, como a narrativa da construção de um novo olhar para a obra de arte, da construção da própria estética goetheana. Adiante, em *Die Natur*, aborda-se a noção de natureza, importante para se estabelecer a visão do poeta sobre o Particular e o Todo, na qual o finito e o infinito coincidem, como uma unidade indivisível. Há, neste sentido, íntima vizinhança entre espírito e matéria, ressoando aqui o lema panteísta, *Deus sive Natura*. A abordagem dessa sua noção é elementar, uma vez que, nela, os campos da arte e da natureza se interpenetram, fazendo com que colocações sobre o campo da natureza ressoem em seu trabalho artístico.

Por conseguinte, o capítulo *Die Kunst und die Natur* aborda a questão essencial desde a famosa viagem: é justamente a partir do contato com a natureza em terras italianas que Goethe formula, por assim dizer, sua teoria estética. Este entrelaçamento de campos à primeira vista tão distintos agrega também uma noção

chave na presente discussão: o agir conforme a si mesmo, presente tanto na concepção da arte quanto na concepção da natureza.

Nos Estudos Literários, a questão sobre as relações entre arte e natureza pode ser melhor apreendida pelo conceito de *mimesis*. Assim, o capítulo *Entre a cópia e a criação: Goethe e a mimesis* aborda a questão da *mimesis* no pensamento de Goethe, fazendo, em sua primeira parte, um breve comentário sobre a natureza histórica do termo *mimesis*, para, num segundo momento, investigar essa no pensamento do poeta, concentrando-se, no caso, na transição entre o período pré-romântico do *Sturm und Drang* e os dois anos que ele viveu na Itália, tendo “educado” seu olhar e consolidado o seu pensamento estético.

A seguir abordar-se-á o tema central do trabalho. Em *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*, enfrentamos o termo retirado da *Terceira Crítica* kantiana em três sub-capítulos. Nos dois primeiros, intitulados respectivamente *A concepção de Arte como finalidade sem fim* e *A concepção da Natureza como finalidade sem fim*, o foco recai sobre a concepção, presente em Kant e em Goethe, de que tanto o campo da arte quanto o campo da natureza produzem obras grandes demais para que as possa apreender o entendimento. O conceito geral do “Belo” não se deixa conhecer. A noção de “Beleza”, escapa às tentativas de delimitação conceitual e de apreensão pela linguagem. Tanto o filósofo como o poeta recusam a mera apreensão *conceitual* da obra de arte, atenta às regras impostas pela tradição estética, em favor de uma fruição atenta ao inaudito, ao não traduzível da obra de arte, que se expressa na ideia da *finalidade sem fim*, mas que ressoa também em outros conceitos kantianos, como o *juízo de gosto*, a *ideia estética* e o *sublime*. Em Goethe, como a concepção de arte – o que era afinal previsível, pois arte e natureza são para ele âmbitos correlatos – também a concepção de natureza se caracteriza como um campo infinito e intraduzível; e, em se tratando de realçar aspectos produtivos, criativos, ambas as esferas se concebem como infinitudes.

No terceiro sub-capítulo, *O conhecimento em Goethe: sentir e pensar*, enfatiza-se que o acento sensualista na apreciação de Goethe não esbarra em uma concepção negativa sobre a possibilidade de apreender os objetos (da arte ou da natureza). Goethe não reduz, por um lado, a variedade de aspectos possibilitados pela experiência a um conceito, mas possui, por outro lado, um traço marcadamente científico, traduzido na procura de um método diverso de apreensão da obra de arte, o qual exige outras ferramentas, além das que partem das generalidades e se dirigem ao

intelecto. Em pauta, portanto, neste sub-capítulo, as duas instâncias que não podem ser esquecidas em sua teoria do conhecimento: o jogo dialético entre prazer sensorial e teoria; entre sentimento e pensamento.

No capítulo seguinte, *Die Insel und das Meer*, discutir-se-á a metáfora kantiana da ilha e do mar: a metáfora marinha permitindo a Kant defender o estabelecimento de limites para a metafísica. Diante do mar revolto, o filósofo opta por uma atitude cautelosa: permanecer em terra firme é o objetivo, se se quer “elevar” a metafísica à categoria de ciência. Esta é, por certo, uma consequência essencial da *Primeira Crítica*. Mas Kant leva em conta também a possibilidade de se lançar ao mar revolto: a *Crítica da Faculdade do Juízo* explora justamente a possibilidade de se aventurar para além das margens da ilha do conhecimento, ultrapassando a fronteira do sensível, o que particularmente parece intrigar Goethe.

Por fim, na última parte do trabalho, um capítulo que se divide em quatro sub-capítulos, analisa-se a obra *As afinidades eletivas* [Die Wahlverwandtschaften]. Em *Uma Introdução*, discutem-se as diversas interpretações que o último romance de Goethe sofreu ao longo do tempo. Dos anos que imediatamente se seguiram à publicação, questões centrais permanecem em aberto, seja em relação a pormenores, seja no tocante à temática geral, originando em alguns críticos (em sua maioria, contemporâneos do autor) a dúvida sobre poder ou não o romance ser considerado uma obra de arte. Em seguida, discute-se a abordagem crítica do romance no ensaio de Walter Benjamin, *Die Wahlverwandtschaften*. A despeito da relevância da análise pormenorizada, o ensaio de Benjamin importa, no caso, sobretudo pelo novo modo de abordar a obra de arte, vale dizer, a nova teoria crítica na leitura benjaminiana.

O sub-capítulo seguinte, *Urphänomen, Urpflanze, Wahrheit, Licht: das Symbol*, mapeia alguns termos frequentemente utilizados por Goethe. Com eles, o poeta repetidamente recorre à concepção de que ideias gerais não podem ser apreendidas, não podem ser integralmente conhecidas. Há um limite para a intuição. Há o que permanece no limiar, inaudito. Se *Urphänomen, Urpflanze, Wahrheit, Licht*, ou símbolo, a denominação não importa. A ausência de rigor terminológico permite associar estes e outros termos em torno da ideia de que há sempre um lado que permanece obscuro, velado à apreensão cognitiva. No terceiro sub-capítulo, procede-se a uma breve discussão em torno das noções de *símbolo* e *alegoria* em *Símbolo e/ou alegoria?*

Estes três sub-capítulos servem para introduzir o *modo* como o romance será abordado na seção que põe termo a este trabalho: *Die Wahlverwandtschaften: análise*. A relação que se estabelece entre a explanação teórica e a análise do romance pode ser sintetizada em dois pontos complementares. O primeiro diz respeito ao *modo* de abordagem do romance, que tem a pretensão de analisá-lo segundo os pressupostos teóricos expostos na primeira parte do trabalho – com ênfase no pensamento de Kant como no de Goethe, bem como as semelhanças entre as respectivas formulações estéticas. Significa valer-se, para a análise, do *modo* de pensar a arte em ambos os autores, que incorpora a ideia da arte como um campo, no limite, intraduzível, inexprimível, uma vez que, ao invés de se debruçarem em um trabalho crítico que prima por uma interpretação clara e inequívoca, ambos exploram o mistério congênito da obra de arte. Com “inexprimível” indicamos, pois, a incompreensibilidade gerada pela multiplicidade de sentidos da linguagem da arte. O segundo ponto é complementar ao primeiro: o pensamento estético de Goethe e Kant, a nosso ver, constitui um estilo de crítica apropriado à análise *deste* romance. Afinal, as variadas (e divergentes) possibilidades de análise que o romance sofreu ao longo dos séculos não seriam índices de que a chave poderia estar na recusa da procura pela unidade de sentido?

Em Kant, concentrar-nos-emos em duas obras principais: a *Crítica da Faculdade do Juízo* [Kritik der Urteilkraft], publicada em 1790, e o trabalho estético publicado na fase primeva de seus escritos, *Observação sobre o sentimento do Belo e Sublime* [Beobachtung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen], publicado em 1764. Em Goethe, as fontes principais são certamente as cartas, diários, conversas e escritos, em especial aqueles datados de 1760 a 1800, cabendo considerar que seu pensamento sobre estética esbarra em outros campos, como, por exemplo, a teoria do conhecimento ou a noção de natureza, que, a despeito de sua relevância, ocuparão um segundo plano em nossas considerações. A respeito dos textos de Goethe, seguiremos o enquadramento de Bernhart (2007) e, na mesma linha, privilegiaremos os textos nos quais a questão da estética é explícita ou implicitamente abordada²ⁱⁱ. Goethe se

²² “Primeiramente deve-se colocar a questão sobre o que são, afinal, a estética e a teoria da arte de Goethe. Três definições são possíveis: a estética e a teoria da arte de Goethe são, em primeiro lugar, aqueles escritos, nos quais Goethe se manifesta sobre arte e estética, sobre as artes e as obras de arte (estética explícita); além disso, em segundo lugar, também aqueles textos e passagens nos quais narradores e personagens tomam posição em relação a questões teóricas e práticas da arte (estética implícita), e, finalmente, atividades artísticas e político-culturais que ele assume como detentor

manifesta, ademais, muitas vezes sobre a estética no terreno das artes plásticas e não no terreno da literatura. Contudo, apesar de Goethe conferir frequentemente destaque às artes plásticas, considerar-se-á aqui a arte em geral, de modo que posições a respeito da pintura, por exemplo, possam ser investigadas também à luz da literatura.

Cumpra explorar, ademais, as impressões imagéticas, das quais não raramente se valem, em seus escritos, tanto o filósofo quanto o poeta. O trabalho cuida portanto de abordar não apenas a semelhança conteudística, senão igualmente o *modo* e a *forma*, as *imagens* e as *metáforas* de que ambos se valem. Este objetivo é expresso pelos próprios títulos conferidos aos capítulos, em sua maioria substantivos.

Por último, vale ressaltar que, ainda que em busca daquilo que os aproxima, a presente investigação não deixa de apontar para pontos talvez paradoxais, mas essenciais, adotando uma postura prudente, atenta não somente às convergências, mas também às idiossincrasias e mesmo divergências entre esses dois pensadores da arte. No decorrer da exposição, os excertos com os quais inauguramos o presente texto revelarão ainda outros matizes, igualmente esclarecedores sobre as semelhanças, diferenças e sutilezas nesta tentativa de confrontação.

honorífico de cargos oficiais, político da cultura e desenhista. As pesquisas sobre a estética explícita de Goethe deve, no caso, ocupar o primeiro plano, mas também será levada em conta a pesquisa sobre sua ação político-cultural e sua obra artística, na medida em que ela é considerada esclarecedora para a teorização estética” (BERNHART, 2007, p. 164).

2. GOETHE: POR UMA ESTÉTICA?

Tenho que rir dos estetas.
Goethe.

Em um texto intitulado *A pesquisa mais recente sobre a Estética e a Teoria da Arte de Goethe* [Die neuere Forschung zu Goethes Ästhetik und Kunsttheorie], Toni Bernhart indaga: se não há propriamente teoria em Goethe, por que há sempre pesquisas sobre teorias em Goethe?³ⁱⁱⁱ A pergunta de Bernhart engloba todo um problema. Por um lado não há propriamente teoria em Goethe: ele não postulou normas, não escreveu trabalhos filosóficos, não estabeleceu parâmetros para se abordar a obra de arte e, sobretudo, não publicou reflexões dessa natureza em uma obra principal, como uma doutrina estética acabada. Sua relação com a filosofia tampouco foi sistemática. É o que se lê em Vorländer:

Portanto, no caso do nosso poeta, somente pode se tratar de estímulo filosófico, influência, afinidade, ainda mais corretamente talvez fundamentação de pontos de vista autoadquiridos. Justamente esta última tornou-se necessária para ele, exatamente porque ele próprio não sentia em si a vocação para a sistematização filosófica (VORLÄNDER, 1923, p. 122)^{iv}.

O próprio Goethe em um texto de 1817, *Influência da Nova Filosofia*, [Einwirkung der neuern Philosophie], ao relatar seu desenvolvimento filosófico, confessa a pouca intimidade com a filosofia em geral: “Para a Filosofia propriamente dita, eu não tive uma disposição” (GOETHE, WA, 11, p. 48). Menciona ter lido diligentemente em sua juventude a *História da Filosofia*, de Bruckers, porém não possui um grande domínio dos conceitos filosóficos, sabe reconhecer, conforme a metáfora que utiliza, a ursa maior, mas não a estrela polar:

³ “Goethe, como recorrentemente se lê, não é bom para falar em teoria, mais ainda: o acesso filosófico a obras de arte lhe parecia “fundamentalmente falso”. Mas como entender então que a totalidade das pesquisas sobre a estética e a teoria da arte de Goethe seja inabarcável? Por um lado, isso decorre com certeza do fato de Goethe justamente ser Goethe; cada uma de suas manifestações tem peso – ou é guarnecida de peso. Por outro lado, Goethe não pensou nem firmou um edifício teórico (en)cerrado; tanto mais desafiadores e inspiradores são seus estilhaçados escritos teóricos, que estreitamente se enredam com sua poesia, seus estudos das ciências naturais e a consciência de sua irradiação político-pedagógica no âmbito da cultura” (BERNHART, 2007, p. 164).

[...] no caso, como alguém que a vida inteira vê girar o céu estrelado acima de sua cabeça, sabe distinguir algumas constelações importantes, sem entender algo de Astronomia, conhece a Ursa Maior, mas não a estrela polar (GOETHE, WA, 11, p. 48)^v.

Com essa metáfora, o que enfatiza é o uso caseiro, por assim dizer, que faz da filosofia. Consegue apreender certos temas filosóficos, mas não possui um conhecimento sistemático da filosofia. Mesmo de Espinosa – e sobre sua proximidade com o pensamento do filósofo há um consenso – confessa não ter sido um leitor dedicado e declara em carta a Jacobi datada de 9 de junho de 1785, nunca tê-lo feito “[...] em uma sequência” (GOETHE, WA, 7, p. 64).

Com efeito, Goethe não se manifesta sobre temas filosóficos nem de maneira homogênea, nem de maneira ordenada em seus escritos. Goethe não é o filósofo à procura de estabelecimento de critérios seguros para a análise estética, segundo o modelo das poéticas antigas, humanísticas, ou à maneira de Boileau. Ao contrário, seu pensamento se apresenta não raro mediante características que fogem a qualquer rigor – não somente no âmbito do pensamento sobre a arte, o que, de fato, interessa aqui, como em outros campos de interesse. São colocações esparsas, acessórias, e, muitas vezes, contraditórias. Nesta linha, Simmel coloca bastante apropriadamente que Goethe “[...] não se pronuncia praticamente em nenhuma de suas manifestações com inteira clareza, elas se apresentam antes dispersas em centenas de formulações e intenções contraditórias, alusivas, variadissimamente distanciadas” (SIMMEL, 1994, p. V)^{vi}. Na mesma linha, Reed pontua:

Uma vez que ele [Goethe] pela Teoria do Conhecimento quase não tinha interesse, pela Ética centrada no dever absolutamente nenhum, e por um sistema estético geral tampouco possuía algum interesse em especial, a filosofia de Kant não poderia se tornar para ele o que foi para Schiller (REED, 2001, p. 59)^{vii}.

Por outro lado, Goethe expressa em breves ensaios, em críticas e em sua rica correspondência (em cartas, diários e conversas), explícita ou implicitamente, uma visão bastante particular sobre a arte e a filosofia, bem como sua opinião sobre alguns filósofos.

Sua postura em relação à estética torna-se mais compreensível em uma carta enviada a Hetzler em 14 de Julho de 1770, na qual comenta o comportamento de Trapp nos seguintes termos:

Considero-o uma boa pessoa, e sei que me quer bem; mas me considera por demais sábio e a si mesmo em mínima escala, uma vez que me coloca questões que *eu* nem com clareza nem com brevidade sei responder, e às quais sua experiência e seu próprio sentimento muito facilmente dariam resposta. Um pouco de paciência apenas e, se me permite um conselho, encontrará mais vantagem ao buscar onde a beleza estaria, do que ao perguntar receosamente o que ela é (GOETHE, WA, 1, p. 239)^{viii}.

Nessa passagem, algumas características de sua concepção sobre a arte já saltam aos olhos. Em primeiro lugar, chama atenção o reconhecimento de sua impossibilidade de oferecer uma resposta clara, que poderia rapidamente ser exposta. Ao contrário, sugere que o julgamento depende do espectador – no caso, Trapp – que, por sua *experiência* [Erfahrung], e *sentimento* [Empfindung], “muito facilmente ofereceriam resposta”. O julgamento da obra de arte não se daria pois segundo uma regra pré-estabelecida, mas na experiência direta com a obra de arte. Em segundo lugar, Goethe expõe a vantagem de se buscar onde a beleza estaria, em vez de se perguntar o que ela é. Novamente, Goethe chama atenção aqui para uma análise caso a caso, individual, de preferência ao estabelecimento de uma regra geral que permitisse definir a beleza.

Mais adiante, ao criticar Moses Mendelssohn, a oposição a uma ciência do belo que procura dissecar os seus objetos torna-se ainda mais flagrante. Goethe se utiliza, no caso, da imagem de uma borboleta, e critica “Mendelssohn e outros” que “procuraram capturar a beleza como uma borboleta”:

Mendelssohn e outros, dos quais o nosso Sr. Reitor é discípulo, tentaram capturar a beleza como a uma borboleta e, com alfinetes, fixá-la para o observador curioso; tiveram êxito; mas não é diferente da captura da borboleta; o pobre animal treme na rede, elimina de si as belas cores; e quando se a flagra, ilesa, eis que ela finalmente se vê espetada, tesa e sem vida, ali; o cadáver não é o animal *inteiro*, algo dele ainda faria parte, ainda uma parte principal, e *na* ocasião, como em qualquer outra, uma parte dentre todas a principal: a vida, o Espírito que tudo faz belo. [Desfrutai de sua beleza e alegrai-vos em ver borboletas adejar ao redor de flores, o vosso coração irá com elas e o olho as seguirá; e deixai a busca da experiência avessa à alegria, que mata pássaros no verão e anatomiza flores, às pessoas velhas e frias. Ao interromper aqui, eu me violento; sabeis que nesta matéria sou inesgotável, como uma viúva nas

circunstâncias das horas derradeiras do esposo bem-amado; e que com especial prazer falo-vos a respeito, porque mutuamente nos entendemos] (GOETHE, WA, 1, p. 239, 240)^{ix}.

A apreensão do belo explorada na metáfora da captura da borboleta possui, assim, um contraponto bastante negativo: a captura da borboleta não permite explorar sua beleza, as belas cores se apagaram e ali não resta senão um cadáver. Falta vida e o Espírito, “que tudo belo faz”. A apreciação de Goethe ostenta uma característica bastante singular: a apreensão do belo deve valorizar o vigor do objeto artístico. Em um texto da juventude, *Da Arquitetura Alemã*, [Von Deutscher Baukunst], ao apreciar a obra do arquiteto Erwin von Steinbach, ele emprega justamente a palavra *vivo* [lebendig] para caracterizar a catedral que tanto o impressionara: “[...] que primeiro compôs os elementos esparsos num todo *vivo*” (GOETHE, WA, 37, p. 148)⁴. Na *Doutrina das cores* – publicada muito próxima do romance *As afinidades eletivas*, – Goethe também recrimina a preterição do espírito à letra: “Contudo, quão difícil é não colocar o signo no lugar da coisa, ter sempre *vivo* o Ser diante de si e não exterminá-lo pela palavra” (GOETHE, WA, 1, p. 304)^{5x}. O Goethe maduro mantém posicionamento análogo. Em uma declaração que teria feito a Eckermann em 6 de Maio de 1827, diz:

Aí você vem e me pergunta qual ideia tentei corporificar no meu ‘Fausto’. Como se eu mesmo o soubesse e pudesse dizê-lo! Do céu, passando pela terra, em direção ao inferno, algo seria assim necessário; mas não se trata de uma ideia, mas do andamento da ação. E mais adiante, que o diabo perca a aposta, e que de um grave erro sempre se pudesse redimir um ser humano que aspira ao melhor, é até um pensamento eficaz e bom, capaz de explicar certas coisas, mas não é um ideia que ao todo e a cada cena em particular servisse especialmente de fundamento. Não deixaria de ter sido ainda e efetivamente uma bela coisa, se eu tivesse querido classificar uma vida tão rica, interessante e a tal ponto variada, como trouxe à luz no ‘Fausto’, ao exíguo liame de uma única ideia que a perpassasse! Não era, em resumo, do meu feitio, como poeta, aspirar à corporificação de algo abstrato. Em meu íntimo, captei impressões, e a bem dizer impressões sensíveis, cheias de vida, adoráveis, coloridas, de variegada espécie, como uma vivaz capacidade de imaginação me permitia, e eu não tinha, como poeta, nada mais a fazer senão artisticamente elaborar tais visões e impressões em mim e lhes dar forma, e, por meio de uma representação viva fazê-las visíveis, tal que outros tivessem as mesmas impressões, caso ouvissem ou lessem o que eu representara (GOETHE, WA, 6, p. 136-137)^{xi}.

⁴ Grifo nosso.

⁵ Grifo nosso.

Goethe defende, pois, que não há uma ideia por detrás da obra, “a qual ao todo e a cada cena em particular servisse de fundamento”. Como poeta, ele não aspira a conceber ideias abstratas, mas apenas “captar impressões em seu íntimo”. Goethe se vale de termos já conhecidos de seu pensamento estético, ao precisar essas “impressões” com adjetivos que se assemelham aos utilizados na metáfora da captura da borboleta: “sensíveis”, “cheio de vida”, “coloridos” e adiante, quando fala em uma “representação viva”. No mesmo texto, ele se refere depois a seu último romance:

O único produto de maior alcance, no qual estou consciente de ter trabalhado na representação de uma ideia condutora, seria talvez o meu ‘As afinidades eletivas’. O romance se tornou deste modo apreensível pelo entendimento, mas não quero dizer que por isso tenha se tornado melhor! Muito mais sou da opinião que: quanto mais incompreensível e incomensurável para o entendimento uma produção poética, melhor (GOETHE, WA, 6, p. 137)^{xii}.

Goethe permanece pois bastante cético em relação ao enquadramento da arte em uma teoria fechada, que não apreende o vigor da arte: a arte não é passível de ser apreendida em conceitos, segundo Goethe, mas pela observação viva. Anos mais tarde, essa idéia ressoaria também nas palavras de Mephistopheles no *Fausto I*, quando diz “[...] cinza é toda teoria, e verde é a árvore dourada da vida” (GOETHE, WA, 14, p. 95)^{xiii}.

Anos mais tarde, Kant apontaria uma ideia bastante semelhante na *Terceira Crítica*, ao argumentar que a beleza se perde quando julgada segundo conceitos:

[...] Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida. Logo, não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo. Se um vestido, uma casa, uma flor é bela, disso a gente não deixa seu juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio (KANT, 2005, p. 60).

Volta-se portanto mais uma vez à pergunta de Bernhard: se não há propriamente teoria em Goethe, porque há sempre pesquisas sobre teorias em Goethe? A resposta pode estar contida na peculiaridade do pensamento do poeta. Em uma *Conversa* datada de 18 de Abril de 1827, ele teria externado a Eckermann sua opinião sobre a estética:

‘Tenho que rir dos estetas’, disse Goethe, ‘que, em palavras abstratas, se esfalfam por traduzir num conceito o inexprimível para o qual fazemos uso da expressão ‘belo’. O Belo é um fenômeno primordial [Urphänomen], o qual nunca aparece no mundo sensível, mas cujo brilho se torna visível em milhares de variadas manifestações do espírito criador, e que é tão variado e tão diversificado quanto a própria Natureza (GOETHE, WA, 6, p. 103)^{xiv}.

Para a necessidade de rir dos estetas, ele teria especificado, pois, a causa de sua depreciação, qual seja, o empenho estafante e inútil de conceituar o indizível por meio de formulações abstratas. De novo, como na metáfora da captura da borboleta, a recusa da apreensão apenas racional do belo. Goethe entende aqui a estética como o campo tradicionalmente vinculado à busca por conceitos, por regras gerais⁶.

Na mesma linha, o poeta diz em uma carta enviada a Schiller em 18 de Novembro de 1800:

Para onde a pobre poesia deveria ainda fugir, eu não sei, mas aqui ela corre o risco de ser encurralada por filósofos, estudiosos da natureza e consortes. Não posso negar que eu mesmo convido e conclamo esses senhores, e de livre e espontânea vontade me prendo ao mau hábito da teorização, e portanto não posso acusar a mais ninguém, senão a mim mesmo (GOETHE, WA, 15, p. 147)^{xv}.

Goethe menciona “o mau hábito da teorização”, tornando a discordar de uma teoria do belo restrita apenas ao campo da abstração. A linguagem simplesmente conceitual captura somente a letra, não o espírito do belo. Para ele, conceitos gerais como o de “Belo” são acessíveis somente na contemplação direta, como adiante se abordará. Reconhecer portanto esta peculiaridade, misto de sistema e anti-sistema, é o primeiro passo para se abordar seu pensamento sobre a arte, uma “dialética racional e antirracional”, na formulação de Apel, pois envolve duas instâncias que não podem ser esquecidas sem se perca a unidade: pensamento e sensibilidade. Como diz Goethe “[...] meu próprio contemplar seria um pensamento; meu pensamento um contemplar” (GOETHE, WA, 9, p 92)^{xvi}. Goethe leva em consideração a faculdade racional e a faculdade sensível, por isso não restringe o pensamento estético somente em uma armadura racional. “O homem não é” diz Goethe “[...] apenas um ser pensante, mas também alguém que sente. Ele é um todo, uma unidade de forças múltiplas

⁶ Cf. *Einleitung in die Propyläen*, um texto de 1798, onde se lê que o verdadeiro *gusto* [Geschmack] vem associado a “instinto”, “exercícios e tentativas” (GOETHE, WA, 47, p. 12).

intimamente associadas. A obra de arte deve falar a este todo do homem, corresponder a essa rica unidade, a essa multiplicidade que nele existe” (GOETHE, 2008, p. 15). Este posicionamento vale, a propósito, também para o “Goethe científico”, como aponta Heller:

His [Goethe's] science, like his poetry, is founded on the conviction [...] that man, if only he exercises *all* his faculties of understanding, is, as he says, 'adequately equipped' to know what he is meant to know about life without having to put 'nature on the rack'; for there, he says, she remains silent (HELLER, 1952, p. 23).

Menzer enfatiza de modo semelhante as diversas fontes do pensamento do poeta ao dizer:

Aqui coincidem pois dois efeitos procedentes de fontes inteiramente diversas. Comum a ambas é a entrega à obra de arte, uma vez na aspiração a uma apreensão objetiva, a outra no sentimento do mais elevado, diante do qual toda a opinião pessoal deve se calar. É evidente como Goethe adquiriu conhecimentos a partir dos quais [também] a doutrina de Kant do prazer desinteressado do julgamento estético puro pôde ser estabelecida (MENZER, 1957, p. 68)^{xvii}.

Há que ter esta concepção sempre em vista ao abordar o pensamento de Goethe sobre a arte. Em *Viagem à Itália* por exemplo, que contém por assim dizer a fundamentação desse pensamento, não há qualquer definição de obra de arte. Toda sua “teoria” é anti-analítica. Contrário a uma análise que procure dissecar o objeto artístico, em Goethe, nem conhecimento nem a comoção estética passam pela análise, como no decorrer do trabalho se mostrará.

Que se concorde, portanto, que Goethe não possui uma estética propriamente dita, no sentido de estabelecer normas e critérios sobre o âmbito da arte. Falar simplesmente em “estética goetheana” sem as devidas ressalvas é por certo imprescindível, pois, do contrário, corre-se o risco de vincular seu pensamento a uma teoria rígida da arte como da ideia de beleza, da apreciação como da produção estética.

Mas é justamente esta característica que o aproxima do pensamento estético de Kant, em cujas formulações tampouco há estética em sentido propriamente dito. Kant não é simplesmente o filósofo da Aufklärung, não representa apenas o cume da

reflexão teórica, o pensamento analítico. Goethe tampouco é somente o poeta “ingênuo” [naiv], conforme a caracterização de Schiller, o poeta não representa meramente o pensamento intuitivo, sensual.

Como já sublinhou Lebrun, “Não há estética kantiana” (LEBRUN, 2002, p. 405) e Márcio Suzuki aponta que o filósofo estava bastante ciente ao usar a palavra *crítica*, e estabelecer assim a diferença entre crítica e doutrina:

[...] *crítica* é a palavra que os ingleses empregavam, no século XVIII, para designar a apreciação estética de obras artísticas e literárias. Essa referência, que de certo modo é esquecida e empalidece com a descoberta da idéia de uma investigação transcendental das fontes puras do conhecimento, permanece no entanto operante em algumas distinções cruciais da filosofia kantiana: é a partir da leitura de ensaios sobre literatura, arte e gosto de autores anglo-saxões que ganhará visibilidade para Kant a diferença entre *crítica* e *doutrina*, *cânon* e *órganon*, já presente nos cursos de lógica da década de 70: ‘Todas as belas-artes, por exemplo, poesia, estética etc.etc. não permitem, portanto, nenhuma doutrina, mas apenas uma crítica, pois não se pode apreender o gosto por meio de regras’. Ao lado de outras passagens que apontam na mesma direção, o texto não é importante somente para mostrar a filiação das idéias estéticas de Kant, quanto também para precisar que o surgimento da distinção entre doutrina – ciência fundada em preceitos rigorosos – e crítica – saber que não se aprende por meio de regras – se dá nesse horizonte (SUZUKI, 1998, p. 20).

A *Terceira Crítica* não pertence pois a certa tradição estética, que reivindica “[...] o segredo do Belo como um monopólio, como se a ideia do Belo se reduzisse a um sistema determinado de modelos e a prática artística a um sistema determinado de regras” (DUFRENNE, 2004, p. 39). Na *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant dirá, na mesma linha de Goethe (ainda que de forma mais rigorosa), que o juízo acerca dos objetos belos não pode ser mensurado ou demonstrado: “[...] Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo” (KANT, 2005, p. 77).

É portanto mais exato falar de *crítica do gosto* e não de *estética*. Kant precisa este problema em uma nota da *Crítica da Razão Pura*:

Os alemães são os únicos a agora usarem a palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais e de elevar as regras da mesma ciência. Este esforço é, entretanto, vão, pois tais regras ou critérios são, com respeito às suas principais fontes, meramente empíricas e portanto jamais podem servir como leis *a priori*

determinadas pelas quais teria que se regular o nosso juízo de gosto; este último constitui, muito antes, a pedra de toque da correção das primeiras. Em vista disso, aconselha-se deixar por sua vez de lado esta denominação, reservando-a à doutrina que seja verdadeira ciência (deste modo aproximar-nos-emos da linguagem e do sentido dos antigos, para os quais a divisão do conhecimento em $\alpha\tau\omicron\nu\eta\tau \Leftrightarrow \alpha\kappa\alpha\iota \nu\omicron\eta\tau \Leftrightarrow \alpha$ era bastante famosa), ou partilhar tal denominação com a filosofia especulativa e tomar a estética ora em sentido transcendental, ora em significado psicológico (KANT, 2005b, p. 72).

Friedrich Schlegel também questiona o uso do termo: “Estética é uma palavra que, na significação em que foi inventada e é usada na Alemanha, revela notoriamente um desconhecimento igualmente completo da coisa designada e da língua que a designa”, “Porque é conservada?” (SCHLEGEL, 1997, p. 26) e Hegel se pergunta sobre o uso apropriado – ou não – do termo:

Foi Baumgarten quem denominou de *estética* a ciência das sensações, esta teoria do belo. Só aos alemães esta palavra é familiar. Os franceses dizem *théorie des arts* ou *des belles lettres*. Os ingleses incluem-na na *critic*. Os principais *críticos* de Hume gozaram de grande voga no tempo em que este autor publicou a sua obra. Na verdade, o termo *estética* não é o que mais propriamente convém. Já se propuseram outras denominações – ‘teoria das belas ciências’, ‘das belas-artes’- que não foram aceites e com razão. Empregou-se também o termo “calística”, mas do que se trata é, não do belo em geral, mas do belo como criação da arte. Conservemos, pois, o termo *Estética*, não porque o nome nos importe pouco, mas porque este termo adquiriu direito de cidadania na linguagem corrente, o que é já um argumento em favor de sua conservação (HEGEL, 1999, p. 34).

A ideia do *juízo de gosto* [Geschmacksurteil], que exercera um papel importante no século XVIII, é entendida agora em oposição às regras objetivas do entendimento, guiada pela experiência sensível. Neste sentido tanto o poeta quanto o filósofo não se enquadram no esforço típico da filosofia alemã clássica, que procura fundamentar um discurso filosófico geral do domínio do sensível.

2.1 Kant e Goethe: uma introdução histórica

Ao contrário da associação recorrente de Goethe com a filosofia de Espinosa, trabalhos que abordem a relação Goethe/Kant são bastante enxutos. Terence Reed comenta de maneira sintética as variadas – e controversas – posições sobre esta relação:

Kant e Goethe teriam – de acordo com Friedrich Gundolf – formado a ‘mais declarada oposição’ que a história da cultura alemã conheceu. Por trás desse julgamento, está embutida a tendência, que tem as tonalidades da filosofia da vida, de querer manter a criação artística a salvo de toda e qualquer contaminação pelo intelecto. Mas também de forma mais ponderada, em Georg Simmel, este julgamento soa negativo: certamente, tanto Goethe quanto Kant viram-se em igual medida contrapostos à ‘grande tarefa cultural’ da Era Moderna, ‘de reconquistar a unidade perdida entre natureza e espírito [...] sobre uma base mais elevada’, mas não se deveria negligenciar a ‘diferença fundamental’ entre a tentativa de solução de Kant, relacionada ao sujeito, e a de Goethe, voltada para o objeto. Além disso, a fórmula que resume o pensamento kantiano seria ‘estabelecimento de limites’, ao passo que a de Goethe seria ‘unidade’. Justamente este último julgamento, que resta ainda não comprovado, não confere: também Goethe estabeleceu limites, também Kant aspirou à unidade [...]. Contra a ortodoxia de nomes de tal importância se colocaram sobretudo três críticos: Karl Vorländer, Gabriele Rabel e Géza von Molnár. Vorländer, por volta de 1900, reuniu e ordenou cronologicamente passagens relativas ao tema. Rabel, em 1917, investigou atiladamente em busca de convergências. Molnár, em 1994, facsimilou, nos exemplares da primeira e da terceira *Crítica* manuseadas por Goethe, passagens sublinhadas e marcadas, e tentou reconstruir, num comentário de 150 páginas, as prováveis reações de Goethe aos argumentos que destacara em Kant (REED, 2001, p. 60)^{xviii}.

Até recentemente poder-se-ia, pois, rapidamente enumerar os trabalhos que investigaram a fundo essa relação: excetuando alguns trabalhos de menor expressão, eles se resumem aos trabalhos de Karl Vorländer *Kant – Schiller – Goethe*, publicado em 1907; e de Georg Simmel, *Kant e Goethe*, de 1916; e à detalhada tese de Gabriele Rabel, *Goethe e Kant*, publicada em 1927. A análise da relação entre Kant e Goethe constitui, pois, um objeto relativamente recente nos trabalhos dos críticos.

E é Vorländer quem comenta os prováveis motivos para que isso se desse:

O motivo principal pelo qual uma monografia exaustiva sobre a relação de Goethe com Kant ainda não foi escrita, estaria certamente na dificuldade e na relativa incompletude das fontes. Enquanto, por exemplo, o desenvolvimento filosófico de Schiller está à vista de todos, dispomos, da longa vida de Goethe, para não falar de sua individualidade filosófica bem mais difícil de ser abarcada, de notícias quase que tão-somente desconexas, tantas vezes aparentemente contraditórias, e de em parte temporalmente dispersas, dos quais apenas com esforço se consegue extrair uma imagem clara (VORLÄNDER, 1923, p. 123)^{xix}.

Mas a dificuldade de compilar e analisar certas ideias nos escritos de Goethe – ele mesmo comentara em certa ocasião a “fértil obscuridade” de seus escritos sobre

arte^{7xx} –, não explica por completo a pouca frequência com que a relação do poeta com o filósofo foi tratada. Embora seja uma tarefa árdua apreender algumas ideias, devido à “quase irresumível” e “frequentemente contraditória” individualidade de seu pensamento nos dizeres de Vorländer, seus escritos compõem, ainda que indistintamente, uma linha de argumentação. No mais, tampouco ele se pronunciou com mais clareza sobre Espinosa, e, no entanto, há um consenso sobre seu “espinozismo”. Vorländer pontua que “[...] tornou-se quase moda examinar o espinozismo”, ao passo que a influência kantiana “[...] de longe, não costuma ser suficientemente, quando não inteiramente, levada a sério” (VORLÄNDER, 1923, p. 122), para concluir que somente “[...] vozes isoladas chamaram enfaticamente a atenção para o kantianismo de Goethe” (VORLÄNDER, 1923, p. 122-123).

De modo semelhante, Cassirer aponta para a tendência de associar Kant à reflexão teórica, ao passo que Goethe não passa do artista ingênuo⁸:

Vemos em Kant um ápice da reflexão teórica abstrata, enquanto vemos em Goethe, conforme a caracterização de Schiller, o tipo do poeta e artista ‘naiv’. Mas essa oposição esquemática não basta aqui. Certamente foi Goethe, como artista ‘ingênuo’. Ele diz em ‘Poesia e Verdade’ que desde a juventude precisou habituar-se a conceber sua poesia ‘meramente como dom natural’. Ele não poderia comandar esse dom natural voluntariamente; teria que deixá-los à solta [...] Mas o Goethe pesquisador não era ‘ingênuo’ nesse sentido. Na verdade Goethe permaneceu sempre um pensador intuitivo como pesquisador da Natureza (CASSIRER, 1991, p. 82)^{xxi}.

Tal situação se modificou, todavia, desde as palavras de Vorländer. Sobretudo pelos trabalhos de Geza von Molnar, Förster, Cassirer e Reed, as similaridades entre os pensamentos estéticos do filósofo e do poeta começaram a ser mais frequentadas. Há assim uma tendência crescente em se buscarem antes similaridades que diferenças entre ambos.

Um motivo mais plausível que explique este estado de coisas pode estar assim não no modo, não raro desordenado e contraditório, com o qual o poeta se

⁷ No mesmo texto em que Goethe admira as semelhanças de seu próprio pensamento com o de Kant, *Influência da Nova Filosofia*, o autor comenta sobre suas discussões teóricas com Moritz: “Sobre arte e suas pretensões teóricas, eu havia discutido muito com Moritz em Roma; um breve texto mostra, ainda hoje, nossa obscuridade fecunda daquela época” (GOETHE, WA, 11, p. 48-49).

⁸ Cf. *Poesia ingênua e sentimental*, na qual Schiller vê Goethe como poeta ingênuo (SCHILLER, 1971).

expressa, mas, muito mais, em certo descompasso histórico em virtude de uma leitura equivocada da *Crítica*, tanto por parte de terceiros, quanto do próprio Goethe.

Kant também foi lido como um esteta no sentido lato do termo, como fundador de uma ciência do belo na linha de um Baumgarten. Tal recepção não se restringe, por sinal, somente aos primeiros leitores. Em 1804, ano de sua morte, num texto intitulado *Immanuel Kant*, Schelling lhe atribui o início do “tratamento científico” da “essência da arte” (SCHELLING, 1989, p. 9). Na *Filosofia da arte*, escrita pouco antes desse breve texto, Schelling torna a reforçar a ideia de que a estética do filósofo aponta para uma “ciência filosófica da arte”: “Depois de Kant, algumas mentes privilegiadas deram sugestões acertadas e contribuições isoladas para a Ideia de uma verdadeira ciência filosófica da arte”, diz (SCHELLING, 2003, p. 25).

Contemporâneo do filósofo de Königsberg, Goethe também associou as novas ideias presentes na *Crítica* a velhas teorias, distanciamento igualmente passível de ser atribuído a certo descompasso histórico. Ainda que tenha sido publicada em 1781, só em 1786, com a segunda edição, teve início a recepção da *Crítica da Razão Pura*, momento em que Goethe se encontrava em terras italianas, ele que só a teria em mãos anos depois: “A *Crítica da Razão Pura* de Kant já havia sido publicada há muito tempo, mas estava completamente fora do meu círculo” (GOETHE, WA, 11, p. 49, 50). Essa constatação histórica torna compreensível seu distanciamento frente ao pensamento *crítico*, que o levou inclusive a associar Kant aos filósofos da *Aufklärung*^{9xxii}.

A *Crítica* foi pois associada à disciplina da Estética. Contudo, na linha de um Lebrun, há que renunciar a uma leitura da “estética” kantiana no sentido carregado que esta palavra designa uma prescrição, doutrina ou verdade definitiva (LEBRUN, 2002, p. 11). A *Terceira Crítica* não “[...] opõe uma outra teoria do conhecimento estético, mas rejeita seu pressuposto ontológico (é por não ter visto isso que Bäumler estabeleceu uma continuidade ilusória entre Baumgarten e Kant)” (LEBRUN, 2002, p. 448). Por esta via interpretativa, a *Crítica* não se conecta as estratégias empregadas pelos dogmáticos ou pelos cétricos, fundadores de uma doutrina na qual o que se tem a dizer, ao lê-la, é afirmá-la ou refutá-la. Segundo Lebrun, a estética aqui não deve ser

⁹ Vorländer remete aqui à uma crítica redigida em 1773 para o *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, na qual Goethe coloca a filosofia kantiana lado a lado com a filosofia de Sulzer, Mendelssohn e Garve: “Em todo caso assim deve ser entendido, o fato de que, ao jovem poeta, Kant tenha parecido um dos filósofos da *Aufklärung* e, por isso mesmo, ser por ele nomeado de um só fôlego juntamente com Mendelssohn, Sulzer e Garve” (VORLÄNDER, 1923, p. 130).

lida como mais uma tentativa de converter o discurso sobre a arte em um discurso científico:

Não há nenhuma medida comum entre a Estética transcendental, que é uma ciência, e a 'estética' de prazer do gosto, campo de observações instrutivas, mas sem rigor. E na medida em que a 3ª Crítica traz à luz princípios a priori que lhe são próprios, não a chamaremos nunca de 'estética', mas de crítica da faculdade de julgar estética [...] Longe de indicar qualquer reabilitação de uma disciplina até então tida como secundária, a elevação de uma falsa ciência à condição de ciência, a K.U. confirma o caráter vão de todo projeto científico em relação ao gosto e ao belo. Não há estética kantiana, e Brentano, depois de ter definido a estética como a disciplina que nos ensina a sentir o belo com um gosto seguro, tem razão em recusar a autoridade da 3ª Crítica (LEBRUN, 2002, p. 404-405).

Poder-se-ia, pois, apontar que as interpretações não consensuais em relação à *Crítica* kantiana, sobretudo à *Terceira Crítica*, explicam o tardar das análises referentes às similaridades entre o pensamento de Kant e Goethe. Como demonstra a associação do filósofo com os Aufklärer, o interesse do próprio Goethe pelo pensamento kantiano não foi homogêneo^{10xxiii}.

É, portanto, entre aproximações e recuos que a relação entre ambos pode ser melhor compreendida. Com efeito, o interesse de Goethe por Kant aumenta expressivamente logo após a viagem à Itália. “A partir de 1790 Goethe menciona Kant com demasiada frequência”, comenta Reed (2001, p. 70); enquanto Cassirer se refere a “referências incontestáveis” sobre a apreciação “da filosofia crítica por parte de Goethe”, em especial a terceira das *Críticas*, citando, a propósito, uma carta enviada por Körner a Schiller em 1790 por ocasião de uma visita em Dresden: “Onde

¹⁰ Goethe transforma ao longo de sua longa vida sua relação com a filosofia idealista. É necessário sempre atentar para a relação histórica de Goethe com determinada linha de pensamento, já que, ao longo de sua vida, o poeta muitas vezes redireciona seu posicionamento (o próprio Goethe queria se distanciar dos seus excessos do *Sturm und Drang*. Daí a importância da apresentação do desenvolvimento histórico tal como aborda Vorländer: a divisão em etapas é, por certo, a mais acertada. Ainda que criticada – Chamberlain se refere ao trabalho de Vorländer como um mero trabalho de arquivo (*apud*: KUHNKE, 2011, p. 12) – é importante notar que somente o trabalho cronológico dá conta de abordar onde os temas kantianos se desdobram, recuam ou avançam no pensamento goetheano. Neste sentido, Vorländer: “Nosso método há de ser histórico, de acordo com a natureza da investigação, pois apenas se acompanharmos o desenvolvimento filosófico de Goethe, poderemos ter uma ideia de sua relação com a filosofia crítica. Podemos dividir esse desenvolvimento em três fases principais: I. A relação de Goethe – eminentemente negativa – com a filosofia de Kant até o início de sua relação com Schiller (1764-1794); II. A época de trabalho conjunto entre os dois dióscuros (1794 bis 1805); III. A velhice de Goethe ou “Goethe à época de seu auge intelectual (1805-1832)” (VORLÄNDER, 1923, p. 124).

encontramos a maior parte dos pontos de contato, será difícil de adivinhar. Onde senão que – em Kant. Na *Crítica da Faculdade do Juízo* ele encontrou alimento para sua filosofia” (*apud*: CASSIRER, 1991, p. 66)^{xxiv}. Vorländer enfatiza ainda: “[...] até a morte de Schiller, possuímos testemunhos de sua ocupação com a filosofia crítica, ao passo que, de Espinosa, por longo tempo, quase se poderia dizer absolutamente não mais se falou” (VORLÄNDER, 1923, p. 145)^{xxv}.

Uma rápida pesquisa na Weimarer Ausgabe comprova este fato. Somando as cartas, conversas e diários, não há, de 1764 a 1790 entradas para o verbete Kant. Os assuntos das cartas variam bastante. Ao lado de temas poéticos e literários, no dizer de Vorländer, há também “estudos científicos, paralelamente a história, política, descrições de viagens, da leitura de antigos clássicos e dos novos escritos de Herder (VORLÄNDER, 1923, p. 131) e acrescenta: “[...] nada sobre Kant, pouco de filosofia de modo geral” (VORLÄNDER, 1923, p. 131). De 1790 a 1832, a base de dados acusa 57 resultados, dos quais 19 correspondem às cartas, 30 às conversas e 8 ao diário. O aumento do interesse e da admiração de Goethe pelo pensamento *crítico* após o retorno da Itália é, pois, portanto incontestável.

Goethe manifesta a admiração pelo filósofo em diversas ocasiões e muitas vezes de maneira superlativa. Quando, em 11 de Abril de 1827, quis saber a qual dos novos filósofos poeta atribuía maior excelência, Eckermann teria obtido Kant como resposta:

Perguntei a Goethe qual dos novos filósofos ele considerava o mais excelente. ‘Kant’, ele disse, ‘é o mais excelente, sem nenhuma dúvida. Ele é também aquele, cuja doutrina se provou duradouramente operativa e o mais profundamente se inseriu em nossa cultura alemã. Ele agiu em você, sem que o tenha lido. Agora não precisa mais dele, porque o que ele poderia lhe dar, você já possui. Se quiser mais tarde ler alguma coisa dele, eu recomendo a sua ‘Crítica da Faculdade do Juízo’, na qual ele tratou de retórica admiravelmente, de Poesia medianamente, das artes figurativas, porém, insuficientemente (GOETHE, WA, 6, p. 101, 102)^{xxvi}.

Mas o apreço e a admiração pela filosofia de Kant, em Goethe não advém de uma nova forma de pensamento, alheia às suas próprias ideias. E nem se trata de um interesse puramente teórico. A admiração vem acompanhada do espanto, ao reconhecer no filósofo algumas de suas próprias ideias, como teria dito a Eckermann em 11 de Abril de 1827:

‘Já teve Vossa Excelência uma relação pessoal com Kant?’, eu perguntei. ‘Não’, disse Goethe. ‘Kant nunca tomou conhecimento de minha pessoa, ainda que eu tenha por minha própria natureza, trilhado um caminho semelhante ao dele. Escrevi minha ‘Metamorfose das Plantas’ antes de ter sabido algo de Kant e a verdade é que ela se apresenta inteiramente no sentido de sua doutrina. A distinção entre sujeito e objeto e a visão de que toda criatura existe por sua própria vontade e de que as anonáceas, por exemplo, não terão crescido, para podermos tampar nossas garrafas com rolhas de cortiça, Kant a possuía em comum comigo, e eu me alegrava, ao encontrá-lo ali. Mais tarde eu escrevi a Doutrina do Experimento, que deve ser vista como crítica de sujeito e objeto e como mediação entre ambos (GOETHE, WA, 6, p. 102)^{11xxvii}.

Nesta passagem, Goethe afirma que a coincidência entre ideias kantianas e as suas próprias ideias não se devem a qualquer influência direta do filósofo. Ao contrário de Schiller, que se debruçara sobre a filosofia kantiana e dela se fizera seguidor, ele se espanta justamente ao reconhecer ideias bastante semelhantes.

Goethe não é um seguidor da filosofia de Kant. Ele próprio afirma que suas ideias e as ideias do filósofo, sem serem idênticas, permanecem, no conjunto, bastante semelhantes: “[...] embora me parecesse faltar algo aqui e ali, os pensamentos fundamentais da obra eram no conjunto análogos ao que criei, fiz e pensei até então” (GOETHE, WA, 11, p. 51). O poeta possui, ademais um modo de leitura peculiar, como se lê adiante: “[...] pelo *de que* e pelo *como* eu me apropriei não fui bem acolhido entre os kantianos. Pois eu falava somente do que havia despertado em mim, mas não do que lera” (GOETHE, WA, 11, p. 51). E adiante:

Nem mesmo assim logrei aproximar-me dos kantianos: eles me ouviam certamente, mas nada podiam contrapor, nem de algum modo me serem de utilidade. Mais de uma vez me ocorreu que um ou outro, com sorridente admiração, admitia ser aquele com certeza um modo análogo ao modo kantiano de pensar, mas um modo singular (GOETHE, WA, 11, p. 52-53)^{xxviii}.

As leituras de Goethe não permitem, assim, uma abordagem centrada na influência do filósofo sobre o poeta. Daí Terence Reed perguntar em que medida o *espírito do tempo* [Zeitgeist], não terá influenciado a ambos no que concerne à nova ideia sobre a arte, tendo em vista que as coincidências não foram fruto de contato ou

¹¹ Note-se que, após citar literalmente Kant, Goethe indica o texto *O experimento como mediador entre objeto e sujeito* [Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt] - a ser tratado adiante - como resposta.

de uma influência direta que um tenha exercido sobre o outro. Reed atribui o papel exercido pelo *Zeitgeist* para explicar a coincidência entre ambos os autores:

Em que pode ter se assentado essa semelhança de caminhos que, independente um do outro, trilharam os dois contemporâneos? Foi puro acaso? Ou um efeito da própria época, que de algum modo determinava ambas as direções de pensamento? Era justamente no âmbito das Ciências Naturais que Goethe pensava poder perceber um tal fator temporal suprapessoal [...] A tese de uma pontual influência de Kant deveria ser, paradoxalmente, menos plausível do que a ideia de uma comunidade mais abrangente entre poeta e pensador, com raízes nas questões fundamentais da época. Que, independentemente um do outro, ambos tenham trabalhado na mesma direção e, cada qual em seu âmbito, alcançando resultador semelhantes, isso leva à questão do *Zeitgeist* (REED, 2001, p. 58-71)^{xxix}.

Com efeito, não se pode definir as coincidências entre o pensamento estético de Kant e Goethe como intertextual, pois as semelhanças não se devem a criação de uma teorização sobre a arte a partir de um texto existente. As semelhanças se devem, muito mais, a uma temática corrente no período clássico da cultura alemã, ao qual se denominou *Goethezeit*, no qual se difundiu um tipo de pensamento que passava ao largo do racionalismo dos *Aufklärer* e que agrupou pensadores como Schelling, Schleiermacher, Fichte, Hegel e o próprio Goethe.

2.2 Schiller e Goethe: *das konkrete Allgemeine/ das synthetisch Allgemeine*

Mesmo passados 21 anos da conversa com Schiller e 12 anos de sua morte, Goethe recorda em detalhes o encontro ocorrido em 1794. Até então, a relação entre ambos não tivera muita importância¹². O primeiro encontro data de 1779, e, ainda que tenha tornado a encontrá-lo no ano de seu regresso a Weimar, em 1788, foi somente em 1794, num encontro casual¹³ na Sociedade de Investigadores da Natureza

¹² Vorländer traça um roteiro analítico, ano a ano, da relação entre Goethe e Schiller (VORLÄNDER, 1923).

¹³ Cumpre ressaltar que, embora diga que o encontro na casa de Bastch tenha sido casual, Goethe diz “[...] por acaso chegamos os dois juntos à saída” há indícios de que tenha sido parte de mais uma tentativa dos amigos no sentido de aproximá-los. Como narra Nicholas Boyle: “On Sunday, 20 July, Goethe arrived in Jena to confer with Schiller, Fichte, and Humboldt, but this first engagement was an afternoon lecture to be given by Batsch to his recently founded Nature History Society. Schiller, whose interest in botany was limited, and whose ill health allowed him out of doors, took care both to attend

instituída por Batsch¹⁴, que com ele voltou a conversar, tendo registrado a ocasião num texto bastante referenciado: *Acontecimento feliz* [Glückliches Ereignis]¹⁵.

Nesse breve registro, ele revela detalhes importantes da relação complicada entre ambos e dos anos que os mantiveram afastados, em vários momentos revelando não ter sido a distância obra do acaso. Como no quinto parágrafo:

[...] eu evitada Schiller, que, permanecendo em Weimar, residia na minha vizinhança. A publicação de *Dom Carlos* não foi propícia a que dele eu me aproximasse, eu rejeitava todas as tentativas de pessoas que nos eram próximas, e assim seguíamos vivendo um ao lado do outro um bom tempo (GOETHE, WA, 36, p. 249-250)^{xxx}.

O trecho é explícito: há uma real antipatia nos anos anteriores a 1794 e o contrário parece ser também verdade, a acreditarmos nas palavras de Goethe: “[...] sentia, no caso, o que era ainda pior, que as coisas eram ditas sem qualquer relação a minha pessoa” (GOETHE, WA, 36, p. 250). Tampouco logrou êxito a investida de amigos, como a tentativa de Dalberg de marcar um encontro, pois seus motivos eram “difíceis de refutar” (GOETHE, WA, 36, p. 250).

De volta da Itália, Goethe encontra uma Alemanha modificada, e se ressentido do lado negativo dessa mudança: “[...] pois eu acreditava ver inteiramente perdidos todos os meus esforços” (GOETHE, WA, 36, p. 249). Outra razão para o ressentimento de Goethe parece ter sido também a repercussão crescente de *Os Bandoleiros*, [Die Räuber], obra dramática “que o repugnava ao extremo” (GOETHE, WA, 36, p. 248), enquanto o ensaio *Graça e Dignidade* [Anmuth und Würde] “tampouco era um meio para me reconciliar” (GOETHE, WA, 36, p. 250). Mais adiante, refere-se ao “monstruoso abismo entre os modos de pensar” (GOETHE, WA, 36, p. 250), que se aprofunda de modo ainda mais decidido, conferindo tons carregados à divergência ao dizer que a diferença entre dois *antípodas de espírito* [Geistesantipoden], como eles, seriam maiores que o diâmetro da terra.

the lecture and – as voices rose and chairs squeaked when it was over – to reach the door at the same time as Goethe” (BOYLE, 2000, p. 222-223).

¹⁴ August Johann Georg Karl Batsch, botânico e escritor alemão.

¹⁵ Goethe publica esta reflexão autobiográfica somente em 1817, no primeiro caderno de *Sobre a Morfologia*, a qual atribui o título *Glückliches Ereignis*. Mais tarde, contudo, à época da edição de sua obra, Goethe incluiu o texto sob a data 1794 e mantendo como título *Erste Bekanntschaft mit Schiller*.

Mas o que confere relevância à reflexão autobiográfica é a mudança no modo pelo qual um via o outro, marco que inaugura o começo da amizade e da troca produtiva de ideias. Cinco dias após o encontro na casa de Batsch, em 25 de julho de 1794, a mudança se torna evidente em uma carta onde se lê: “[...] esteja certo de que me alegro muito vivamente com uma troca mais frequente de ideias com Vossa Senhoria” (GOETHE, WA, 10, p. 175). As palavras com as quais Goethe começa *Acontecimento feliz* são igualmente um testemunho da mudança: “A relação que súbito com Schiller se desenvolvia ultrapassou todos os meus desejos e esperanças, a ponto de poder contá-la *entre as mais* elevadas a me *propiciar* felicidade nos anos vindouros” (GOETHE, WA, 36, p. 247)¹⁶.

Embora certa distância nunca tenha inteiramente se dissolvido – ao longo de toda a relação epistolar eles se utilizam da forma de tratamento respeitosa *Sie*, [na nossa tradução: Vossa Senhoria], em vez de *du*, [informal], – é inegável a mudança. Em *Acontecimento feliz* há julgamentos diametralmente opostos, que retratam o “antes”, quando as contradições eram insuperáveis, e o “depois”, quando então uma reciprocidade se estabelece, “apresentando o processo de mudança da hostilidade à amizade”, da “extrema antipatia à profunda e significativa amizade”, para lembrar Wiggins¹⁷ (2010, p. 203).

Cumprе chamar atenção para a postura que os separa, a discordância de ideias, manifesta no embate teórico entre as noções de *experiência*, [Erfahrung] e *ideia*, [Idee]:

Chegamos a sua casa, a conversa me atraía para dentro; então expus a Metamorfose das Plantas animadamente e, com alguns traços de pena característicos, fiz surgir ante seus olhos uma planta simbólica. Ele escutava e olhava aquilo tudo com grande interesse, com decisiva compreensão; mas quando terminei, balançou a cabeça e disse: isso não é uma experiência, é uma idéia. Fiquei perplexo, até certo ponto carrancudo: pois o ponto que nos separava ganhava, assim, a mais severa demonstração (GOETHE, WA, 36, p. 251-252)^{xxx}.

¹⁶ Grifo nosso.

¹⁷ A estrutura narrativa faz Wiggins aproximar o relato da *anagnorisis* (em grego, *reconhecimento*) aristotélica. Na *Poética*, é um recurso narrativo da tragédia antiga que consiste na passagem do ignorar ao conhecer por parte de um personagem (ARISTÓTELES, 1966, p. 80). Wiggins argumenta: “[...] Goethe has fashioned his encounter with Schiller into the most beautiful type of drama, in which Goethe’s reversal from poetical falowness to creative ferment occurs simultaneously with his discovery that Schiller is not a foe, but a friend” (WIGGINS, 2010, p. 205).

A discordância essencial se estabelece, portanto, em torno das noções de *experiência* e *ideia*, mas, para lembrar Heller (1952, p. 6), é, na verdade, “sobre a mente humana em sua busca pela verdade”. Schiller é o analista, preocupado com o mundo das ideias; Goethe é mais atento à natureza e à observação – “o homem dos olhos” no dizer de Schiller. Esta é a linha que separa Goethe de Schiller, e de tantos iluministas: a recusa de operar segundo critérios abstratos. Contrário ao *Synthetisch-Allgemeine*, ele opera fundamentalmente por um pensamento intuitivo^{18xxxii}. Depois de Schiller declarar que a *metamorfose das plantas* era uma *ideia* e não uma *experiência*, a irritação volta a tomar conta de Goethe, que se entristece com a formulação: “Como pode haver experiência que seja adequada a uma ideia? Pois nisso consiste justamente a singularidade desta última, que nunca uma experiência lhe possa ser congruente” (GOETHE, WA, 36, p. 251). Mas ele se controla e lança sua já conhecida resposta: “[...] é muito agradável ter ideias sem saber que as tenho, e até mesmo vê-las com os olhos” (GOETHE, WA, 36, p. 252)^{xxxiii}.

Goethe sente-se, pois, ofendido quando Schiller, bastante integrado no dualismo do *noumenon* e *phänomenon*, se vale da classificação kantiana sobre a teoria da metamorfose, associando-a à noção de “ideia” (invisível) em vez de associá-la à experiência sensível (visível). Schiller classifica a *ideia* “como um pensamento, portanto algo geral, não uma percepção, ou algo particular” (FÖRSTER, 2001, p. 91). Schiller, em suma, “um kantiano cultivado”, “adotou a definição de ideia de Kant,

¹⁸ O § 77 da *Terceira Crítica*, no qual Kant discorre sobre uma razão intuitiva, [*intuitiver Verstand*], encantou Goethe. Kant diz no referido parágrafo “O nosso entendimento é uma faculdade dos conceitos, isto é, um entendimento discursivo, para o qual tem que ser certamente contingente o tipo e a variedade do particular que lhe pode ser dado na natureza e trazido sob os seus conceitos. Mas porque ao conhecimento também pertence a intuição e porque uma faculdade de uma *completa espontaneidade da intuição* seria uma faculdade de conhecimento distinta da sensibilidade e absolutamente independente desta, por conseguinte seria um entendimento no sentido mais geral, assim também é possível pensarmos um entendimento *intuitivo* (negativamente, isto é, simplesmente como não discursivo), o qual não vai do universal para o particular e desse para o singular (mediante conceitos), para o qual não se encontra aquela contingência de acordo da natureza nos seus produtos, segundo leis *particulares* com o entendimento, contingência que torna tão difícil ao nosso entendimento levar a multiplicidade daquelas à unidade do conhecimento” (KANT, 2005, p. 247). O entusiasmo de Goethe pelo parágrafo citado, no qual sublinha duas vezes a palavra *intuitiv* e ainda o termo *Symbolisch-Allgemein*, é corroborado em comentários da edição facsimile de Geza Von Mólnar: “[...] Para destacar a peculiaridade do entendimento humano, Kant constata que, em consequência dela, também uma outra espécie (de entendimento) teria que ser pensável, a qual, no entanto, não podemos caracterizar senão negativamente, a saber, como aquilo que nosso entendimento não é, como não-discursivo, sem ser propriedade dos conceitos, para os quais o particular é casual, aos quais ele ocorre ou precisa ser dado, mas como intuitivo (sublinhado por Goethe), o que significa que um tal entendimento ao mesmo tempo seja visível e prescindia das visões dependentes dos sentidos” (MÓLNAR, 1994, p. 141).

segundo a qual uma ideia é um conceito de razão, ao qual nenhum objeto correspondente pode ser eventualmente dado na experiência sensível” (FÖRSTER, 2001, p. 90). É em tom crítico que Goethe comenta essa afinidade:

A filosofia kantiana, que tão alto eleva o sujeito ao mesmo tempo em que parece estreitá-lo, ele [Schiller] a recebeu em si com alegria; ela desenvolveu o extraordinário que a natureza depositou em seu ser, e ele, no mais elevado sentimento de liberdade e autodeterminação, foi ingrato para com a grande mãe, que certamente não o tratou como madrastra. Em vez de contemplá-la como produtora autônoma, por lei, do mais profundo até o mais elevado, viva, tomou-a a partir de algumas características empíricas naturais ao ser humano (GOETHE, WA, 36, p. 250)^{xxxiv}.

À época, Schiller já se encaminhara pela filosofia kantiana – Vorländer chama-o “o interprete, por vocação, da filosofia kantiana” (VORLÄNDER, 1923, p. 160) –, enquanto Goethe se mantinha relativamente afastado do movimento da filosofia idealista. Vorländer chega a afirmar que o entusiasmo daquele fez por mantê-lo deste afastado:

Entre as causas que, até o ano de 1794, apesar da proximidade local, não permitiu uma relação íntima entre Schiller e Goethe, os ‘Anais’ de Goethe apontam justamente para esse ano (IV, 537) como um dos mais importantes no que diz respeito ao entusiasmo de Schiller pela filosofia kantiana, tal como ela se dá a ler em ‘Graça e Dignidade’ (1793) [...] Foi Kant, pois, em primeira linha, quem até então fez por mantê-los a ambos um do outro distantes (VORLÄNDER, 1923, p. 157)^{xxxv}.

Talvez Herder, ex-aluno porém adversário de Kant, esteja também na origem de certa hostilidade por parte de Goethe, que, por sua vez, comenta como se intensificara a aversão de Herder “pela filosofia kantiana, e por isso igualmente pela Academia de Jena, enquanto, pela relação com Schiller, a sua própria só fazia crescer cada vez mais” (GOETHE, WA, 35, p. 59). Diz um comentário, nessa mesma linha: “Infelizmente, Herder foi até mesmo um discípulo, porém um opositor de Kant, e eu me encontrava, então, em uma posição ainda pior: com Herder não poderia concordar, mas tampouco seguir Kant” (GOETHE, WA, 11, p. 50).

Em tais colocações, Goethe revelava certa tendência a aproximar-se do filósofo. Em *Influência da Nova Filosofia*, depois de afirmar “Nunca tive o órgão para a Filosofia propriamente dita” (GOETHE, WA, 11, p. 48), ele diz: “Para tudo isso, no

entanto, eu não tinha palavras, muito menos frases, mas agora, pela primeira vez, uma teoria parecia estar sorrindo para mim” (GOETHE, WA, 11, p. 50). Ao dizer “teoria”, está a indicar, justamente, a filosofia de Kant.

Assim, se não segue propriamente a filosofia, como fizera Schiller, esta também não lhe passa de todo despercebida. Ouvira sobre a *Crítica* e acompanhava certas discussões, conforme seu próprio testemunho¹⁹. Já antes mesmo do encontro com Schiller, possuía, pois, certo conhecimento da filosofia de Kant. Como aponta Vorländer “Já havia no começo de fevereiro de 1789, antes, portanto, do encontro com Schiller, Goethe havia se lançado à filosofia de Kant”, (VORLÄNDER, 1923, p. 155). De modo semelhante, indaga Cassirer: “[...] foi a amizade com Schiller que o pressionou a este compromisso?”, para concluir:

Por muito tempo, a pesquisa histórico-literária assim julgou, e ainda hoje parece ser esta a opinião dominante. Mas tal concepção é insustentável. Não foi Schiller quem abriu os olhos de Goethe para Kant. Muito tempo antes da relação íntima com Schiller, já ele havia encontrado seu caminho em direção a Kant (CASSIRER, 1991, p. 65)^{xxxvi}.

Em 11 de abril de 1827, teria dito a Eckermann que Schiller não fora o responsável direto pelo maior interesse por Kant:

Schiller costumava sempre me contraindicar o estudo da filosofia kantiana. Ele dizia habitualmente, que Kant nada poderia oferecer. Ele próprio, ao contrário, o estudava com denodo, e eu também cheguei a estudá-lo, e aliás não sem ganhos (GOETHE, WA, 6, p. 102)^{xxxvii}.

É, pois, inexato afirmar que somente a partir da amizade com Schiller, Goethe havia se interessado pela filosofia crítica, a cuja leitura, diz Vorländer, ele se lançara já nos anos 1780²⁰. Todavia, em que pese a anterioridade do contato, foi a aproximação com Schiller, desde o comentado encontro em 1794, que intensificou-lhe

¹⁹ “*Kants Kritik der reinen Vernunft* war schon längst erschienen, sie lag aber völlig außerhalb meines Kreises. Ich wohnte jedoch manchem Gespräch darüber bei, und mit einiger Aufmerksamkeit konnte ich bemerken, daß die alte Hauptfrage sich erneure, wie viel unser Selbst und will viel die Außenwelt zu unserm geistigen Dasein beitrage” (GOETHE, WA, 11, p. 49-50).

²⁰ Vorländer diz: “Auf Grund dieser Erwägung hatten wir uns für die ausgehenden achtziger Jahre als höchstwahrscheinliche Anfangsjahre des Goetheschen Kantstudium bereits entschieden, als uns diese Annahme durch die Auffindung einer Stelle in den Wieland-Reinholdschen Briefwechsel in willkommenster Weise bestätigt war. Wieland schreibt nämlich an seinen Schwiegersohn am 18. Februar 1789: ‘... Goethe studiert seit einiger Zeit Kants Kritik usw.’” (VORLÄNDER, 1923, p. 140).

o interesse pela obra kantiana em geral e pela *Terceira Crítica* em particular²¹. Nas palavras de Vorländer:

Deixamos Goethe num estágio de seu desenvolvimento filosófico no qual ele até mesmo conhecia a filosofia de Kant e, sabe-se, havia lido com atenção e interesse a *Crítica da Faculdade do Juízo*, embora não tivesse ainda penetrado em suas profundezas (VORLÄNDER, 1923, p. 160)^{xxxviii}.

Os dez anos de trabalho conjunto intensificaram, portanto, o interesse e as leituras de Goethe, que, a partir do contato com Schiller, passou a se sentir fortalecido.

Não é segredo que a *Terceira Crítica* influenciou a teoria estética de Schiller. Os *Fragmentos das preleções sobre estética*, cuja publicação data de pouco antes do encontro com Goethe em 1794, atestam-lhe o interesse e o esmero em sua leitura. No entanto, cumpre ressaltar que certamente, ainda que com um traço marcadamente kantiano, em alguns pontos se vão encontrar diferenças. Schiller também leu o filósofo à sua maneira, a ponto de, por exemplo, cogitar da possibilidade de um princípio objetivo para o belo: a “[...] crítica de Kant nega a objetividade do belo a partir de um fundamento insuficiente, porque o juízo sobre o belo se funda sobre o sentimento de prazer” (SCHILLER, 2003, p. 66), confrontando, assim, não somente os aspectos puramente conceituais da *Terceira Crítica*, mas estabelecendo uma relação com o âmbito prático-moral, posteriormente trabalhado em *Sobre a educação estética do homem*. Mas, por outro lado, esse posicionamento não resvala em uma doutrina do belo, e nisso permanece kantiano: “Não pode haver nenhuma regra objetiva do gosto, mas apenas um critério empírico do belo, pois se pede conselho junto àquilo em que todas as épocas concordam [...] apenas o que é determinado por si mesmo é capaz de um ideal da beleza” (SCHILLER, 2003, p. 63). Schiller guarda portanto a parte central da *Crítica da Faculdade do Juízo*: a teoria do juízo de gosto não se funda em conceitos, mas no jogo livre entre as faculdades. Vai nesse sentido o comentário de Bento Prado:

²¹ Cf. Kant, Schiller, Goethe. Vorländer estabelece uma tipologia segundo a qual a primeira divisão da relação entre Goethe e Kant corresponde justamente ao começo da relação com Schiller.

Em que consiste propriamente o gesto schilleriano? Em introduzir uma inflexão nova no esquema kantiano, guardando embora algo como o coração da sua teoria do juízo de gosto: isto é, a ideia de que o juízo de gosto é uma forma de *acordo* feliz e, por assim dizer, *inesperado* entre nossas faculdades (sensibilidade, imaginação, entendimento), que, sem garantir um juízo ou um conhecimento objetivante, assegura uma universalidade pré-conceitual. O essencial, para Schiller, é a gratuidade do *jogo* entre as faculdades, que possibilita uma harmonia não imposta pelas normas da Razão em suas dimensões prática e teórica. A arte é, essencialmente, um *jogo feliz*. Tudo se passa como se a vida, em sua pura espontaneidade pré-reflexiva, desse uma boa forma à humanidade (em sua dimensão individual como na coletiva), dando origem a uma 'bela alma' e a uma 'bela humanidade'. Com isso uma ponte é construída entre as esferas da atividade artística e da ação moral: a autarquia da estética não impede que ela carregue consigo, ao mesmo tempo, uma promessa de moralidade e de *felicidade*. O título da obra de Schiller em questão é inequívoco: Cartas sobre a educação estética da humanidade. É assim que a filosofia das Luzes, após conquistar para a arte a autonomia de sua esfera, atribui-lhe uma tarefa em que ela se ultrapassa a si mesma, como que apontando, no futuro, para a reconciliação das três dimensões da Razão: para uma humanidade futura, ao mesmo tempo bela, justa e racional (PRADO JR, 2007, p. 129).

Goethe também possui um modo particular de interpretação. Numa carta enviada a Körner em 31 de Outubro de 1790, Schiller tece a seguinte consideração: “É interessante como ele [Goethe] reveste o que leu à sua própria maneira e, de modo surpreendente, o reproduz?” (*apud*: GOETHE, WA, 10, p. 22-23); para em seguida, pontuar diferenças: “[...] não gostaria de discutir com ele sobre coisas que de perto me interessam” (Ibid., p. 23), bem como criticar-lhe a interpretação: “[ele] busca muita coisa no mundo sensível, enquanto eu as busco na alma. Sobretudo, seu modo de representação é demasiado sensual e toca-me excessivamente” (*apud*: GOETHE, WA, 10, p. 23).

Tanto Körner quanto Schiller enfatizam o mundo dos sentidos na interpretação de Goethe. No caso, torna a ressoar a oposição entre *experiência* e *ideia*, travestida nos termos *mundo dos sentidos*, [Sinnenwelt] e a *alma* [Seele], localizando as diferenças na abordagem filosófica entre os dois poetas já no período que antecede o encontro em 1794. E é essa mesma oposição o pomo da discórdia que faz por situá-los como *antípodas de espírito*²². Mas ela não exclui a possibilidade de uma relação, como anota Goethe em *Acontecimento feliz* (GOETHE, WA, 36, p. 251). Numa carta

²² A predileção pelo âmbito da *experiência* [Erfahrung], ocupará uma posição central na construção do pensamento de Goethe sobre a arte, o mundo sensível sendo sempre a fonte. Ainda que ele busque superar esse abismo entre sujeito e objeto, como fica claro no texto *O experimento como mediador entre Objeto e Sujeito* [Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt], enviado a 10 de Janeiro de 1798 a Schiller (com a observação de tê-lo este texto quatro ou cinco anos antes).

datada de 23 de Agosto, Schiller afirma ter Goethe partido do particular e da matéria para abranger o geral; enquanto ele próprio, ao contrário, deduzira as leis em abstrato e tentava agora encontrá-las no particular. A divergência de princípio resulta, contudo, numa causa comum²³, servindo-lhes de estímulo, como alerta Wiggins: “[...] um convite a que os dois homens rissem de si mesmos, e aceitassem a diferença enfática de opinião antes como um *estímulo* [Anstoß], do que como um impedimento a suas relações” (WIGGINS, 2010, p. 204).

²³ Em Boyle se lê que: “On 23 August he sent Goethe a long letter of clear and coincidence for two similar developments from opposite origins. Goethe, starting both as a scientist and as a poet from particular and material things and from a heroic desire to encompass them all had raised himself, Schiller claimed, to an intuition of general laws. At the same time the speculative (i.e. Kantian) reason which had guided Schiller had deduced those laws in the abstract and from first principles and was now seeking to demonstrate them in the particular. The implication that now the two had a common cause but earlier in their lives they had been too far apart to collaborate was left to be drawn out later” (BOYLE, 2000, p. 224).

3. OS OLHOS: A *VIAGEM À ITALIA* E A CONSOLIDAÇÃO DO PENSAMENTO ESTÉTICO GOETHEANO

A mais perigosa das visões de mundo é
a visão de mundo das pessoas
que nunca olharam para o mundo.
Alex von Humboldt.

Sim! O Olhar não me trai!
Goethe, *Faust*.

Os dois anos que Goethe permaneceu na Itália (1786-1788) foram descritos, décadas depois (1816-1817), em *Viagem à Itália* [Italienische Reise]. Aos 6 de setembro de 1786, no início de sua jornada, ele registrava:

Por volta das seis horas da manhã, eu estava em Munique e, depois de doze horas contemplando tudo à minha volta, quero fazer aqui apenas umas poucas observações. Na galeria de pintura, não me senti em casa; tenho, em primeiro lugar, de reacostumar meus olhos às pinturas. São quadros magníficos. Os esboços de Rubens na galeria de Luxemburgo proporcionaram-me grande alegria. Encontra-se ali também a nobre peça que é o modelo da coluna de Trajano. A base em lápis-lazúli, as figuras, douradas. É sempre um belo trabalho, que se contempla de bom grado. No salão dedicado à Antiguidade, pude notar bem que meus olhos não estão treinados para a contemplação de tais objetos, razão pela qual não quis perder tempo, demorando-me ali. Muita coisa não me atraiu nem um pouco, sem que eu soubesse dizer por quê (GOETHE, 1999, p. 14).

Durante a visita na sala de Antiguidades em Munique, o poeta registra que seus olhos não estão treinados para apreciar os objetos artísticos. Desde o primeiro momento, portanto, a narrativa marca o estado em que Goethe se encontra diante da apreciação da obra de arte, prenunciando a grande transformação que essa jornada representaria para o seu modo de pensar a arte. No que se segue, acompanharemos esse seu “renascimento”, que é como denominaremos o processo que o leva à constituição de sua estética. A própria produção do relato dessa viagem corrobora esta linha de leitura, pois, não obstante tenha registrado a experiência durante toda a viagem, só décadas mais tarde, já em sua velhice, ele irá se debruçar sobre os apontamentos, incorporando, como é necessário supor devido ao longo hiato que separa a experiência da viagem e a elaboração do relato, transformações aos registros, promovendo assim uma estetização da existência: a produção posterior do relato indica uma preocupação não satisfeita com o mero relato como registro da

experiência, mas sim o desejo de dar ao mundo uma obra acabada, capaz de apresentar a trajetória de transformação do narrador. Na carta enviada a Herder, de Nápoles, a última de sua experiência em terras italianas, quando já está em viagem de regresso, ele faz uma alusão à impossibilidade de um relato propriamente dito:

Com muita frequência, porém, as observações revelam seu caráter lacunar, e se, para aquele que a realizou, a viagem parece passar feito um rio, surgindo em sua imaginação como um fluxo constante, sente-se então que um relato propriamente dito é impossível (GOETHE, 1999, p. 497).

Adiante, respondendo calorosamente à ocupação de Herder com a Itália e a Sicília, bem como a seu interesse pelos relatos de viagem, o poeta se apressa em dizer que, tivesse o amigo se manifestado anteriormente, ele “[...] teria sido ainda mais diligente” do que foi (GOETHE, 1999, p. 497). A passagem deixa entrever a preocupação do narrador em manter, mesmo tanto tempo depois, o frescor do relato.

A obra constitui, pois, um texto que combina as dicções da escrita de si e da narrativa de viagem, expondo o processo de formação do narrador e o nascimento de uma nova maneira de contemplar a obra de arte, que se propõe, por um lado, comunicar as impressões do viajante, e, por outro, constituir o próprio pensamento estético, mescla, por sinal, verificável em outros momentos da produção do autor, como, por exemplo, em *Poesia e Verdade* e nos *Anais*, para citar apenas os exemplos mais evidentes.

São constantes as alusões a um Goethe anterior à viagem, e a um Goethe posterior a viagem, é constante. Ele crê “ter mudado até os ossos” (GOETHE, 1999, p. 173), e considera o dia de sua chegada a Roma como a data de seu segundo nascimento, “um verdadeiro renascimento” (GOETHE, 1999, p. 175), e as ideias de outrora são comparadas a “sapatinhos de criança” (GOETHE, 1999, p. 177). No final do primeiro ano da *Viagem*, em 10 de novembro de 1786, sentencia: “Não estou aqui para gozar a vida a minha maneira; quero dedicar-me às grandes coisas, aprender e formar o espírito antes de chegar aos quarenta anos” (GOETHE, 1999, p. 167). Em 16 de março de 1787, ele anota ainda: “[...] mal me reconheço; pareço a mim mesmo uma pessoa totalmente diferente. Ontem, pensei comigo: ‘Ou você era louco antes, ou tornou-se agora’” (GOETHE, 1999, p. 247). O nascimento do “novo Goethe” se explicita também na nova identidade que adota: como um arquiteto em viagem pela

Itália, sob o pseudônimo Philipp Möller, ele caminha como um desconhecido, tentando se desvencilhar da fama e, poder-se-ia acrescentar, também de antigas ideias.

Viagem à Itália narra assim as profundas mudanças em seu desenvolvimento pessoal e intelectual, as transformações e a aprendizagem proporcionadas pela experiência direta com as obras de arte em solo italiano – a contemplação dos monumentos do Renascimento e da Antiguidade –, mas também a observação acurada da paisagem e das plantas, dos minerais e do clima. Trata-se, antes de mais nada, de uma viagem interior, de um relato do processo de construção do próprio narrador, de sua *formação* [Bildung].

Exemplar, nesse sentido, é o balanço do quanto aprendera, balanço no qual se utiliza da metáfora do arquiteto, que a tempo se vê na necessidade de construir alicerces mais sólidos para a sua construção:

O renascimento que me transforma de dentro para fora segue seu curso. Por certo, eu acreditava que fosse aprender de verdade aqui; mas não pensei que fosse ter de voltar à escola primária, que precisaria desaprender, ou verdadeiramente reaprender tanto. Disso já me encontro agora convencido, tendo-me entregado por completo a esse aprendizado, e quanto mais me vejo obrigado a negar a mim mesmo, tanto mais me alegro. Sou como um arquiteto que, desejando construir uma ponte, deu-lhe uma fundação ruim; a tempo, apercebe-se disso e demole o quanto já erguera; busca, então, ampliar e aperfeiçoar seu projeto, dar-lhe alicerces mais seguros e compraz-se já, de antemão, da indubitável solidez da futura construção (GOETHE, 1999, p. 178).

É de se perguntar como um texto, que a princípio não retrata senão experiências de viagem, pode constituir o alicerce de um pensamento sobre a arte, a ponto de o viajante a elas se referir como uma volta à escola primária? Neste caso, indícios de uma resposta parecem estar contidos na própria pergunta, uma vez que, adiante ele admitirá, a apreciação em ato do objeto de bela arte representará quase uma exigência: sobretudo nessa viagem, o órgão guia para a apreciação da bela arte será, por excelência, a visão, a experiência visual do espectador – no caso, do autor – diante do objeto de arte.

Essa tendência, e ela certamente resultava de sua dedicação aos estudos botânicos, já se revelara anteriormente, como se lê em uma carta à Jacobi de 1786: “Se você diz que se pode *acreditar* somente em Deus, eu lhe digo que prezo muito o *olhar*” (GOETHE, WA, 7, p. 214)^{xxxix}. Em outros momentos se vão encontrar igualmente alusões à importância por ele atribuída ao sentido da visão. Em *Conversas*

com Goethe, Eckermann teria ouvido a seguinte afirmação: “A objetividade da minha poesia devo à grande atenção e exercício do olhar” (ECKERMANN, 1836, p. 213)^{xi}. Em *Poesia e Verdade*, ele diz: “O olho era, dentre todos, o órgão com o qual eu apreendia o mundo. Vivi desde a infância entre pintores e me acostumei a ver os objetos e sua relação com a arte” (GOETHE, WA, 27, p. 17)^{xli}. Em *O Olho* [Das Auge], Goethe diz: “O ouvido é mudo, a boca é surda; mas o olho ouve e fala. Nele, de fora se reflete o mundo; de dentro, o homem. A totalidade de interior e exterior, o olho a completa” (GOETHE, WA, 5, p. 12)^{xlii}. A reflexão estética refere-se, portanto, fundamentalmente, à percepção sensorial. Como aponta Magali dos Santos Moura, o processo formativo, no caso:

[...] está em íntima e essencial ligação com o desenvolvimento da capacidade sensorial que é para Goethe, em primeira instância, a capacidade visual. Nesse sentido a viagem é uma ode à sensualidade, não só no sentido de se verter ao gozo da visão, mas a entrega ao próprio processo de provocar, sob forma constante, a sensualização da realidade. Goethe estava ocupado em sentir o que está ao seu alcance, revelado pelo olhar (MOURA, 2006, p. 151).

Na *Viagem*, essa noção se traduz plasticamente em formulações que, por sua carga semântica, direta ou indiretamente sugerem a importância do sentido da visão: se uma “[...] nova vida tem início quando se vê com os próprios olhos aquilo que, em parte, se conhece tão bem, por dentro e por fora” (GOETHE, 1999, p. 149), é pela “[...] fidelidade ao propósito de ter os olhos sempre límpidos” (GOETHE, 1999, p. 159) e pela crença de que “[...] põe-se aqui a olhar em torno e tem olhos para ver, há de tornar-se sólido” (GOETHE, 1999, p. 159). Se não tivesse iniciado a *Viagem*, como deixou firmado em 12 de Outubro de 1786, “[...] teria simplesmente perecido”, a tal ponto em seu espírito o desejo de contemplar com os “[...] próprios olhos esses objetos de arte” havia amadurecido (GOETHE, 1999, p. 116). Alguns dias adiante, constata: “Quanta alegria e quanta compreensão devo às últimas oito semanas! Mas também meu esforço não foi nada pequeno. Mantenho os olhos sempre abertos e registro bem em minha mente tudo o que vejo. Julgar, não desejo, tanto quanto me é possível não fazê-lo” (GOETHE, 1999, p. 143).

Esses breves excertos sintetizam, exemplarmente, a ideia que ali estava em gestação. Após manifestar a alegria e admiração pelos conhecimentos proporcionados pela observação viva das obras de arte antigas e modernas, Goethe atém-se ao modo

de conhecimento das obras de arte, valendo-se de termos que se referem ao sentido da visão: “Mantenho os olhos sempre abertos”; ou então: “registro bem em minha mente tudo o que vejo”, além de eventualmente sugerir, ainda que menos explicitamente, que a apreciação das obras deveria permanecer, por assim dizer, na retina, valendo lembrar que, naquela visita à sala de Antiguidades em Munique, já ele se dava conta de sua impossibilidade de contemplar bem os objetos, pois seus olhos (ainda) não estavam “treinados” (GOETHE, 1999, p. 14).

Karl Philipp Moritz, que chegou a encontrar-se com Goethe em terras italianas, deixaria, em *Viagem de um alemão à Itália* (1786-1788), o registro de uma experiência semelhante. Ao apreciar uma pintura de Ticiano, ele diz: “[...] o olho deve primeiro se acostumar a ser inteiramente olho, a se comportar com passividade, a não espreitar e a não investigar demasiadamente” a sugerir que “[...] se procure o belo, que está aqui imediatamente diante dos olhos, não muito longe no âmbito da fantasia ou mesmo no pensamento” (MORITZ, 2007, p. 35).

Ambos os autores partem pois da centralidade do efeito, do sentimento estético gerado no espectador por meio da observação *in loco* das belezas artísticas e naturais, com os sentidos do olfato, da visão e do tato em alerta para captar as impressões. O modo de apreciação artística, assim proposto, rompia com o circuito midiático então disponível, a apreciação da arte se dando por meio de cópias, desenhos de arquitetura, tratados e lembranças pessoais. Há assim uma conexão indissociável entre a quebra deste circuito, com a valorização da apreciação direta do objeto artístico, e a profunda transformação no modo de *percepção* [aisthêsis], do observador. Como advoga Purdy, a apreciação imanente, a partir dos fenômenos, que essa postura inaugurava, pressupunha que o:

[...] local tinha que ser questionado, os comentários críticos desafiados, cada estória antiga que se tenha ouvido sobre o lugar tinha de ser comparada com o que se viu diretamente. Este tipo de investigação pessoal tinha não somente o potencial de mudar o julgamento do espectador, mas também ameaçava reconfigurar fundamentalmente o observador que tão completamente se lançara para dentro do momento estético. Dentro deste novo modo subjetivo, o ceticismo em relação à literatura de turismo forneceu um dos mais fortes motivos para viajar. A desconfiança de toda representação tornou-se um motivo para abandonar o livro e ver por si mesmo, estabelecendo assim o indivíduo que vê como o árbitro definitivo do significado arquitetônico [...] Enquanto Goethe configura sua motivação dentro da linguagem da experiência imediata, insistindo em sua singularidade, se torna claro no curso de sua viagem que seus julgamentos estão em dívida com os discursos estabelecidos da arquitetura e poética do

século dezoito [...] a ordem clássica era menos importante para o século dezoito do que o sentimento evocado por uma construção (PURDY, 2008, p. 58-60).

Coisa que tampouco escapara ao próprio Goethe em seu relato:

[...] louvava o bom gênio por ter-me permitido ver com meus próprios olhos aqueles restos tão bem conservados, uma vez que é impossível transmitir uma ideia deles por meio de qualquer reprodução. E isso porque, no desenho arquitetônico, eles parecem mais elegantes e, na representação em perspectiva, mais grosseiros do que são; é somente quando caminhamos à sua volta e através deles que lhes comunicamos vida de fato; sente-se neles essa vida, e isso é o que pretendeu o construtor [...] (GOETHE, 1999 p. 261).

O encontro imediato com a obra de arte é, nesta chave, uma troca entre espectador e objeto contemplado, fazendo da experiência um processo de conhecer a si mesmo pelo outro, concepção fundamentalmente circular, de solidariedade entre sujeito e objeto. Goethe dá novos contornos, no caso, à postura ante o objeto de bela-arte: “Não estou fazendo esta maravilhosa viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor *a partir* dos objetos que vejo” (GOETHE, 1999, p. 53)²⁴. A obra mesma se apresenta ao observador, antes que qualquer pensamento objetivante tente subjugar-la ou explicá-la, com o efeito sobre o espectador se traduzido, portanto, primeiro no sentir, e não no pensar. Goethe é contra o modelo fechado da matemática, como se lê em carta endereçada a Riemer aos 27 de Março de 1814: “Os números, como nossas pobres palavras, são apenas tentativas de apreender e expressar os fenômenos, aproximações eternamente insuficientes” (GOETHE, WA, 3, p. 126)^{xliii}.

Goethe parte do empírico para o conceitual, da atividade investigativa do olhar, da observação fenomênica das coisas, isento de juízos pré-estabelecidos, e se afasta das poéticas de acento normativo, dos conceitos ilusórios habituais. Interpela a nos atermos à retina, a experienciarmos a obra de arte, aprendendo a arte de olhar, um olhar novo, livre, como que seduzido pela obra: “O fato de eu me ter agarrado e apegado tanto aos objetos propicia-me agora uma inacreditável capacidade de, por assim dizer, tocar a música sem o auxílio da partitura” (GOETHE, 1999, p. 378).

²⁴ Grifo nosso.

Ocorre aqui a fuga do pensamento puramente abstrato, que leva a um distanciamento em relação ao mundo concreto. Ao privilegiar a apreciação direta em detrimento da apreciação do belo segundo conceitos, embora disso não tenha ciência, Goethe se aproximava de uma ideia central da *Terceira Crítica* kantiana, onde se lê que o *juízo de gosto* [Geschmacksurteil], não se deixa medir por meio de demonstrações: “[...] Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo” (KANT, 2005, p. 77), pois apenas “[...] o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante” (KANT, 2005, p. 77). O critério de medida repousa, assim, no prazer que o objeto desperta no espectador, um prazer desinteressado, que não advém de um conceito capaz de fazer o espectador descobrir que é belo o objeto por ele contemplado. O fundamento de determinação do juízo de gosto funda-se, simplesmente, na reflexão do sujeito sobre seu estado particular (prazeroso ou não), na rejeição a conceitos e regras.

Não é na teoria que o poeta busca, pois, os instrumentos para a contemplação da arte, mas nas próprias coisas. Em seu percurso de aprendizagem por terras italianas, tal concepção se faz sentir na não rara predileção pela experiência direta com as obras em detrimento de seu estudo nos livros, como em sua relação com a arquitetura de Palladio, que até admira, mas sem deixar que a admiração pudesse inferir na experiência viva com as obras de arte. Também ao contemplar peças da Antiguidade na casa Farsetti, aos 8 de Outubro de 1786, ele anotava:

Muitos desses importantes bustos transportam-me para os magníficos tempos antigos. Infelizmente, porém, percebo o quanto meus conhecimentos são deficientes nesse campo; progredirei, por certo, pois ao menos sei o caminho para tanto. Palladio abriu-o para mim, assim como abriu-me também o caminho para toda a arte e toda a vida (GOETHE, 1999, p. 104).

Semanas adiante, Goethe discorda desse seu conselheiro, e manifesta discordâncias do até então elogiado mentor, julgando que este, muito provavelmente, não vivenciara a contemplação direta do templo de Minerva, o que explicaria a representação incorreta da obra. Exaltado diante do templo, diz:

Sim, pois fui mais uma vez obrigado a constatar quão deficiente é a tradição. Palladio, em quem sempre me fiei, apresenta, é certo, um desenho desse templo, mas não há de tê-lo visto pessoalmente, pois assenta-o sobre pedestais de fato, o que confere às colunas uma altura desproporcional, dando origem a um monstro repelente, semelhante ao de Palmira, em vez de um aspecto tranqüilo e adorável, oferecendo satisfação aos olhos e ao intelecto (GOETHE, 1999, p. 138).

Exemplar neste sentido é também o seguinte excerto da *Viagem*:

Interessam-me agora tão-somente as impressões captadas pelos sentidos, e estas livro algum, pintura alguma oferece. O fato é que meu interesse pelo mundo se renova; testo meu poder de observação e examino até onde vão minha ciência e meus conhecimentos, se meus olhos estão limpos e vêem com clareza, quanto posso apreender em meio à velocidade, e se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas. Já neste momento, em que estou por minha própria conta, em que preciso estar sempre atento e presente, dão-me esses poucos dias ao espírito uma elasticidade inteiramente nova; tenho de me preocupar com o câmbio, trocar dinheiro, pagar, fazer anotações, escrever eu próprio, em vez de, como antes, apenas pensar, querer, refletir, ordenar e ditar (GOETHE, 1999, p. 30).

A apreciação nascida da experiência é pois enriquecida pelos olhares, tato e cheiros, em sutilezas não apreensíveis de outro modo, impossíveis de se converterem em um mero documento abstrato.

A intensa percepção sensualista da fase italiana faz-se presente no lirismo das *Elegias Romanas*, originalmente intituladas *Erotica Romana*, que fez publicar logo após o retorno da Itália (1788-1790)^{25xliv}. Na elegia de número VII, tal valorização é exemplar:

Quão feliz eu me sinto, em Roma, se penso
 Nos dias cinza com que o norte me envolvia,
 Triste e pesado o céu sobre a cabeça,
 Incolor e informe o mundo, e extenuado
 Eu, acima do meu Eu, do espírito insaciado,
 A perscrutar os caminhos, pasmava em silêncio.
 Agora circunda-me a fronte o claro éter;

²⁵ Note-se que em 1806, em uma carta enviada à Wilhelm von Humboldt, Goethe elogia entusiasmado a “bela poesia” do amigo e acrescenta: “fez bem em reunir desse modo o resultado de impressões antigas e os resultados de sua vida romana” (GOETHE, WA, 51, p. 198). Mas a carta, no caso, nos interessa mais de perto pelo seguinte comentário: “Fosse eu mais jovem e mais divertido, então escreveria um segundo livro de Elegias romanas desse ponto de vista” (GOETHE, WA, 51, p. 199), deixando entrever que, em 1806 – já próximo, portanto, da publicação d’*As afinidades eletivas* –, ainda apreciava as ideias da fase italiana.

E Febo, o Deus, não se cansa de acentuar formas e cores.
 A noite povoada de estrelas a ecoar suaves cantigas
 E a luz a me iluminar mais forte que um dia no hemisfério norte.
 Quão bem-aventurado fui, para um mortal! [...] (GOETHE, WA, 1, VII)^{xlv}.

O Norte é descrito em tonalidades sempre acinzentadas e opacas – o poema fala em “dias cinza”, em um “triste e pesado céu”, em um mundo “incolor e informe”. Em Roma, ao contrário, o Eu-lírico se sente “bem-aventurado”, e as tonalidades são sempre claras e brilhantes. Em contraste visual com o cinza do Norte, em Roma circunda-lhe a fronte “o claro éter”, com “Febo, o deus, a destacar formas e cores” e “a noite estrelada a ecoar suaves cantigas”. A oposição entre o Norte e o Sul, Roma, se manifesta no contraste entre as cores e entre os elementos da natureza, traduzidos em polaridades: a noite e o dia, o escuro e o claro, as tonalidades tristonhas (expressas pelos adjetivos: “graulich”, “trüb”, “schwer”, “farblos”, “gestaltlos”, “düster”) e a luminosa intensidade de cores a partir do sétimo verso (presente em verbos e substantivos: “umleuchtet”, “glänzet”, “leuchtet”, “Glanz”, “Äther”, “Formen und Farben” e “sternhell”). A oposição tem seu ápice na afirmação de que a lua, em Roma, ilumina mais que o sol nórdico: “e a lua me ilumina mais que o dia boreal”.

A plasticidade desse detalhado contraponto é, poder-se-ia dizer, índice da valorização de Roma, local por excelência da exaltação da vida, do entregar-se aos sentidos. Em *Viagem à Itália*, aos 8 de Outubro de 1786, essa contraposição torna a surgir^{26xlv}, na afirmação de que o olhar do pintor veneziano por certo era privilegiado, pois fora educado, desde a infância, a ver tudo com “maior clareza e limpidez”:

É evidente que os olhos se formam em consonância com os objetos que divisaram desde a infância, e, sendo assim, o pintor veneziano há de ver tudo com maior clareza e limpidez do que os outros homens. Nós, que vivemos numa terra ora imunda, ora poeirenta, incolor, a obscurecer qualquer reflexo, muitos até, talvez, em cômodos apertados, não podemos, por nós próprios, desenvolver uma visão assim jubilosa (GOETHE, 1999, p. 102).

Ainda na *Viagem*, a contraposição se estabelece entre Roma e Caserta, onde, em sua estada, o poeta anota: “Se, em Roma, o que se deseja é estudar, aqui se quer

²⁶ A mesma contraposição aparece, por sinal, em outros escritos. Em *Zur Morphologie*, Goethe diz: “Da Itália, a formosa, me vi repatriado à informe Alemanha, a trocar um céu luminoso por um outro sombrio [...]” (GOETHE, WA, 6, p. 132).

apenas viver; esquecemos de nós mesmos e do mundo, e causa-me uma sensação peculiar conviver tão-somente com pessoas dispostas a gozar a vida” (GOETHE, 1999, p. 248-249). Poucos dias adiante, porém, o contraponto torna a ser entre a Alemanha e a Itália, no caso, Nápoles: “Não fosse pela índole alemã e pelo desejo de aprender e fazer sempre mais, em vez de gozar a vida, eu talvez devesse permanecer por mais algum tempo aqui, nesta escola do viver com leveza e alegria, buscando tirar dela maior proveito” (GOETHE, 1999, p. 258).

A atitude científica de Goethe funda-se pois, prioritariamente, na observação, do que se oferece no olhar no momento da apreciação, na percepção imediata do objeto artístico, atitude que corresponde ao sentido etimológico de “estética”, vocábulo derivado do grego *aisthêsis*, que significa perceber, apreender com os sentidos. Como o poeta dissera em uma carta à Lavater, a sua verdade era “[...] a verdade dos cinco sentidos” (GOETHE, WA, 4, p. 113)²⁷. Já em um texto de sua juventude, *Da arquitetura alemã* [Von deutscher Baukunst], de 1772, o poeta afirmava ter a “[...] cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto”, juízo este que também sugere o extrapolar do discurso acadêmico, auferido somente dos livros. Também ao comentar a obra *Itália*, de Archenholz, esse posicionamento se manifesta: “Como se encolhe todo um tal livrinho quando se está aqui, como se o colocássemos sobre carvão em brasa e ele fosse pouco a pouco se tornando marrom, depois preto, as folhas retorcendo-se e virando fumaça” (GOETHE, 1999, p. 172). No que se ouve ecoar outra vez a metáfora da captura da borboleta: expressão de sua preocupação com o aspecto vivo do objeto artístico, como em: “Também não quero mais descansar, até que para mim nada mais seja palavra e tradição, mas conceito vivo”; preocupação que ele traduziu numa formulação: “Desde a juventude foi esse o meu impulso e a minha tortura” (GOETHE, WA, 32, p. 8)^{xlvii}.

Na quinta elegia, esta via sensualista é bastante presente:

Feliz eu me senti entusiasmado pelo solo clássico;
O antigo e o contemporâneo a me falar bem alto e inspiradoramente.
Aqui sigo o conselho, folheio as obras dos antigos
Com mão laboriosa, com um prazer renovado a cada dia.

²⁷ Sob a data de 28 de Outubro de 1779, Goethe diz a Lavater “[...] ich bin ein sehr irdischer Mensch, mir ist das Gleichniss vom ungerechten Haushalter, vom Verlohrnen Sohn, vom Saemann, von der Perle, vom Groschen göttlicher (wenn ia was göttlichs da seyn soll) als die sieben Bischoffe Leuchter, Hörner Siegel Sterne und Wehe. Ich dencke auch aus der Wahrheit zu seyn, aber aus der Wahrheit der fünf Sinne und Gott habe Geduld mit mir wie bisher” (GOETHE, WA, 4, p. 113).

Mas, pelas noites em fora, Amor de outro modo me ocupa;
 Se pela metade apenas instruído, duplamente me sinto bem aventurado.
 E não me instruo ao tatear do seio amado as formas,
 E ao tatear com a mão os seus flancos?
 Só então compreendo bem o mármore; reflito e comparo,
 Vejo com o olhar que sente e sinto com a mão que vê [...] (GOETHE, WA,
 1, V)^{xlvi}.

Da alegria experimentada em “solo clássico”, onde os mundos “antigo e contemporâneo” falam “mais alto e inspiradoramente”, e suas mãos folheiam “as obras dos antigos laboriosamente, com um prazer renovado a cada dia”, fala já a atmosfera sensualista desta quinta elegia. Se noites afora o Amor o ocupa de outro modo, em nome da sensualidade ele conclui: “Se pela metade apenas instruído, duplamente me sinto bafejado”, com o Eu-lírico, em seguida, a perguntar: “E não me instruo ao tatear do seio amada as formas, / E ao tatear-lhe os flancos com a mão?” Para concluir: “Só então compreendo bem o mármore; reflito e comparo, / Vejo com o olhar que sente, sinto com a mão que vê”. Distanciando-se da mera apreensão cognitiva, ele privilegia a interação da apreensão intelectual e da apreensão imanente do objeto artístico, concebendo uma espécie de “escola da vida”, jogo dialético de instrução e prazer. Unido à sensação, o entendimento necessita da apreciação direta, do contato com o fenômeno, e se conhece através desta relação de perfeita correspondência entre as faculdades do intelecto e dos sentidos, buscando a um só tempo o prazer que se oferece “aos olhos e ao intelecto” (GOETHE, 1999, p. 138)²⁸. A natureza é como o mestre que ensina, pois as leis que ela segue, são intrínsecas, não

²⁸ Na *Crítica da Razão Pura*, o caminho parece ser semelhante quando Kant discorre sobre as duas fontes do conhecimento: intuição e conceito: “Nosso conhecimento surge de duas fontes principais da mente, cuja primeira é a de receber as representações (a receptividade das impressões) e a segunda a faculdade de conhecer um objeto por estas representações (espontaneidade dos conceitos); pela primeira um objeto nos é *dado*, pela segunda é *pensado* em relação com essa representação (como simples determinação da mente). Intuição e conceitos constituem, pois, os elementos de todo o nosso conhecimento, de tal modo que nem conceitos sem uma intuição de certa maneira correspondente a eles nem intuição sem conceitos podem fornecer um conhecimento [...] A nossa natureza é tal que a intuição não pode ser senão *sensível*, isto é, contém somente o modo como somos afetados por objetos. Contrariamente a faculdade de *pensar* o objeto da intuição sensível é o entendimento. Nenhuma dessas propriedades deve ser preterida à outra. Sem sensibilidade nenhum objeto nos seria dado, e sem entendimento nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdos são vazios, intuições sem conceitos são cegas. Portanto, tanto é necessário tornar os conceitos sensíveis (isto é, acrescentar-lhes o objeto na intuição) quanto tornar as suas intuições compreensíveis (isto é, pô-las sob conceitos). Estas duas faculdades ou capacidades também não podem trocar suas funções. O entendimento nada pode intuir e os sentidos nada pensar. O conhecimento só pode surgir da sua reunião. Por isso, não se deve confundir a contribuição de ambos, mas há boas razões para separar e distinguir cuidadosamente um do outro” (KANT, 2005b, p. 91-92). Todavia, Kant distingue adiante na *Primeira Crítica* o pensamento da sensibilidade. Diz: “Consequentemente, distinguimos a ciência das regras da sensibilidade em geral, isto é, Estética, da ciência das regras do entendimento, isto é, a Lógica” (KANT, 2005b, p. 92), e nisso se afasta de Goethe.

impostas pela matemática (ou qualquer instância exterior).

Conquista desse seu “renascimento”, o novo modo de apreensão se erige sobre a experiência viva da obra de arte, mediada principalmente pelo sentido da visão. A contemplação imanente da obra de arte e o sentimento decorrente desta apreciação possuem, assim, segundo Magali dos Santos Moura, plena validade: a “[...] aparência, o que é captado pelos sentidos liga-se assim à verdade, à essência, ao conceitual e o jogo entre interior e exterior, entre observador e objeto de estudo é digno de seriedade” (MOURA, 2006, p. 133).

É, pois, relevante salientar que esse marco do pensamento estético goetheano se deveu, justamente, as circunstâncias da *Viagem*, isto é, nasceu do encontro com a natureza e a sua apreciação. A estada na Itália permite o desenvolvimento de um método próprio de observação e contemplação, que não provinha de nenhum fundamento filosófico exterior, mas, sim, do contato pessoal com as próprias coisas. Esse vínculo entre arte e natureza será uma constante em seu pensamento. Sua ciência da natureza possui estreita relação com sua estética: “O que unicamente nos pode formar para o verdadeiro gozo do belo é aquilo por meio de que o próprio belo nasceu: a observação tranquila da natureza e da arte como um único todo maior” (GOETHE, 2008, p. 63).

O poeta faz, portanto, da experiência concreta o alicerce do seu pensamento estético. No dizer de Cassirer: “Entre observação e teoria, Goethe não reconhecia fronteiras nítidas; pois uma tal fronteira, por sua própria experiência, como pesquisador da natureza ele teria contestado”, posição que expressa “o mais claro conhecimento do pesquisador Goethe na relação de reciprocidade entre ‘fenômeno’ e ‘teoria’, entre ‘ideia’ e ‘experiência’” (CASSIRER, 1991, p. 83)^{xlix}. Goethe possui, nesse sentido, um viés bastante particular: não se caracteriza por uma teoria estética propriamente dita, no sentido de estabelecer regras²⁹ e juízos *aprioristicamente*, mas, por outro lado, é possível identificar em seus escritos certo rigor, a sugerir que seu pensamento estético, ele próprio, se dá por uma via sensualista.

²⁹ O que não quer dizer que o poeta não siga regras. Goethe segue, também, regras pré-estabelecidas, como atestam as formas clássicas adotadas, por exemplo, n’as *Elegias Romanas*, na qual é adotada a métrica clássica do dístico com pentâmetros e hexâmetros. Porém, Goethe explora as mais variadas formas poéticas, e o uso de formas clássicas indica antes a liberdade com a qual o poeta se move no âmbito da arte, do que o aprisionamento em regras pré-estabelecidas.

4. DIE NATUR

A natureza não tem caroço
Nem casca
De uma vez só, ela é tudo
Goethe.

Deus sive Natura: a expressão de EEspososa vem logo à mente ao ler Goethe. O poeta manifesta em diversos campos de sua produção o vínculo com o panteísmo: a afirmação de Deus e Natureza como unidade. Nas *Elegias Romanas* se lê: “Dizei-me, pedras, a mim, oh! imponentes palácios! / Ruas, pronunciai uma palavra! Gênio, não te exaltes? / Sim, é tudo animado em teus muros sagrados, / Roma eterna; só a mim calmamente silenciai ainda tudo” (GOETHE, WA, I)^l.

Implícita ou explicitamente, a concepção panteísta é elementar para se compreender os diversos níveis de significados que compõem a noção de natureza, qual seja: a complementaridade entre matéria e espírito, corpo e alma. Pense-se por exemplo em *Polaridade* [Polarität]:

Nós e os objetos,
Luz e trevas,
Corpo e alma,
Duas almas,
Espírito e matéria,
Deus e o mundo,
Pensamento e expansão,
Ideal e real,
Sensualidade e razão,
Fantasia e entendimento.
Ser e nostalgia.

Do corpo, duas metades,
Direita e esquerda,
Aspiração.
Experiência física:
Magneto (GOETHE, WA, 11, p. 164, 165)^{li}.

Contestando o platonismo – cuja linha metafísica traçada no livro VI da *República* conferia uma diferença ontológica entre o mundo inteligível (incorrutível e imutável) e o mundo sensível (corruptível e mutável,) estabelecendo entre ambos, assim, uma relação valorativa entre o mundo sensível e o mundo inteligível, em outros termos, entre corpo e alma (dualismo, por sinal, também adotado por Kant) – ressoa em Goethe o canto da vida, a valorização da esfera da sensibilidade.

Aqui, a sensibilidade não se apresenta como uma deturpação de ideias superiores, como se, por detrás do mundo sensível, existisse uma realidade mais perfeita, em relação à qual a aparência sensível é mera cópia imperfeita. A concepção da esfera natural coincide com a própria alma das coisas. Segundo diz Espinosa, na *Ética*:

[...] por natureza naturante devemos compreender o que existe em si mesmo e por si mesmo é concebido, ou seja, aqueles atributos da substância que exprimem uma essência eterna e infinita, isto é, deus, enquanto é considerado como causa livre. Por natureza naturada, por sua vez, compreendo tudo o que se segue da necessidade da natureza de deus, ou seja, de cada um dos atributos de deus, isto é, todos os modos dos atributos de deus, enquanto considerados como coisas que existem em deus, e que, sem deus, não podem existir nem ser concebidas (ESPINOSA, 2009, p. 35).

Do que se depreende que, entre a *natura naturans* (natureza naturante), e a *natura naturata* (natureza naturada), há grande intimidade, existe uma identificação íntima entre a esfera das coisas em si mesmas (essenciais, imutáveis e infinitas) com o mundo dos fenômenos (mutáveis e finitos). A esfera das coisas sensíveis não é, nesta chave, ontologicamente inferior ao mundo inteligível, pois a “[...] natureza naturada” são coisas que “[...] existem em deus, e que, sem deus, não podem existir nem ser concebidas”. O binômio corpo/alma se desfaz, portanto, nesta chave, posto que, longe de ser vista como deturpação do espírito, a esfera material é também tratada como divina: *natura naturata* e *natura naturans* coincidem.

O mesmo se tem em Goethe, como, por exemplo, se pode ler em *Comentário para o ensaio aforístico 'A Natureza'* [Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz 'Die Natur']: “[...] a matéria nunca pode existir e agir sem espírito; nem o espírito sem matéria” (GOETHE, WA, 11, p. 12)^{lii}. Goethe estava ciente, pois, desta ideia central em Espinosa. Em *Estudo segundo Espinosa* [Studie nach Spinoza], logo na primeira linha, ele afirma: “O conceito da existência e da perfeição é um e exatamente o mesmo” (GOETHE, WA, 11, p. 315)^{liii}. E ainda:

Em cada ser vivo, são aquilo que chamamos partes de tal forma inseparáveis do todo, que só podem ser entendidos apenas nele e com ele, e nem as partes podem ser aplicadas como medida do todo, nem o todo como medida das partes, e assim, como acima dissemos, um ser vivo limitado toma parte na infinitude, ou antes possui em si algo de infinito, se não preferirmos dizer que não nos é possível apreender inteiramente o

conceito da existência e da perfeição do ser vivo mais limitado, e nos obrigarmos, assim, a declarar infinito o formidável todo no qual todas as existências se compreendem (GOETHE, WA, 11, p. 316, 317)^{liv}.

Esta relação também pode ser aclarada pela relação parte/todo, pois Goethe parte do princípio, como diz em uma *Máxima*, que “O geral e o particular coincidem” (GOETHE, WA, 11, p. 130)^{lv}. Sobre a caracterização do belo, diz ser uma “[...] manifestação das leis secretas da natureza que, sem sua aparição, de nós teria permanecido eternamente oculta” (GOETHE, WA, 48, p. 180)^{lvi}. O que esta *Máxima* sugere é que, através da forma visível e acabada da arte torna-se possível desvendar os segredos que esconde a natureza. Estes não se revelam para ao olhar no mundo natural. É através do particular que se pode apreciar a atividade infinita da natureza. Em outra passagem se lê: “[...] todo belo da arte é, em pequena escala, uma cópia do belo supremo, no todo da natureza” (GOETHE, 2008, p. 62), e que toda a natureza “[...] seria para nós o belo supremo”, “se pudéssemos abrangê-la por um instante” (GOETHE, 2008, p. 62). A este respeito, Wagner comenta:

A partir do real e concreto, na medida justamente em que não se compreende como o casual/efetivo, mas como reflexo de algo mais elevado, como algo de concreto sob um geral, a visão goetheana ganha clareza. Do ponto de vista do eterno, divino, absoluto, os fenômenos reais, para além de seu caráter individual, se tornam a um só tempo “exemplo” e símbolo, pairam a nossa frente “na vida terrena como imagem e símile do imperecível”. Só a partir daí certas formulações famosas se nos tornam compreensíveis – “Tudo que acontece é símbolo”, ou, do coro final do Fausto II, “Todo perecível é apenas um símile (WAGNER, 1970, p. 256)^{lvii}.

Da relação universal/particular, infere-se seu profundo apreço pelo espinozismo, testemunhado em carta de junho de 1785 – portanto, em meio às controvérsias sobre o panteísmo [Pantheismusstreit] – endereçada a Jacobi, que o estimulara na leitura de EEspinosa^{30lviii}. Nessa carta, deslegitimando a acusação de ateísmo que recaía sobre o filósofo, Goethe afirma: “Ele não demonstra o ser

³⁰ A aproximação com o pensamento espinozista será contudo o motivo do rompimento com o próprio Jacobi. Sobre suas divergências com o pensamento desse amigo de longa data, Goethe declararia tempos depois: “Jacobi sabia e não queria absolutamente nada da natureza, na verdade explicitava-o: ela faz por lhe ocultar o seu Deus. Agora ele acredita [...] ter me demonstrado, triunfalmente, que não existe uma Filosofia da Natureza; como se o mundo exterior, àquele que tem olhos, em toda parte, dia e noite, não desvelasse as leis mais secretas!” (GOETHE, WA, 42, p. 85).

(*Daseyn*) de Deus, o ser já é Deus. E se outros tacham-no por isso de ‘ateu’, eu gostaria de considerá-lo e enaltece-lo como *theissimum* e até mesmo *christianissimum*” (GOETHE, WA, 7, p. 63). A concepção espinozista de um Deus imanente não recai, nesta via, em ateísmo, mas por certo implica em rompimento com a tradição dualista, para a qual a divindade está acima da natureza e é inacessível ao homem. Em Goethe, ao contrário, a visão de mundo é totalizante, havendo uma relação analógica entre homem e divindade, uma aproximação do divino com o mundo físico. O poeta se distancia das concepções dualistas, porque transfere o transcendente ao imanente³¹lix.

A visão da natureza possui, no caso, todos os atributos divinos, não possui um valor ontológico inferior, como o reino superior no platonismo, para o qual o mundo sensível era apenas uma deturpação do mundo inteligível. Goethe reconhece o divino em cada parte, a natureza não é inferior à divindade, mas o próprio meio de apresentação do divino. Goethe se aproxima, pois, do Deus dos panteístas, o qual se diferencia “[...] do Deus dos deístas por estar no próprio mundo, enquanto este último está inteiramente fora ou, o que é a mesma coisa, acima do mundo” (HEINE, 1991, p. 64). Note-se que a fórmula panteísta *deus sive natura* contém tanto a ideia de naturalização do divino quanto da divinização da natureza, as quais se farão presentes também no pensamento do Goethe maduro, se atentarmos para a relação que o poeta estabelece entre natureza (ou arte) e o infinito.

Na mesma carta a Jacobi acima referida, esta noção se apresenta de modo bastante claro, quando o poeta diz que procura o divino em *herbis et lapidibus*”: “Perdoe-me que me cale de bom grado quando se fala de um ser divino, que só reconheço dentro e fora apenas do rebus singularibus [...] Eis-me aqui sobre e entre montanhas, procuro o divino in herbis et lapidibus” (GOETHE, WA, 7, p. 63, 64)^{lx}.

É, pois, possível apreender no fenômeno a ideia, pois há entre ambos uma conexão profunda: o Absoluto está no mundo imanente, não por “detrás” do fenômeno. Os fenômenos não são uma alteração da ideia, são o veículo para que se a busque. Duas *Máximas* expressam claramente esta concepção. A primeira diz: “O mais elevado seria compreender, que todo fato já é teoria. O azul do céu nos revela a

³¹ A propósito, como bem notara Vorländer, este é um ponto de discordância entre Kant e Goethe: “[...] nas considerações kantianas, Deus surge, por assim dizer, transcendente, como um ser de outro mundo; em Goethe, ao contrário, [surge] imanente, como corporificação do sentimento da dignidade humana” (VORLÄNDER, 1923, p. 151).

lei fundamental da cromática. Que apenas não se procure nada por detrás dos fenômenos, eles próprios são a doutrina” (GOETHE, WA, 11, p. 132)^{lxi}. A segunda: “Do Absoluto, em sentido teórico, não ousar falar; mas devo afirmar: que aquele que o reconhece no fenômeno e sempre o retém no olho, grande proveito terá” (GOETHE, WA, 42 p. 143)^{lxii}. O fenômeno, ou, para usar terminologia correta, o *gerado* [Gezeugte] é de tal modo compreendido com um sentido positivo, que o poeta chega a dizê-lo até mais excelente que o *gerador* [Zeugende]: “Uma forma espiritual de modo algum é diminuída se manifestada no fenômeno, pressupondo-se que sua manifestação seja uma verdadeira geração, uma verdadeira procriação”; e assim: “O gerado não é menor que o gerador, a vantagem da geração viva, na verdade, é que o gerado pode ser mais excelente que o gerador” (GOETHE, WA, 48, p. 200)^{lxiii}.

No poema da juventude *Prometheus* (1774), esta valorização do *gerado* se faz muito presente:

Recobre teu céu, Zeus,
Com névoa de nuvem,
E, qual um efebo, que
Arranca cardos, exercita-te
Em carvalhos e cumes;
Minha terra, intocada
Me haverás de deixar,
E minha cabana, que não erigiste,
E meu fogão,
Por cujo incandescer
Me tens inveja.

Mais pobres do que vós, Deuses,
Sob o sol eu desconheço!
Ciosamente alimentais,
De tributos sacrificiais
E hálito rogatório,
Vossa majestade,
E penarieis, não fossem
Crianças e mendigos
Esperançosos bufões.

Uma vez criança,
Sem saber onde entrar ou sair,
Voltei meu olho desorientado
Para o sol, como se um ouvido
Lá houvesse, para ouvir o meu lamento,
Um coração, qual o meu,
Para se apiedar do acuado.

Quem me amparou
Contra a fúria dos Titãs?
Quem da morte me salvou,
Da escravidão?

Não completaste tu mesmo,
 Coração, ardendo em beatitude?
 E ardes, jovem e bom,
 Logrado, pela redenção agradecido,
 Ao que dorme lá no alto?

Honrar-te eu? Para quê?
 Acaso um dia mitigaste
 A dor do onerado?
 Sossegaste as lágrimas
 Do angustiado?
 Não me forjaram homem
 O tempo onipotente
 E o eterno destino,
 Meu e teu senhor?

Acreditaste, talvez,
 Devesse eu odiar a vida,
 Fugir para os desertos,
 Porque não todos os sonhos
 Em botão amadureceram?

Aqui me quedo, formo pessoas
 à minha imagem,
 Uma geração igual a mim,
 Para sofrer, chorar,
 Fruir e alegrar-se,
 E não te dar ouvidos,
 Como eu! (GOETHE, WA, 2, p. 77-79)^{lxiv}.

Nesses versos, a valorização do mundo dos homens é levada às últimas consequências. O jovem poeta não vê o homem como uma criação divina, não parte da conexão entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses, defendendo, de modo mais radical, o mundo dos homens. Logo na primeira estrofe se estabelece o contraponto entre o mundo dos deuses (ou, para usar terminologia mais geral, o mundo inteligível) e o mundo dos homens (o mundo sensível). Longe de evocar as similaridades entre os dois mundos, o poeta convida Zeus, que no caso representa o mundo dos deuses, para que se retire: “Minha terra, intocada / Haverás de me deixar, / E minha cabana, que não construístes, / E meu fogão, / Por cujo incandescer / Me tens inveja”. O mundo dos deuses não somente é uma esfera que difere do mundo dos homens, como ainda lhe é inferior: “Mais pobres do que vós, Deuses, / Sob o sol eu desconheço!”. Há a inversão de valoração, mais tradicional, do mundo dos deuses em detrimento do mundo dos homens, mutável e imperfeito. Em vez de venerar os deuses, diz “Honrar-te, eu? Para quê?”, a distância a separar o mundo dos deuses do mundo dos homens explicitada nos versos seguintes: “Acaso mitigaste a dor / Do onerado? / Aquietaste as lágrimas / Do angustiado?” *Prometheus* canta, pois, o mundo

dos homens, o mundo que não é pura abstração, o mundo sensível com suas contradições e imperfeições: “Aqui me quedo, formo pessoas / À minha imagem, / Uma geração que me é igual, / Para sofrer, chorar, / Fruir e alegrar-se, / E não te respeitar, / Como eu!”.

Ainda que esta concepção não permaneça tão radical no Goethe clássico – ele próprio se distanciou de sua fase *Sturm und Drang* –, a valorização do âmbito da sensibilidade continuará a ser uma constante em seus escritos, os campos imanente e transcendente possuindo íntima relação. O divino possui “corporeidade fenomênica” e os “fenômenos primevos”, como aponta Sabine Mainberger, “[...] não são arquétipos ou verdades eternas, mas fenômenos sensíveis; pertencem à experiência” (MAINBERGER, 2010, p. 213). O fenômeno não é, portanto, entendido como limitação na busca pela Ideia, sendo, ao contrário, o próprio veículo: se não permite alcançar o Todo, permite ao menos uma espécie de *intuição* do Todo nas Partes. Daí o título dado ao livro de Choh Han, *Estética da Superfície* [*Ästhetik der Oberfläche*] já sugerir que a identidade da natureza goetheana não é encontrada “[...] na profundidade invisível da natureza, mas visível na superfície dos fenômenos naturais”:

O externo e o interno à natureza se unem, aqui, em uma superfície [...] A naturidade [Naturenheit] não é, para Goethe, um princípio metafísico, mas perceptível através dos sentidos. Esta percepção é possibilitada pela medialidade produtiva dos órgãos dos sentidos (HAN, 2007, p. 10)^{lxv}.

A influência do espinozismo sobre o pensamento do poeta se manifesta igualmente na ideia de arte, o julgamento da obra de arte não se dando segundo regras pré-estabelecidas, mas pela experiência direta. A mesma base reflexiva perdura também no empreendimento “científico” do poeta. A valorização do sensível, tanto na noção de natureza quanto na de arte, contribui no sentido de não buscar enraizar o sensível em lei ou regra geral. Como aponta, por exemplo, Carl Friedrich von Weizsäcker:

Goethe desenvolveu um método de investigação baseado na morfologia comparada, não enraizando a forma em uma lei, tal como começava a fazer a ciência já em sua época, mas deduzindo a lei da própria forma sensível. Ele possuía uma visão holística do mundo, baseada numa leitura de Espinosa (*apud*: MATTOS, 2008, p. 32).

“Goethe entende a ciência como conhecimento sobre a forma”, diz Claudia Valladão de Mattos, e “[...] a lei, a ordem específica que rege um fenômeno na natureza deveria, portanto, ser buscada na fisionomia do próprio fenômeno” (MATTOS, 2008, p. 33). Em *Influência da Nova Filosofia*, Goethe discorre com clareza sobre sua busca pelo “método natural” e o fundamento fenomênico de tal busca:

Mais adiante, na apresentação do experimento da metamorfose das plantas, foi preciso criar um método adequado à natureza; pois, como a vegetação passo a passo havia me introduzido em seu modo de proceder, não podia eu errar, mas sim, enquanto eu permitia que ela se assegurasse, foi preciso reconhecer os caminhos e os meios pelos quais ela consegue fazer com que o estado mais latente e primitivo chegue à plenitude e perfeição. Em investigações físicas, se me impunha com urgência a convicção de que, em toda contemplação dos objetos, o dever mais alto seria procurar exatamente aquela condição sob a qual um fenômeno aparece, bem como empenhar-se na maior completude possível dos fenômenos; uma vez que ambas as premissas na verdade se sucedem uma à outra, ou melhor, ordenam-se uma sobre a outra, construindo, sob o olhar do pesquisador um certo tipo de organização precisam manifestar o conjunto de sua vida interior (GOETHE, WA, 11, p. 49)^{lxvi}.

No prefácio da *Doutrina das cores*, na mesma linha, se lê: “Pois, na verdade, é em vão que nos dispomos a expressar a essência das coisas” (GOETHE, WA, 1, p. X)^{lxvii}.

Este aspecto no modo de conceber a relação entre o Absoluto e o fenômeno chama a atenção de Bakhtin, uma concepção “plástica”, a qual permite tornar visível qualquer ideia. O longo trecho sintetiza com bastante clareza o modo de pensar do poeta:

Antes de mais nada, salientamos (e isso é amplamente conhecido) a excepcional importância do *visível* para Goethe. Os sentimentos externos, as emoções internas, as especulações e os conceitos abstratos se concentram em torno do olho que vê, como centro, como primeira e última instância. Tudo o que é substancial pode e deve ser visível; tudo o que é invisível não é substancial. Todos sabem a importância que Goethe atribuía à *cultura do olho* e em que profundidade situava esta cultura. Em seu modo de compreender o *olho* e o *visível*, Goethe estava tão afastado do sensualismo rudimentar como do esteticismo tacanho. O visível representava para ele não só a primeira, mas também a última instância, aquela em que o visível já está enriquecido e imbuído de toda a complexidade do sentido e do conhecimento [...] Para Goethe, as noções e as ideias mais complexas e elaboradas sempre podem ser representadas de uma *forma visível*, por meio de um esboço, de um desenho esquemático ou simbólico. Todas as ideias propriamente científicas e as construções do

espírito estão expressas em Goethe em forma de esquemas, de esboços e de desenhos precisos. As ideias dos outros, Goethe as assimila depois de revesti-las de uma forma visível. Na noite em que se aproximou de Schiller, enquanto lhe expõe a ideia da *Metamorfose das plantas*, Goethe, com alguns traços de pena, faz surgir ante os olhos de seu interlocutor uma flor simbólica [...] Não há fundamentos de uma visão filosófica do mundo que não possam expressar-se na forma de uma imagem visual, simples e clara [...] Assim portanto, Goethe queria – e sabia – perceber tudo com os olhos. O invisível não existe para ele (BAKHTIN, 2000, p. 245-246).

Goethe avança, pois, no empreendimento de uma teoria do conhecimento traduzida na possibilidade de apreender cientificamente o Todo nas Partes, temática, por sinal, bastante recorrente, como que Magali dos Santos Moura: o "[...] enigma do eterno (divino) contingenciado no instantâneo é um tema sempre recorrente em Goethe e se faz pela saída do momento ligado à singularidade e a ligação a um eterno, atemporal e universal" (MOURA, 2006, p. 121).

A resposta é, assim, diversa do entendimento da natureza fenomênica como ontologicamente inferior. De maneira oposta à concepção degradante da esfera sensível – seja pelo platonismo, com a divisão dos mundos sensível e inteligível, seja mais tarde, com a rigidez da concepção puritana em relação ao corpo –, Goethe canta o mundo que não é mera abstração, o mundo sensível. As *Elegias Romanas* talvez sejam o compêndio poético no qual fica mais clara essa sua peculiar noção de natureza. A natureza é apresentada, no caso, de maneira vivaz, muito próxima do homem. Não é contudo a única ocasião na qual essa concepção de natureza se manifesta, como já se mostrou em *Prometheus*.

Goethe representa um rompimento com a tradição dualista e teleológica, e discorda da subordinação do corpo ao espírito. Nele, por influência de EEsquinoso, a concepção de natureza não está, portanto, separada da esfera divina: a concepção é monista, há uma união indissociável entre corpo e alma, entre o micro e o macrocosmo.

Estas questões, de uma forma ou de outra, irão preocupar Goethe durante toda a vida. Förster chama o espinozismo em Goethe, por exemplo, de “óbvia alusão” quando se refere ao “objetivo metodológico de uma ciência intuitiva” (2001, p. 96), e que será, posteriormente, também um ponto de conexão importante com a filosofia kantiana. É o que ele diz neste sentido em uma carta a Jacobi datada de 5 de maio de 1786:

[...] quando Espinosa fala da *scientia intuitiva*, e diz: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum*; essas poucas palavras me dão coragem para dedicar minha vida inteira à observação das coisas que posso esperar alcançar e de cuja essentia formali posso esperar formar para mim uma ideia adequada, sem minimamente me preocupar com quão longe posso chegar e para que sou talhado (GOETHE, WA, 7, p. 214)^{lxviii}.

A questão do micro-macrocosmo ou natureza/deus é contudo uma questão que ultrapassa a influência de EEspinosa. Ademais, ainda que se possa estabelecer muitos pontos de contato com o panteísmo do filósofo, há que ressaltar que pontos divergentes se apresentam igualmente na noção de natureza do poeta. Uma noção essencial ao modo de compreender deste é atentar para o *tornar-se* [werden], para o movimento da natureza. Em Goethe, a ideia do tempo é muito forte e contradiz a visão de Espinosa do *Sub specie aeternitatis*. Nesta linha comenta Leichtweis:

Na observação do universo, Goethe tem a concepção “de que ao todo subjaz uma ideia, de acordo com a qual Deus pode criar e agir na natureza e a natureza, em Deus, de eternidade em eternidade” (HA 13,31). Sua imagem panteísta do mundo é, logicamente, em contraposição ao universo estático-matemático de EEspinosa, destituído de desenvolvimento, uma imagem dinâmica, à qual subjaz um pensamento voltado para o tornar-se e para o desenvolvimento, bem como a ideia de uma analogia entre natureza e arte (LEICHTWEIS, 2011, p. 212)^{lxix}.

O panteísmo se entrelaça, nesse sentido, com o pensamento do “Goethe cientista”: se deus está em todas as coisas, é possível, através da observação e conhecimento, investigar o insondável. O que leva Heine, que o considera um panteísta, o “Grande Pagão”, o “Espinosa da poesia”, a apressar-se num acréscimo: “Este nome, porém, não é de todo adequado. O paganismo de Goethe é um paganismo maravilhosamente modernizado. Sua forte natureza pagã se anuncia na clara e penetrante apreensão de todos os fenômenos externos, de todas as cores e formas” (HEINE, 1991, p. 108-109). Heine aponta aqui para a forte presença da concepção panteísta na concepção de conhecimento de Goethe, base do pensamento do poeta, tanto na formulação de sua estética, quanto na noção de natureza.

5. DIE KUNST UND DIE NATUR

Cada todo belo supremo da arte é, em pequena escala,
uma cópia do belo supremo, no todo da natureza.
Goethe.

A epígrafe, extraída de *Sobre a imitação formadora do belo* [Über die bildende Nachahmung des Schönen], 1789, em sua brevidade, permite explorar um elemento caro ao pensamento de Goethe, que se consolida após a famosa viagem à Itália: arte e natureza se correspondem, há uma espécie de afinidade entre os dois domínios.

Na recepção da *Terceira Crítica*, justamente essa vizinhança chama a atenção do poeta. Ele testemunha o recebimento da obra nos seguintes termos:

Mas agora me chega às mãos a *Crítica da Faculdade do Juízo*, e devo a ela uma época de vida do mais alto contentamento. Nela eu vi minhas mais disparatadas ocupações colocadas lado a lado, produtos da arte e da natureza tratados uns como os outros, capacidade de juízo estético e teleológico mutuamente se iluminando [...] Alegrou-me que arte poética e ciência comparada da natureza sejam tão proximamente afins uma da outra, ao ponto de se submeterem ambas à mesma capacidade de juízo (GOETHE, WA, 11, p. 51)^{32lxx}.

Também em *A campanha da França* [Campagna im Frankreich], o poeta comenta a íntima relação entre arte e natureza no pensamento kantiano, como se pode ler sob a data de 25 de Outubro de 1792:

Se Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, coloca a capacidade de juízo estética ao lado da teleológica, deduz-se que ele queira sugerir que uma obra de arte deve ser tratada como uma obra da natureza, uma obra da natureza como uma obra de arte (GOETHE, WA, 33, p. 154)^{lxxi}.

Em seu testemunho positivo sobre a obra – em especial quando se apercebe de que o filósofo dividira a *Terceira Crítica* em duas grandes partes, uma estética e outra teleológica, e da íntima ligação existente entre os dois campos –, o poeta revela não só uma admiração pelas ideias do filósofo, como pela semelhança com o seu próprio pensamento.

³² Grifo nosso.

Em Goethe, como vimos anteriormente, as reflexões sobre arte, ciência e natureza estão correntemente interligadas, o domínio da natureza constituindo parcela essencial de seu pensamento estético. Poder-se-ia mesmo apontar uma certa predileção pelo domínio da natureza: ao contrário de Schiller que, em maior medida, se debruçara sobre parte estética da obra, Goethe confessa tê-lo intrigado mais a segunda, a teleológica, que vinha ao encontro de suas próprias ideias^{33lxxii}. Em uma carta a Reichart, de 18 de junho de 1788, ele expressa entusiasmo pela filosofia kantiana: “O livro de Kant me alegrou muito e me atraiu para seus escritos mais antigos”, confessando adiante: “[a] parte teleológica quase me interessou ainda mais que a estética” (GOETHE, WA, 9, p. 236, 237)^{lxxiii}.

Todavia, ainda que expresse uma certa predileção pelo domínio da natureza^{34lxxiv}, é sobretudo às correspondências entre os dois campos que Goethe se mostra atento. A despeito da fragmentação dos saberes, do fato inelutável da separação da esfera da natureza e da esfera da arte inaugurada pela *Aufklärung*, ele atenta para as correspondências entre ambas, apontando para uma concepção na qual arte e natureza estão imbricadas.

A associação entre domínios aparentemente tão distintos encontra eco numa questão anteriormente abordada: é justamente a partir do contato com a natureza em terras italianas que ele formula, por assim dizer, sua teoria estética. Como bem aponta Leichtweis, “Na ocupação com a arte, a Natureza é, para Goethe, o ponto de partida” (2011, p. 211). Sobre a possibilidade, indubitável, de que se possa procurar coincidências entre o pensamento sobre da arte e a natureza, vale citar, na *Viagem*, o apontamento feito sob a data de 05 de Outubro de 1786:

³³ Vorländer comenta também neste sentido: “Muito mais do que a capacidade do juízo estético, como era de se esperar, a crítica contempla a capacidade de juízo teleológica. Se para aquela contávamos 12, para esta contamos não menos do que 29 passagens [...]” (*apud*: KANT, 1922, p. XXVII). Ainda que importante, a parte teleológica possui, para as finalidades deste trabalho, um papel secundário, sendo abordada sobretudo através da correspondência com a parte referente ao juízo estético.

³⁴ Goethe percebe, a propósito, um reconhecimento muito maior de sua obra enquanto artista que enquanto teórico do campo da natureza. Em *O autor comunica a história de seus estudos botânicos* [Der Verfasser theilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit], ele declara “Há mais de meio século me conhecem, na pátria e também certamente fora dela, como poeta, e isso me permite em todo caso ser tido como tal; mas que me esforce com grande atenção acerca da natureza em seus fenômenos gerais físicos e orgânicos, e que persiga, sempre e apaixonadamente em silêncio, observações com denodado esforço e seriedade, isso não é de conhecimento tão geral, sendo menos ainda considerado com atenção” (GOETHE, WA, 6, p. 127).

Não me canso de dizer o quanto me ajuda na compreensão do trabalho de artistas e artesãos o conhecimento que penosamente adquiri das coisas da natureza, aquelas que o homem necessita como matéria-prima e as quais emprega em seu próprio proveito; do mesmo modo, também o conhecimento das montanhas, e das rochas que delas extraímos, representa para mim uma grande vantagem na arte (GOETHE, 1999, p. 92)^{35lxxxv}.

Para lembrar Cassirer, no pensamento goetheano:

Leis da natureza e leis da beleza não se deixam, em sua origem e em sua importância, separar umas das outras. A passagem da contemplação da natureza à contemplação da arte, no espírito de Goethe, se dá quase imperceptivelmente (CASSIRER, 1991, p. 86)^{lxxxvi}.

O poeta expressa esta noção em muitas ocasiões, como na *Máxima*: “O belo é uma manifestação das leis secretas da natureza que, sem sua aparição, de nós teria permanecido eternamente oculta” (GOETHE, WA, 48, p. 179)^{lxxvii}; ou em *Sobre o Laoconte* [Über Laokoon]: “Uma obra de arte verdadeira, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento [...]” (GOETHE WA, 47, p. 102)^{lxxviii}. A ênfase recai sobre certa correspondência entre a arte, expresso acima com os termos “belo” e “leis secretas da natureza” no primeiro caso, e “obra de arte” e “obra da natureza”, no segundo.

A espécie de correspondência entre arte e natureza constitui assim abordagem diversa da tendência que ora sobrepuja a esfera da arte à natureza, ora a esfera da natureza à arte. Arte e Natureza não mantêm, portanto, relações hierárquicas, pensamento este que talvez se expresse melhor nos Estudos Literários pelo concepção de *mimesis*.

³⁵ Esta mescla entre discurso científico e discurso poético encontra-se, em Goethe, tanto no âmbito do literário – como em *As Afinidades Eletivas*, por sua conexão óbvia com uma teoria da química –, quanto nos trabalhos de ciências naturais, como a *Doutrina das cores*, obra na qual ressoa o espírito poético do autor. Como o próprio poeta diz muito claramente em carta enviada à Herzogin Louise: “Aqui não posso calar uma observação que fiz: que seria sabidamente mais confortável e mais simples observar e apreciar a natureza como [se faz com] a arte” (GOETHE, WA, 8, p. 98). Poucos dias mais tarde, em 29 de dezembro de 1786, ele escreve a Herder nos mesmo termos: “Agora, caro e velho amigo, arquitetura e escultura e pintura são para mim como mineralogia, botânica e zoologia” (GOETHE, WA, 8, p. 111). Numa carta de Herder à Herzogin Louise, uma alusão a esse tema testemunha a importância que esta questão assumiu para o Goethe de então.

6. ENTRE A CÓPIA E A CRIAÇÃO: GOETHE E A MIMESIS

Sempre se fala do estudo dos antigos;
apenas, o que isso quer dizer senão:
volta-te para o mundo real e busca expressá-lo;
pois isso também faziam os antigos enquanto viviam?
Goethe, *Conversas com Goethe*.

Ao se pensar o conceito de *mimesis*, de cem diferentes acepções pode nos vir à mente “imitação da natureza”, como se ela encerrasse a questão. Entre as muitas dúvidas que dela poderiam surgir, formulemos duas principais: “que espécie de *imitação*?” e “de qual *natureza* se trata?”. As muitas repostas possíveis à pergunta “O que é a *mimesis*?” têm a ver com a natureza histórica do termo, sendo impossível, a partir desta premissa, tentar uma resposta soberana³⁶. É necessário pois atentar à configuração da *mimesis* em cada teoria particular, desvencilhando os termos “imitação” e “natureza” dos significados mais imediatos herdados da tradição.

Dentre os significados canônicos, encontram-se as assertivas dos textos platônicos, que são verdadeiros pais textuais da reflexão teórica e crítica acerca da literatura. Platão parece convergir para o entendimento das belas-artes como *mimese*. Mas nele tampouco o termo se apresenta livre de ambiguidades e só mesmo uma leitura apressada levaria a postular o tão comentado livro dez da *República*, no qual é sentenciada a exclusão dos poetas – malquistos por representarem a fabricação de ilusões –, como a resposta final a respeito da arte, bem como a concluir pela completa aversão do filósofo grego pela arte.

Um primeiro elemento a ser levado em consideração é a duplicidade com que é entendido o belo em Platão. Como uma espécie de sombra da Teoria do Conhecimento, o pensamento sobre a arte também sofre uma divisão entre duas realidades: a arte, *tékhnê*, ligada ao *mundo sensível* e suas intempéries, é denegada; ao passo que, como aproximação dos inteligíveis, o belo é expressão mesma do *mundo supra-sensível*. Há inclusive um aparato terminológico, definido no *Sofista*, relativo à separação entre a cópia, cuja representação é fiel, da cópia enganadora, degradada do

³⁶ A este respeito, Schelling se pergunta sobre a utilidade de um princípio tão geral como é o “imite a natureza”, que professa um conceito tão ambíguo de natureza, da qual há tantas representações como variedades individuais humanas: “Mas, entonces, no há reconocido la ciencia desde siempre esta relación? No han partido todas las modernas teorías del principio mismo que hace del arte el imitador de tal naturaleza? Así es, em efecto; pero que utilidad podía tener para el artista semejante principio tan general, que professa un concepto tan ambíguo de la naturaleza, de la que hay casi tantas representaciones como variedades individuales humanas?” (SCHELLING, 1963, p. 31-32).

mundo ideal. A primeira recebe o nome de cópia e transporta com fidelidade o modelo de medida exata: é fiel ao objeto, representa com rigor os modelos do qual é cópia, revela a realidade em sua plenitude, as coisas como sempre elas são. Já a segunda, chamada de “arte do simulacro”, não aceita assemelhar-se à *Ideia*, por isso engana, produz ilusão, suas proporções sendo ilusórias, criadora de “fantasmas”. Em Platão há, pois, duas espécies de *mimesis*, o que já aponta para a ambiguidade do termo: há a boa *mimesis*, cópia do mundo das *Ideias*, e há a má *mimesis*, a criadora de simulacros, ligada ao mundo sensível e suas intempéries, o que, por seu turno, também determina uma possibilidade para a arte na cidade ideal, desde que a arte seja cópia fiel do mundo inteligível.

Outro arranjo na noção de *mimesis* encontra-se em Aristóteles. Na *Física* aristotélica se afirma que “[...] a arte em certos casos imita a natureza e em outros a completa” (ARISTÓTELES, 2002, p. 25). Aristóteles confere aqui um duplo caráter à *mimesis*: a arte, *tékhne*, pode tanto reproduzir a natureza, *physis*, quanto completá-la, em outros termos: criar algo que, até então, não existia. Uma passagem deveras conhecida da *Poética*, é aquela na qual o estagirita conclui que “[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 50). O trecho, em sua concisão, sugere que o conceito de *mimesis* possui também uma dimensão criativa, propiciadora de uma maior mobilidade na criação artística, pois o filósofo fala em *verossimilhança*, não em *imitação*. Aristóteles acentua assim que o próprio jogo artístico deve se justificar internamente, deve ser crível, o que não significa, necessariamente, ser de todo verdadeiro, cópia exata da realidade: a arte não se propõe a imitar a realidade, mas a persuadir e iludir, isto é, a *criar* uma situação verossímil. Mesmo que se entenda por *mimesis* a representação da natureza através da arte, esta implica também criação, *poiesis*, pois não deixa de produzir o que representa.

Poder-se-ia dizer, assim, que, ao contrário de Platão, para quem a boa *mimesis* é cópia perfeita do real, a *Poética* aristotélica enfatiza a construção artística congênita ao termo: a *poiesis*. Valendo-nos da diferenciação do termo em *Vida e mimesis* – obra na qual Luiz Costa Lima aponta para a ambivalência e historicidade do termo, abordando suas várias faces em dois eixos centrais, *imitatio* e *poiesis* – poder-se-ia dizer que Platão acentua antes o papel imitativo que o criativo do termo, pois para ele a boa arte deve estar submetida ao mundo das *Ideias*, devendo ser deste

uma *cópia* perfeita. Aristóteles, em oposição, acentua antes a *representação* que a *cópia*, antes aquilo que é verossímil, de acordo com a representação poética, do que a narração do realmente acontecido.

Platão e Aristóteles apresentam, portanto, nuances diferentes da noção de *mimesis*. Todavia, conforme a acepção largamente difundida pela tradição, a noção de *mimesis* comporta um sentido fraco de criação, relegando à arte o papel passivo de cópia e imitação do mundo natural. O sentido mais geral do termo *mimesis* deriva largamente do período humanista, período no qual se idealizava restaurar a Antiguidade clássica com o sentido de cópia, na crença de que aquele período produzira a beleza intemporal e perfeita. Mas tal posição se deve, em grande parte, ao conhecido equívoco de traduzir *mimesis* por imitação, reduzindo bastante, é certo, o sentido empregado na Antiguidade, uma vez que “[...] qualquer que tenha sido o papel da apropriação filosófica na mudança do horizonte da *mimesis*, na ambiência grega, o termo não se confundia com a ‘imitação’” (COSTA LIMA, 1995, p. 64).

Uma releitura do conceito de *mimesis* se vai encontrar em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, quando Winckelmann incita os jovens artistas a imitar não a natureza, mas a arte grega, caminho seguido por Goethe, sobretudo em sua fase clássica. Tornou-se lema na Alemanha a máxima que diz: “A única via a seguir para tornar-se grande, e se possível, inimitável, é, para nós, a imitação dos Antigos” (WINCKELMANN, 1999, p. 12). A exortação de Winckelmann possui, porém, um traço bastante específico: não se trata de seguir a exemplaridade grega segundo determinadas regras, re-produzindo o que os gregos já haviam feito – ideia contida na noção de *mimesis* como imitação. Trata-se, muito mais, de incitar a Alemanha a igualar-se aos gregos, re-criando assim novos paradigmas. Com “imitação dos Antigos”, Winckelmann alcança uma mescla interessante entre a adulação pura e simples dos Antigos e a incitação da criação de novos modelos artísticos na Modernidade.

Uma carta enviada a Herder, de Nápoles, dias antes de retornar a Weimar, revela a atenção de Goethe pelo tema. Ao discorrer sobre os antigos e os modernos, é nos seguintes termos que Goethe se posiciona favoravelmente aos primeiros:

Quanto a Homero, é como se me houvessem retirado a cobertura de cima dos olhos. As descrições, os símiles, etc., nos parecem poéticos, mas são, de fato, de naturalidade indizível, embora traçados com uma pureza e uma profundidade de sentimentos que nos faz assustar. Mesmo os

acontecimentos de fabulação mais estranha possuem uma naturalidade que eu nunca havia sentido antes de aproximar-me dos objetos descritos. Permita-me exprimir meu pensamento de maneira concisa: *eles* apresentam a existência, *nós* geralmente o efeito; *eles* descrevem o terrível, *nós* descrevemos terrivelmente: *eles* retratam o agradável, *nós*, de maneira agradável, e assim por diante. É daí que advém todo o exagero, o maneirismo, toda a graça falsa, todo o empolamento. E isso porque, quando se trabalha o efeito e visando ao efeito, acredita-se não ser possível torná-lo palpável o bastante. Se o que digo não é novo, eu decerto tive agora oportunidade de senti-lo de forma bastante vívida. Agora que tenho presente em minha mente todas essas costas e promontórios, golfos e baías, ilhas e línguas de terra, rochedos e praias, colinas cobertas de arbustos, suaves pastagens, campos férteis, jardins adornados, árvores bem cuidadas, videiras pendentes, montanhas de nuvens, e planícies escarpas e bancos rochosos sempre radiantes, com o mar a circundar tudo isso com tantas variações e tanta variedade – somente agora, pois, a *Odisséia* tornou-se para mim palavra viva (GOETHE, 1999, p. 379).

Representativo já do período classicista de Goethe, o trecho acima manifesta a perspectiva neoclássica alemã de valorização da cultura antiga, julgada ideal. A aprendizagem do olhar em terras italianas se traduz, assim, no desejo de compreender a Antiguidade e seguir os ensinamentos dos antigos. Contudo, voltar-se ao estudo e à apreciação da arte antiga não implica, como ocorrera no Classicismo francês, o estabelecimento de um determinado grupo de regras a ser seguido. Ao contrário, o voltar-se à Antiguidade, postulado por Goethe, se dá por uma via de sutilezas, na qual o espírito das obras gregas se revela aos poucos e vagamente. Esta posição se torna perceptível, ademais, desde a *Viagem*, quando Goethe deixa de lado o interesse inicial de estudar as obras da Antiguidade e privilegia a apreciação da paisagem italiana. Neste sentido, sob a data de 27 de Outubro de 1787, ele anota: “Estranha é, pois, nesse esforço por adquirir uma ideia da Antiguidade, a sensação decorrente de depararmos apenas com ruínas, a partir das quais temos de reconstruir de forma precária aquilo de que ainda não temos ideia” (GOETHE, 1999, p. 143).

Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin comenta um episódio que ocorrera com Goethe na Sicília. O poeta se irrita com a narração detalhada das terríveis batalhas e façanhas ocorridas no tempo de Aníbal, e põe-se, ante o olhar espantado do guia, a apanhar cuidadosamente pedrinhas na margem do rio. O episódio adquire importância especial para Bakhtin, pois é a “primeira vez”:

[...] que se manifesta a hostilidade característica de Goethe pelo passado *desvinculado*, o passado em si e para si, o passado que será, justamente, o predileto dos românticos. Goethe procura perceber os *vínculos necessários* que ligam o passado ao presente vivo, procura compreender o *lugar*

necessário do passado na *continuidade da evolução histórica*. Um segmento isolado, desvinculado do passado, é um ‘fantasma’ que inspira a Goethe um movimento de rejeição e chega a aterrorizá-lo. A esses ‘fantasmas desaparecidos’, Goethe opõe as pedrinhas apanhadas na margem do rio pois, a partir desses fragmentos, é possível formar uma *ideia global* sobre o caráter de toda uma região montanhosa e sobre o passado necessário da terra (BAKHTIN, 2000, p. 252-253).

O episódio revela o modo com que Goethe se relaciona com o passado: não como ruína, mas como algo vivo, que age no presente. Relacionamento este que se fará presente também em sua concepção da *mimesis*, esta não correspondendo, no caso, a uma re-produção passiva do que fora feito pelos Antigos. O passado é, para ele, algo vivo, que põe em movimento o presente. Esta característica, por sinal, já se revelara em Winckelmann: a relação dos antigos com a natureza viva é um ponto central nos *Gedanken*.

Em *Sobre verdade e verossimilhança das obras de arte*, outro texto da fase clássica, Goethe aborda a temática da *mimesis* de maneira elucidativa. O poeta imagina um diálogo entre dois interlocutores – cuja atmosfera, diga-se, é semelhante à dos *Diálogos* socráticos –, que discordam em relação às figuras de espectadores pintadas nos camarotes de um teatro alemão, como se participassem do que se passava. Os espectadores reais da platéia sentiram-se ofendidos, “[...] por se querer imputar a eles algo tão sem verdade e inverossímil” (GOETHE, 2008, p. 135). Segue-se então o diálogo do “defensor” e do “espectador”:

O DEFENSOR: Mas, quando você vai ao teatro, você espera que tudo o que você vê no interior dele seja verdadeiro e real?
O ESPECTADOR: Não! Mas exijo pelo menos que tudo deva parecer verdadeiro e real (GOETHE, 2008, p. 135).

Em determinado momento o “defensor” interpela então o insatisfeito “espectador” a considerar a ilusão proporcionada pela ficção como representação ainda melhor do real. Retoricamente, o “defensor” pergunta ao “espectador” como seria uma encenação completamente real, ao que este responde, então, que nada pareceria verdadeiro:

O DEFENSOR: Mas se as pessoas lá em cima se encontram e se cumprimentam cantando, recitam pequenos bilhetes de amor que recebem, manifestam com o canto todo o seu amor, seu ódio, toda a sua paixão, caminham para lá e para cá cantando e se despedem cantando, você

poderia dizer que toda esta apresentação ou apenas uma parte dela parece verdadeira? Aliás, posso dizer, apenas têm uma aparência do verdadeiro?

O ESPECTADOR: Sinceramente, se reflito, não me atrevo a dizê-lo. De tudo o que vejo, nada me parece verdadeiro (GOETHE, 2008, p. 136-137).

De modo análogo à noção de *mimesis* aristotélica, Goethe defende, no caso, o jogo interno da arte, que não necessariamente precisa se relacionar com fidelidade à realidade. A arte produz seu próprio mundo, suas próprias verdades e, mesmo que se entenda por *mimesis* a representação da natureza através da arte, a representação implica também criação, *poiesis*, pois não deixa de produzir o que representa. A noção de *finalidade sem fim* [Zweckmässigkeit ohne Zweck] retorna aqui: a arte possui um jogo interno, uma finalidade em si mesma. Seguindo o diálogo:

O DEFENSOR: Uma tal representação perfeita concordava consigo mesma ou com algum outro produto da natureza?

O ESPECTADOR: Sem dúvida consigo mesma.

O DEFENSOR: E esta concordância era certamente uma obra de arte?

O ESPECTADOR: Certamente.

O DEFENSOR: Anteriormente havíamos negado à obra uma espécie de verdade; sustentamos que ela de modo algum representa de modo verossímil o que imita; mas podemos negar a ela uma verdade interna que decorre da consequência de uma obra de arte?

O ESPECTADOR: Se a obra é boa, ela certamente constitui um pequeno mundo por si mesmo, no qual tudo decorre segundo certas leis, que quer ser julgado segundo suas próprias leis, que quer ser sentido segundo suas próprias propriedades (GOETHE, 2008, p. 138).

Mas esse modo de interpretar não se restringe, como se poderia imaginar, ao Goethe da fase clássica. No período que se convencionou chamar *Goethezeit*, a época de Goethe, que teve início por volta de 1770 e que se estende até a morte do poeta, em 1832, destacam-se a relação entre os antigos e os modernos e, em grande medida, o desejo moderno de não imitar os antigos. Expoente do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*³⁷, Goethe abraça uma posição crítica em relação ao Classicismo, às suas normas e princípios rígidos. Se até o século XVIII a forma poética era determinada por uma poética normativa, para Goethe deixou de ser determinada por regras formais rígidas e passou a ser tarefa do Gênio. Para o Goethe de então, a criação artística não é entendida como âmbito passivo, na acepção de arte *mimética* presente na estética clássica, mas como *poiesis*: cabe ao gênio criar e subverter as regras. Concebido como *gênio* criador, o artista rompe com a ideia de épocas

³⁷ Usualmente, o período de encerramento do *Sturm und Drang* coincide com o ano no qual Goethe passa a residir em Weimar, em 1775.

anteriores³⁸, que tinha por modelo a imitação dos antigos. O gênio consiste, pois, em um talento para produzir algo que prescinde de qualquer regra determinada, ou seja, *originalidade*³⁹.

A herança do termo *mimesis* transforma pois a noção de *mimesis* em antiquilha no momento romântico, no qual o acento recaía no sujeito criador, no *gênio*, e, posto que se valorizasse muito mais a tarefa de criação artística do que a imitação, havia, para lembrar as palavras de Todorov, um “[...] mal-estar sentido pela estética diante do conceito de imitação” (TODOROV, 1996, p. 197). Desmonta-se, assim, a ideia de um modelo intemporal de beleza, adequado a um modelo de perfeição pretérita: o Romantismo quer inventar sua própria tradição, a partir de si mesmo, a partir da força criadora do gênio. Segundo Costa Lima, no “[...] século XVIII, a reflexão sobre a arte encontra no sujeito individual seu centro de gravidade” (COSTA LIMA, 1995, p. 134):

[...] no final do XVIII, a *mimesis*, enquanto categoria teórico-operacional, desaparece do horizonte visível. Em primeiro plano, estarão as reivindicações do sujeito individual, a considerar arbitrarias as normas impositivas. Estabelece-se um divisor de águas cuja força permanece no horizonte mesmo da teorização contemporânea: há o lado positivo, que enfatiza a expressividade do eu, há o lado negativo, corroborador de normas e princípios disciplinadores, que, no caso da arte, se perfila sob o nome malquisto da *mimesis* (COSTA LIMA, 1995, p. 160).

A posição goetheana é entretanto bastante peculiar. Para o jovem Goethe, a imitação dos antigos e a atividade do gênio não são antagônicas. Exemplar neste sentido é o texto de juventude do poeta alemão, de 1771, *Para o dia de Shakespeare*, no qual, em um tom entusiasmado, invoca o desapego às regras excessivas, próprias do Classicismo francês, característica que, para Luiz Costa Lima, como se lê na

³⁸ Note-se que a noção de gênio exerce papel central na ideia de *juízo de gosto* [Geschmacksurteil]: em oposição ao conceito atemporal do juízo de gosto, atento às normas e convenções, a noção de gênio representa a possibilidade de criação de um juízo de gosto próprio.

³⁹ O produto do gênio não seria um exemplo a ser imitado: “Gênio é um espírito original que gera produtos perfeitos sem imitação” (SUZUKI, 1998, p. 37) Como bem aponta Suzuki em *O gênio romântico*: “Decifrar as manifestações do gênio, fazer com que se *revele* em toda a sua força, é a melhor maneira de não agir contra os desígnios da natureza. Eis aí a origem da luta contra o espírito servil de imitação, contra as regras, o estudo, a convenção do gosto, enfim, contra tudo aquilo que, como num jardim francês, geometrizava e tolhe o sublime de um florescimento natural. Eis aí também a origem de todos os ataques que o *Stürmer und Dränger* dirigirá ao Iluminismo” (SUZUKI, 1998, p. 62).

citação acima, corresponde ao “nome malquisto de *mimesis*”. O jovem Goethe, então com 22 anos, renuncia toda regra que coíba as “almas livres”:

Eu não duvidava por nenhum momento de renunciar ao teatro regular. A unidade do lugar me parecia tão aprisionante e medonha, a unidade da ação e do tempo, pesados grilhões de nossa imaginação. Saltei para o ar livre e senti, primeiro, que tinha mãos e pés. E agora, como eu via quanta injustiça me fizeram os senhores das regras em seu cárcere, quantas almas livres ainda estão encurraladas lá dentro, meu coração seria arrebatado, se não lhes tivesse declarado guerra e não tentasse diariamente dar cabo de suas artimanhas (GOETHE, 2008, p. 33).

Do trecho acima se depreende a postura combativa em relação às regras aprisionantes da tradição normativa do teatro, nomeadamente do teatro francês. Goethe concentra a princípio sua crítica na adoção da teoria das Três Unidades, a qual não aparece explícita na *Poética* aristotélica, tendo servido, no entanto, para fundamentar o modo regular do teatro francês, pelo viés de uma leitura humanista. O período goetheano no *Sturm und Drang* possui assim sua tônica no uso da imaginação, na exaltação do eu, “Eu! Eu que sou tudo para mim, que só através de mim conheço tudo!” (GOETHE, 2008, p. 31), diz Goethe, em contraste com a conotação à *mimesis* atribuída no teatro regular francês, com suas regras “aprisionantes”, “pesados grilhões de nossa imaginação”.

Há que se atentar, todavia, para algo bastante particular em Goethe, pois, não obstante a questão dos antigos e modernos – a necessidade de não imitar os antigos – seja cara ao período, ele não hesita em dizer: “[...] francesinho, o que você quer com a armadura grega, ela é muito grande e muito pesada para você” (GOETHE, 2008, p. 33), insinuando não uma crítica à imitação dos antigos de maneira generalizada, mas à apropriação francesa do conceito, sugerindo que a apropriação e a interpretação – por exemplo, da *mimesis* e da teoria das Três Unidades – ocorrida na França é fruto de uma concepção de mundo renascentista, demasiado frágil para suportar o peso da “armadura grega”.

Poder-se-ia dizer assim que a postura combativa do jovem Goethe ao Classicismo francês não se traduz pura e simplesmente na crítica ao princípio imitativo dos antigos, pois mesmo no referido texto de 1771, o combate às peças do teatro regular francês, “[...] semelhantes entre si como sapatos” (GOETHE, 2008, p. 34), sugere antes uma crítica à leitura renascentista da noção de *mimesis*.

Naturalmente, a confrontação de Goethe com a questão varia ao longo de sua vida, não sendo homogênea a apreciação das obras antigas, ainda que logo cedo a questão se lhe impusesse. No dizer de Ursula Leichtweis:

Na primavera de 1768, ele visitou pela primeira vez a Dresdner Gemäldegalerie [Galeria de Pinturas em Dresden]. Os antigos, no grande jardim, ele não queria vê-los. Do que se pode deduzir “que nas primeiras criações de Goethe [...] a antiguidade praticamente não desempenhou nenhum papel. Relegados permaneceram também obras de Poussin ou Claude Lorrain, só queria ver os holandeses, cuja representação realista do objetual ele já conhecia, desde sua mais tenra juventude, dos “holandizantes” pintores frankfurtianos que transitavam por sua casa paterna, com o que Rembrandt para ele figurava em posição a mais elevada. Tampouco o impressionaram os mestres italianos, a Madonna Sixtina de Raffael, ele a ignorava. Do grande mestre, inspirado pelos antigos, ele só [teve notícia] pela primeira vez em abril de 1770, quando, durante sua estada para estudos em Estrasburgo, viu uma série de gobelins sobre a história dos Apóstolos, segundo esboços de Raffael, que o fascinaram [...] Mas já um ano depois, no final de outubro de 1769, quando pela primeira vez visitou Mannheim, apressou-se com a maior avidez em ver a sala dos antigos, na qual se encontrava a extraordinária coleção de moldagens em gesso, que lhe transmitiram uma ideia da arte grega (LEICHTWEIS, 2011, p. 207, 208)^{lxxix}.

Em Goethe, a atenção e a valorização das obras da Antiguidade, tidas como ideais, não resulta, como na apropriação francesa, em um conjunto de regras determináveis. A *Viagem à Itália* reflete, nesse sentido, justamente sua oposição a uma teoria estética acabada, ao valorizar a experiência direta com as obras de arte em solo italiano, a contemplação dos monumentos do Renascimento e da Antiguidade, mas também a observação acurada da paisagem e das plantas, dos minerais e do clima, em uma percepção essencialmente sensualista. Goethe diz que os magníficos objetos de bela arte se apresentam a ele “[...] como novos conhecidos. Não se viveu com eles, não se lhes conquistou o conhecimento de suas peculiaridades” (GOETHE, 1999, p. 174). Ele relata ainda:

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 (GOETHE, 1999, p. 35).

A volta aos antigos e a ideia de que a beleza ideal se encontra na Antiguidade

implica aqui um novo arranjo, que não se limita ao sentido de cópia. “Imitar” implica seguir o *modo* como as obras da Antiguidade foram produzidas, não as obras mesmas, não seu aspecto meramente epidérmico. Trata-se de uma *imitação* ativa, não passiva. No limite, não se trata de *imitar* o “o que”, mas o “como”, pois “imitar”, no caso, não se limita àquilo que se vê com os olhos. No ano 1805 o poeta escreve:

Quisesse alguém desprezar as artes porque elas imitam a natureza; seria possível responder as naturezas também imitam certas outras; que, além disso, as artes não imitam exatamente aquilo que se vê com os olhos, senão que retornam aquilo que há de razoável, do qual a natureza consiste e a partir do qual ela age. Ferner, as artes também produzem muitas coisas a partir de si mesmas e nelas, por outro lado, incorporam certas coisas, o que passa ao largo da perfeição, uma vez que possuem a beleza em si mesmas. Assim pode Phidias plasmar Deus, embora não estivesse a imitar imediatamente nada de sensual, antes concebesse em pensamento o modo como o próprio Zeus apareceria se quisesse se mostrar a nossos olhos (GOETHE, WA, 19, p. 56, 57)^{lxxx}.

A concepção clássica de imitação dos antigos não se converte, pois, em uma obediência irrestrita às normas estéticas supostamente pertencentes à Antiguidade clássica, mas se manifesta de maneira mais complexa ao desestabilizar a contradição comumente estabelecida entre o gênio e o princípio imitativo da natureza. A *mimesis* constitui, no caso, uma mescla entre o respeito pelos antigos e a possibilidade de criar o novo. Na linha de Winckelmann, Goethe enriquece igualmente um aspecto empobrecido na interpretação francesa, o que resulta, por seu turno, em uma ampla discussão do tema da *mimesis* na Alemanha do século XVIII. A respeito de seu antecessor, o velho Goethe diria a Eckermann em 16 de fevereiro de 1827 que ele era “[...] semelhante a Colombo, quando ainda não havia descoberto o Novo Mundo, mas em verdade, tomado por pressentimentos, já o carregava na mente. Não se aprende nada ao lê-lo, mas se torna alguma coisa” (GOETHE, WA, 6, p. 62)^{lxxxi}.

No mesmo sentido, do parágrafo 43 ao 54 da *Terceira Crítica*, Kant trata especificamente do problema da bela-arte. Segundo o filósofo sua produção requereria, por um lado, algo coercitivo, uma regra, um *mecanismo*, que visa à produção de um objeto mediante o conceito de algum fim. Por outro lado, entretanto, a bela-arte pressupõe um *espírito* livre⁴⁰. Segundo aponta Kant:

⁴⁰ A arte se distinguiria da natureza (pois comporta a liberdade); da ciência (já que esta diz respeito apenas ao conhecimento dos efeitos desejados, mas não à capacidade de criação); e do ofício (na

[...] é necessário determinar antes com exatidão a distinção entre a beleza da natureza, cujo ajuizamento requer somente gosto, e a beleza da arte, cuja possibilidade (que também tem que ser considerada no ajuizamento de um tal objeto) requer gênio. Uma beleza da natureza é uma *coisa bela*; a beleza da arte é uma *representação bela* de uma coisa (KANT, 2005, p. 156-157).

Assim é que, se para o belo bastava a noção de gosto, a questão da arte referir-se-ia também àquela faculdade produzida mediante liberdade, comportando, desse modo, a noção de criação. Justamente aqui entra um conceito que diferencia o belo natural do belo artístico: a produção de objetos de bela-arte necessita de seu criador, ou seja, o *gênio*. Cabe ao gênio proporcionar o acordo entre imaginação e entendimento nas belas-artes, as quais “[...] necessariamente têm que ser consideradas como artes do *gênio*” (KANT, 2005, p. 153).

Deste modo, para que se possa dizer de um do objeto artístico que “ele é belo”, duas instâncias deveriam harmonizar-se: o gosto e o gênio. O gosto como obediência às normas, às regras, é a formação acadêmica, poder-se-ia dizer, necessária à arte, pois sua falta acarretaria a produção de meros disparates. O gosto dá ao gênio uma direção, sem a qual seus produtos não seriam entendidos, ele introduz “[...] clareza e ordem na profusão de pensamentos, torna as ideias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente [...]” (KANT, 2005, p. 165). O gênio possui um talento para produzir algo do qual não se pode ter qualquer regra determinada, ou seja, *originalidade*⁴¹ e que, ao mesmo tempo em que é original, tem que servir de modelo, isto é, deve ser *exemplar*, do contrário, não forneceria senão uma “extravagância original” segundo Kant.

Uma deficiência nessas duas instâncias seria, assim, suficiente para tornar o produto ou acadêmico ou irregular demais, o que denuncia numa obra, feita para ser bela, “[...] freqüentemente um gênio sem gosto”, e em uma outra “um gosto sem gênio” (KANT, 2005, p. 158). Porém, alerta-nos ainda Kant, se algo devesse ser sacrificado em um produto, haveria que escolher do lado do gênio, e assim a

medida em que este comporta prazer em relação ao seu efeito, ao passo que a arte apraz por si mesma sem qualquer interesse). A arte pode ser assim *mecânica*, se tem em vista apenas a produção de um objeto segundo algum fim; estética (agradável ou bela), se tem por intenção o sentimento de prazer.

⁴¹ O produto do gênio não seria um exemplo a ser imitado. Os seus produtos deveriam ser capazes de proporcionar em um outro gênio o sentimento para a sua própria originalidade: “[...] Por sua força sugestiva, a ideia estética suscitaria uma animação dos poderes da mente que poria a imaginação do discípulo em ebulição: ela dá muito o que pensar [...]”. Ver SUZUKI, 1998, p. 40.

faculdade de juízo, preferira “[...] prejudicar antes a liberdade e a riqueza da faculdade da imaginação do que o entendimento” (KANT, 2005, p. 165).

Em um texto publicado em fevereiro de 1789, Goethe sugere ideia semelhante. Em *Imitação simples da natureza, maneira, estilo*, ele diferencia três tipos de produção artística. O artista que se ocupasse com a *imitação simples da natureza*, ele o descreve nos seguintes termos:

Caso um artista – no qual devemos pressupor o talento natural –, desde cedo, depois de ter somente treinado pouco o olhar e a mão em modelos, se dirigir aos objetos da natureza, com fidelidade e esforço imitar exatamente suas formas, suas cores, conscientemente nunca se afastar delas, e novamente começar e concluir, em sua presença, cada pintura que teria de terminar: esse artista será sempre um artista estimado, pois ele certamente não deixará de ser verdadeiro em um grau inacreditável e seus trabalhos terão de ser seguros, vigorosos e ricos (GOETHE, 2008, p. 67).

Goethe diz que o artista se dirige à natureza e, com “fidelidade e esforço” imita “exatamente suas formas, suas cores”. Esta primeira classificação segundo o modo de produção artística aproxima-se da concepção de *mimesis* como imitação da natureza. O acento aqui está em re-produzir com fidelidade o mundo exterior.

No segundo momento, descreve o artista que produz segundo a *maneira*:

[...] ele inventa para si um *modo*, cria para si mesmo uma *linguagem*, a fim de expressar novamente a seu modo o que a alma apreendeu, a fim de dar uma forma própria, designadora, a um objeto que ele retomou várias vezes, sem com isso, quando o retoma, ter a natureza mesma diante de si e sem também lembrar dela inteira e intensamente (GOETHE, 2008, p. 68).

Surge então uma linguagem, na qual o espírito daquele que fala se exprime e se designa imediatamente. E assim como as opiniões sobre os objetos morais se ordenam e se configuram de maneira diferente na alma de cada um que pensa, também cada artista dessa espécie irá ver, apreender e imitar o mundo de outra maneira. Ele irá apreender as aparições do mundo com mais reflexão ou com mais leveza, irá produzi-las novamente mais sólidas ou mais fugazes (GOETHE, 2008, p. 68).

Se no primeiro modo de imitação o acento recaía sobretudo no mundo exterior – uma vez que o artista se concentrava essencialmente em re-produzir com perfeição as formas – a *maneira* indica, em oposição, uma atenção para com o mundo

interior do artista. No caso, a ênfase está no subjetivo, na multiplicidade com a qual a subjetividade se expressa artisticamente. Pode-se dizer, pois, que esta espécie de produção artística aproximar-se-ia da *mimesis* entendida como *poiesis*, pois é justamente no processo criativo do artista que ela se alicerça.

Finalmente, a terceira espécie de imitação, o *estilo*, é uma síntese das duas primeiras formas. Um artista que imita rosas, por exemplo, selecionará com o passar do tempo as mais belas. A imitação simples exige assim, também uma escolha, podendo conectar-se à *maneira*. Portanto, ambos, imitação *simples* e *maneira* podem “[...] desembocar suavemente uma na outra” (GOETHE, 2008, p. 70) e, assim, alcançar o estilo:

A imitação simples, portanto, trabalha, por assim dizer, no átrio do estilo. Quanto mais fiel, cuidadosa e puramente proceder com as obras, quanto mais calmamente observar o que sente, quanto mais tranquilamente o imitar, quanto mais ela nisso se acostumar a *pensar*, isto é, quanto mais aprender a comparar o que é semelhante e a separar o dessemelhante entre as coisas e a ordenar objetos isolados sob um conceito universal, tanto mais digna ela se tornará de pisar a soleira do santuário. Se, a seguir, considerarmos a *maneira*, veremos que ela poderia ser, no sentido supremo e no significado o mais puro da palavra, um elo intermediário entre a imitação simples e o estilo. Quanto mais em seu método leve a se aproximar da imitação fiel, quanto mais assiduamente procurar, do outro lado, aprender 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, 2008, p. 71).

Com esta tipologia, ele estabelece um critério valorativo sobre as três espécies de imitação, que são juízos diferentes na relação do artista com a natureza. Ainda que não sejam tipos de produção de obras de arte completamente separadas uma das outras, importa apenas: “manter as maiores honras à palavra *estilo*, a fim de que reste um termo para indicar o grau supremo que a arte jamais atingiu e poderá atingir” (GOETHE, 2008, p. 71).

Ao considerar o *estilo* – síntese da *imitação simples* e da *maneira*, ou ainda, da produção de arte como cópia da natureza e da produção da arte pela subjetividade,

pelo gênio –, está claro que Goethe não apenas não compreende os termos imitação e genialidade como antitéticos quanto lhe confere as “maiores honras”⁴².

Goethe teria exposto pensamento análogo também em uma *Conversa*., datada de 1827, dizendo que o artista possui uma dupla tarefa em relação à natureza, de senhor e escravo:

O artista tem para com a natureza uma relação dupla: ele é dela senhor e escravo ao mesmo tempo. É escravo, na medida em que precisa operar com meios terrenos para ser entendido; senhor, porém, na medida em que submete esses meios terrenos a suas mais elevadas intenções e faz por torná-los úteis a estas (GOETHE, WA, 6, p. 111)^{lxxxii}.

A este respeito, o § 47 da *Crítica da Faculdade do Juízo* é elucidativo, pois, depois de dizer que qualquer “[...] um concorda em que o gênio opõe-se totalmente ao *espírito de imitação*” (KANT, 2005, p. 154), Kant estabelece uma diferença entre a *cópia* [Nachahmung], meramente servil, e a *imitação* [Nachmachung], desfazendo-se, assim, a oposição comumente estabelecida entre gênio e *mimesis*, e ficando anulada a contradição inicial:

Já que o dom natural tem de dar regra à arte (enquanto arte bela), de que espécie é, pois, esta regra? Ela não pode ser captada em uma fórmula e servir como preceito [...] mas a regra tem que ser abstraída do ato, isto é, do produto, no qual outros possam testar o seu próprio talento para servirem-se daquele enquanto modelo não da *cópia*, mas da *imitação* (KANT, 2005, p. 155).

Poder-se-ia apontar, então, que, à semelhança de Kant, Goethe estabelece uma diferenciação entre a imitação servil dos antigos, mera reprodução do reflexo da natureza, e um tipo de imitação soberana, atenta não somente aos traços exteriores da arte antiga, mas também ao *modo* como as obras foram produzidas. Nele, a noção de imitação dos antigos é, pois, bastante peculiar, o que, por sua vez, também confere complexidade ao classicismo por ele representado, uma vez que não se postula, no caso, simplesmente uma cópia pura dos antigos, uma “grecização”, como diz Goethe sobre a arte de Rafael em *Antigo e Moderno*, pois trata-se de sentir, pensar e agir “[...]”

⁴² Vale notar ainda que Goethe parte da concepção segundo a qual sujeito e objeto não estão separados. Nesse sentido, o gênio (sujeito) não é visto como diferente da natureza (objeto). Goethe é contrário a divisão sujeito/objeto também em suas discussões científicas, como no debate com Newton.

completamente como um grego” (GOETHE, 2008, p. 232), de maneira que o resultado não seja uma macaqueação das obras antigas, mas a criação, de cada talento particular, imbuído do espírito grego. “Grego” indica pois um padrão de grandeza e originalidade a ser atingido, não uma re-produção das obras artísticas gregas. Daí a sentença goetheana, “Que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que ele o seja” (GOETHE, 2008, p. 233)⁴³.

A questão da *mimesis* revela também algo importante sobre o pensamento do poeta, que não se traduz pura e simplesmente em fases estanques, como querem alguns estudiosos, ao estabelecer uma separação entre o Goethe do *Sturm und Drang*, anti-classicista, e posteriormente o grande teórico do Classicismo alemão que viria depois. Ao menos quanto à *mimesis*, questão realçada em toda a assim chamada “época de Goethe” [Goethezeit] (1749-1832), importa atentar para o fato de que seu pensamento se manifesta de maneira ora continuísta, ora transgressora, mas sem renunciar por completo às concepções de arte anteriores, o que desestabiliza assim a taxinomia estanque de seu pensamento, pois algumas características da juventude não desaparecem por completo, antes se desdobram, recuam ou avançam em um classicismo bastante peculiar⁴⁴.

O complexo arranjo da *mimesis* no pensamento goetheano aclara assim, para os Estudos Literários, a ideia mais abstrata da interligação entre a natureza e a arte.

⁴³ Nesta linha, Ferreira Gullar aponta no prefácio da obra *Escritos sobre arte*: “Ao mesmo tempo em que acha que o verdadeiro artista não trabalha seguindo o impulso cego, mas, na verdade, impõe leis à arte, Goethe afirma, por outro lado, que a criação exige do artista uma entrega total que vai além da atividade reflexiva. Por isso mesmo, se aceita a tese de que a arte deve imitar a natureza, não a vê como copia servil à realidade e, sim, como uma criação espiritual, que lhe empresta significação nova, nascida da imaginação humana” (*apud*: GOETHE, 2008, p. 13). Ferreira Gullar acrescenta ainda que arte e natureza seriam instâncias completamente distintas: “A obra de arte, no seu entender, ao imitar a natureza, imita-a no seu processo interior e não apenas na sua aparência, uma vez que a verdade artística e a verdade natural – segundo ele – são completamente distintas” (*apud*: GOETHE, 2008, p. 13). Contudo, como abordado anteriormente, pode-se dizer que após a famosa viagem à Itália, Goethe acentua a conexão entre arte e natureza, partindo de uma profunda afinidade entre os dois domínios, dado a noção de natureza enquanto formação aproximar-se do movimento da própria arte. Na recepção da *Terceira Crítica*, justamente esta vizinhança na concepção de arte e natureza chama a atenção do poeta.

⁴⁴ Ademais, há que se atentar ainda para a ambiguidade de termos como classicismo e romantismo alemão. Como alerta Carpeaux, “[...] Goethe, que parece aos alemães o maior clássico ou classicista da literatura européia – Nietzsche chamou-lhe o único clássico alemão de verdade – é considerado pelos estrangeiros como um dos maiores românticos” (CARPEAUX, 1994, p. 1523), e ainda: “Os pré-românticos, classicistas e românticos alemães, são, todos eles, contemporâneos, a rapidez da evolução explica-se pelo fato de que a literatura alemã, inteiramente separada das outras no começo do século XVIII, recuperou, em duas gerações, um atraso de dois séculos” (CARPEAUX, 1994, p. 1524). Daí críticos como por exemplo, Bloom e Eliot, situarem Goethe mais próximo dos Clássicos que dos Românticos.

Como já Menzer dissera em 1957, a relação com os antigos, aliada às noções de natureza e arte, constituem a tríade do pensamento estético de Goethe^{45lxxxiii}.

⁴⁵ É o que sustenta Menzer: “Com isso, foram apontados os três elementos dos quais se formou o todo da visão estética de Goethe: a natureza, os antigos, a arte” (MENZER, 1957, p. 59).

7. ZWECKMÄSSIGKEIT OHNE ZWECK

7.1 A concepção da arte como finalidade sem fim

É estremecer do homem o bem supremo;
 Por alto que lhe cobre o preço o mundo,
 Estremecendo, o Imensurável sente a fundo.
 Goethe, *Fausto II*.

A biblioteca de Goethe de escritos kantianos acusa os seguintes registros: Goethe possuía a *Crítica da Razão Pura* [Kritik der reinen Vernunft] na terceira edição e a *Crítica da Faculdade do Juízo* [Kritik der Urteilkraft] na primeira edição, ambas as obras de 1790; possuía além disso as obras *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* [Grundlegung zur Methaphysik der Sitten] na terceira edição de 1792, e *Primeiros princípios metafísicos da ciência natural* [Methaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft], na primeira e segunda edições, respectivamente de 1786 e 1787 (In: VORLÄNDER, 1923, p. 283).

Terence Reed defende, contudo, que já em 1788, antes portanto dos exemplares que Goethe possuía da *Primeira e Terceira Críticas*, datadas ambas de 1790, que o poeta “tinha pelo menos uma idéia da filosofia crítica” (REED, 2001, p. 68). Reed se alicerça no já comentado texto, *Imitação simples da natureza, maneira, estilo*, publicado em 1789, no *Mercúrio teutónico* de Wieland, para defender que o texto é formulado segundo o espírito kantiano. Goethe diferencia no referido texto, como já abordado, três tipos de produção artística, e, embora o registro destas três espécies de imitação não seja completamente delimitado, a valoração pelo terceiro tipo, o *estilo*, é marcante. Goethe diz que o estilo, “[...] repousa sobre a fundação a mais profunda do conhecimento, sobre a essência das coisas, *na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis*” (GOETHE, 2008, p. 69)⁴⁶. Terence Reed se fundamenta justamente nesta caracterização para defender a afinidade entre ideias:

Goethe não deixa o estilo repousar de agora em diante sobre o ‘fundamento da verdade’ [...] mas no mais profundo fundamento do conhecimento sobre a essência das coisas, na medida que nos é permitido

⁴⁶ Grifo nosso.

reconhecê-la sobre as formas visíveis e apreensíveis (REED, 2001, p. 69)^{lxxxiv}.

Goethe não procura pois, tal como a tradição das poéticas normativas desde Horácio, o “fundamento da verdade”, ou seja, não pretende empreender uma teoria estética dirigida para as regras da arte. Não diligencia estabelecer pelo intelecto uma ciência do belo rigorosa e sistemática, fundando uma classificação ontológica de verdade e falsidade e agregando à ideia de belo conceitos de valor, como o bom e o útil, presente em grande medida na tradição filosófica que pensou o belo como característica apriorística, fundada no pressuposto de que há uma essência, ou ideia, de belo, que pode ser atingida pelo intelecto. Essa é a reivindicação comum dos que sustentaram a racionalização do belo: a tentativa de definição conceitual e universal, a delimitação de contornos e a prescrição de normas, a absolutização de um critério de medida para avaliar todas as obras particulares, partindo não da descrição do que é belo, mas da prescrição do que *deve* ser.

A colocação de Reed é, no caso, bastante importante porque parte de uma característica do pensamento estético de Goethe, qual seja, da concepção da estética não dirigida para as regras da arte, justamente para corroborar a semelhança desta concepção com a estética de Kant.

Como abordado anteriormente, ambos o campos, da arte e da natureza, produzem segundo Goethe obras grandes demais, não apreensíveis pelo entendimento. Esta concepção implica, por conseguinte, na limitação da possibilidade de uma teoria fechada. Os dois campos não são passíveis, portanto, de ser completamente conhecidos^{47lxxxv}: arte e natureza fazem parte do que não é acessível, [Unzugänglich], e se deve ter por isso respeito.

⁴⁷ Em uma *Conversa*, sob a data de 11 de abril de 1827, Goethe teria precisado a propósito a separação entre as coisas que podem ser conhecidas e as coisas que não podem ser conhecidas e a necessidade de sua correta delimitação: “Gostaria de lhe dizer algo que lhe poderá ser útil pela vida toda. Há, na natureza, o acessível e o inacessível. É preciso diferenciá-los, refletir sobre isso e respeitar essa diferenciação. Já devemos nos dar por satisfeitos se soubermos reconhecer, ainda que com dificuldade, onde um começa e onde o outro acaba. Quem não o sabe, tortura-se provavelmente ao longo de toda uma vida por conta do inacessível, sem sequer aproximar-se da verdade. Quem o sabe e é prudente deter-se-á junto ao acessível e, ao transitar por essa região e fixar-se nela, poderá até mesmo extrair algum proveito junto ao inacessível, quando então deverá por fim confessar que muitas coisas são apreensíveis apenas até um grau determinado, uma vez que a natureza tem sempre algo problemático atrás de si, para cuja investigação as capacidades humanas não bastam” (GOETHE, WA, 6, p. 96).

A essência da arte não se expressa, permanece sempre infinita e então colocações que expressem a equação entre a arte e o indizível [Unausprechlich], ou termos em que ressoem esta ideia, são bastante recorrentes: “A arte é uma medianeira do inexprimível” (GOETHE, WA, 48, p. 180)^{lxxxvi}, “Uma obra de arte verdadeira, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento” (GOETHE, WA, 47, p. 102)^{lxxxvii}, “O belo é um *fenômeno primevo* [Urphänomen]⁴⁸” (GOETHE, WA, 6, p. 103)^{lxxxviii}. A ideia do belo se traduz portanto, paradoxalmente, naquilo que não pode ser reconhecido [Unerkennbarkeit].

Com uma linguagem por certo mais rigorosa que a de Goethe, Kant expressa uma ideia análoga sobre a arte. Na primeira parte da *Terceira Crítica*, a “Crítica da faculdade de juízo estética”, há uma exposição e dedução transcendentais do gosto, na qual se aborda as regras que permitem afirmar que uma coisa é bela. Kant trata aqui, em resumo, do problema do fundamento do gosto e da arte, da dificuldade de encontrar um alicerce minimamente seguro para os juízos estéticos. A dificuldade de um princípio (subjetivo ou objetivo) não passa pois desapercibida: o filósofo lembra a este respeito que essa dificuldade “[...] encontra-se principalmente naqueles ajuizamentos que se chamam estéticos e concernem ao belo e ao sublime da natureza ou da arte” (KANT, 2005, p. 13).

Ao definir a faculdade de juízo em geral como a “[...] faculdade de pensar o particular como contido no universal” (KANT, 2005, p. 23), o filósofo estabelece um contraste entre os juízos determinantes e os reflexivos. Nos primeiros, o universal “[...] a regra, princípio ou lei” (KANT, 2005, p.23) é dado e o juízo subordina-lhe o particular. No juízo reflexivo, ao contrário, só o particular é dado, “[...] para o qual ela deve encontrar o universal” (KANT, 2005, p. 23). Assim, apenas no juízo reflexivo o universal tem de ser apurado segundo um processo de reflexão, pois a faculdade de julgar reflexiva não permite explicar a natureza pela aplicação determinante de um conceito. Os juízos determinantes são os juízos teóricos da *Crítica da Razão Pura*, em que são esquematizados os conceitos dados, já os juízos reflexivos pertencem a um domínio que não pode ser explicado pela aplicação de conceitos apriorísticos do entendimento, e portanto seu princípio não será deduzido de conceitos *a priori* (pois estes pertencem à faculdade do conhecimento teórico). O filósofo terá então de descobrir um princípio que lhe seja peculiar, “[...] pois algum ela terá de conter a

⁴⁸ O *Urphänomen* expressa justamente a impossibilidade de apresentação de um conceito geral.

priori” (KANT, 2005, p. 13), ainda que não seja deduzida de conceitos. A faculdade de julgar reflexiva deve assim, ela própria, “[...] indicar um conceito pelo qual propriamente nenhuma coisa é conhecida, mas que serve de regra somente a ela própria, não porém como uma regra objetiva à qual ela possa ajustar seu juízo” (KANT, 2005, p. 13).

O julgamento do belo é precisado na *Crítica da Faculdade do Juízo* em quatro momentos: segundo a qualidade, a quantidade, a relação e a modalidade. O primeiro momento do juízo de gosto diz respeito à qualidade: belo é o objeto de uma satisfação desinteressada. A beleza propicia segundo Kant uma satisfação livre, em que “[...] não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão)” (KANT, 2005, p. 49). Como consequência, o juízo de gosto que fosse acompanhado de algum interesse, não seria um juízo puro, pois não deixaria o juízo sobre o objeto ser livre. A satisfação só é, por conseguinte, estética, quando não tem qualquer fim subjetivo (interesse) ou objetivo (conceito), nem tampouco seja dependente da atração sensível, do conceito de utilidade ou do de perfeição: “[...] Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz” (KANT, 2005, p. 50). Kant rompe aqui com certa tradição literária, alicerçada no ideal de utilidade e perfeição, que concebe o *belo* segundo um número determinado de regras a ser seguido. Boileau fala mesmo em “instruções” e “lições” para a produção da arte: “Autores, prestem atenção às minhas instruções. Querem que suas ricas ficções sejam admiradas? Então, que sua musa fértil em sábias lições una, por toda parte, o sólido e o útil ao agradável” (BOILEAU, 1979, p. 67). Para Kant, em oposição – e aqui o filósofo, ainda que não intencionalmente, se aproxima da teoria estética romântica – o belo é diverso do bom e do agradável. Disto deriva que “[...] entre todos estes modos de complacência, única e exclusivamente o do gosto pelo belo é uma complacência desinteressada e *livre*; pois nenhum interesse, quer o dos sentidos, quer o da razão, arranca aplauso” (KANT, 2005, p. 55). Neste caso operaria, para lembrar as palavras de Barbosa, “[...] um conceito de fim, vale dizer, uma relação da razão com o querer, o que também significa um interesse pela existência da coisa ou por um certo agir” (BARBOSA, 2005, p. 150). O juízo de gosto é, logo:

[...] meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas esta própria contemplação é tampouco dirigida a conceitos; pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é *fundado* sobre conceitos e nem os *tem por fim* (KANT, 2005, p. 54).

O segundo momento do juízo de gosto é relativo à quantidade: é belo o que apraz *universalmente* sem conceito. Como consequência do primeiro momento, no qual a representação do objeto segundo Kant é *desinteressada* e o julgante inteiramente livre com respeito à complacência, a produção de uma satisfação (ou não) em outros será semelhante, já que a contemplação não está ligada à uma condição privada. O juízo de gosto está ligado assim a uma universalidade subjetiva; é individual, mas exige validade universal, daí Kant afirmar: “[...] nesta medida não se pode dizer: cada um possui seu gosto particular” (KANT, 2005, p. 57). Ao dizer que uma coisa é bela exige-se a adesão de outros. Kant garante assim a universalidade no julgamento e argumenta que mesmo que a universalidade estética não possua um princípio objetivo (já que não pretende determinar nenhum objeto), ela, no entanto, “[...] estende o mesmo sobre a esfera inteira *dos que julgam*” (KANT, 2005, p. 59). Desta maneira, o juízo de gosto imputa a qualquer um a contemplação do objeto, pressupondo um sentido comum, mas não se alicerça em qualquer conceito:

[...] uma universalidade que não se baseia em conceitos de objetos (ainda que somente empíricos) não é absolutamente lógica, mas estética, isto é, não contém nenhuma quantidade objetiva do juízo, mas somente uma subjetiva, para a qual também utilizo a expressão *validade comum* [Gemeingültigkeit], a qual designa a validade não da referência de uma representação à faculdade de conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer para cada sujeito (KANT, 2005, p. 59).

Ainda que paradoxal, Kant atribui ao juízo de gosto duas características a princípio incompatíveis: o juízo de gosto é subjetivo e universal. Kant modera aqui uma grande tendência ideológica da época, o individualismo e o relativismo: ainda que o filósofo atribua ao juízo de gosto à subjetividade de cada indivíduo – de modo que cada indivíduo possa julgar com seus próprios critérios – Kant assegura uma universalidade ao julgamento, fundamentado no princípio do *sentido comum* [sensus communis].

O terceiro momento, segundo a relação dos fins, define o belo como *finalidade sem fim*, [Zweckmäßigkeit ohne Zweck]⁴⁹: o belo é “[...] a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*” (KANT, 2005, p. 82). A finalidade sem fim é uma finalidade “formal”, pois se o juízo estético se referisse a uma finalidade que admitisse um fim, comportaria “[...] sempre um interesse como fundamento de determinação do juízo sobre o objeto do prazer” (KANT, 2005, p. 67). O julgamento estético não se assenta, desse modo, nem em uma finalidade subjetiva, nem em finalidade objetiva, pois senão teria de referir à beleza do objeto, à sua agradabilidade, utilidade ou perfeição. A finalidade formal equivale ao movimento de buscar determinada regra que, contudo, não pode ser determinada. Para que Kant não destruía a ideia de que a complacência é universalmente comunicável sem conceito, o fundamento do juízo de gosto será o de uma *conformidade a fins* subjetiva sem qualquer fim, ou seja, formal. A finalidade do gosto é, assim, uma *finalidade subjetiva formal*. Nas palavras de Kant:

[...] A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém como fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas à vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conformidade a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em um juízo estético (KANT, 2005, p. 68).

Para Kant, qualquer finalidade atrelada ao juízo de gosto seria, por assim dizer, impura. Aqui se encontra a divisão de duas espécies de beleza: a beleza livre e a beleza aderente. A primeira, não está submetida pelo que o objeto *deve ser*, não está determinada por um conceito determinado. A segunda, é atribuída a objetos que são aderentes a um conceito de fim particular, o qual determina o que a coisa *deve ser*. Àquelas, Kant chamará de belezas e estas, de beleza condicionada, pois aqui o julgante tem um conceito de fim. A terminologia empregada não deixa dúvidas: Kant privilegia a beleza livre e se aproxima deste modo, novamente, da concepção

⁴⁹ Goethe grifa a propósito o final do § 44: “[...] die Bestimmung der schönen Kunst als zweckmässig ohne Zweck [...]” (*apud*: KANT, 1922, p. XXVI).

romântica da arte, a qual define o belo como um *fim em si mesmo*. O que Kant denominará como bela arte é aquela que não visa somente à realização de um fim objetivo, tal como a arte mecânica, nem aquela que tão somente tem a intenção do sentimento de prazer, mas aquela em que o prazer relaciona-se com o jogo livre da reflexão. Nos dois casos, portanto, a bela arte não tem ideia da regra conforme a qual ela deve realizar seu produto:

[...] a complacência na beleza é, porém, tal que não pressupõe nenhum conceito, mas está ligada imediatamente à representação pela qual o objeto é dado (não pela qual ele é pensado). Ora, se o juízo de gosto a respeito da última complacência é tornado dependente do fim da primeira, enquanto juízo da razão, e assim é limitado, então aquele não é mais um juízo de gosto livre e puro (KANT, 2005, p. 76).

Schiller também faz parte das vozes que defendem a consolidação da autonomia do âmbito estético na obra do filósofo de Königsberg e diz que, até agora, o “[...] essencial do que, antes de Kant, fez-se pela doutrina do gosto”, consistiu em “[...] trazer as obras de arte para o âmbito das disciplinas da estética” “regras empíricas psicológicas sem completude e uma teoria temerosamente formada segundo modelos preexistentes” (SCHILLER, 2003, p. 43). O gosto, contudo, – e aqui Schiller é bastante kantiano – não deve sofrer, todavia, “[...] nenhuma dependência de fins lógicos”, mas seguir “[...] suas próprias leis” (SCHILLER, 2003, p. 43). Este é, a propósito, o “mérito” de Kant como enfatiza Werle, isto é: “[...] mostrar que o sensível possui nele mesmo um princípio que já é racional, uma finalidade, ou seja, em localizar no sentimento um *a priori*, uma conformidade a fins de caráter transcendental, não submetida ao entendimento, embora em concordância com o entendimento” (WERLE, 2005, p. 137).

Este argumento possui flagrante afinidade com o pensamento estético de Goethe. As discussões travadas à época da Viagem à Itália renderam um texto, intitulado *Sobre a imitação formadora do belo*, no qual algumas ideias centrais sobre o pensamento em torno da arte já ganham forma. A primeira delas é a ideia de que “[...] o belo não precisa ser útil” (GOETHE, 2008, p. 61). As semelhanças com o julgamento do belo no terceiro momento, segundo a *relação dos fins*, são marcantes. O poeta se expressa no referido texto inclusive em uma linguagem bastante aparentada com aquela utilizada por Kant:

Onde, no impulso de formação, que se pretende criador, tão logo se mescla a representação do gozo do belo, que este deve garantir quando é consumado, e onde esta representação se torna o primeiro e mais forte impulso de nossa força ativa, a qual não se sente em si mesma e por si mesma impelida para aquilo que ela inicia, ali o impulso de formação com certeza não é *puro*; o foco ou ponto de consumação do belo recai além da obra; os raios se separam; a obra não pode *em si mesma* assumir uma forma acabada [*riinden*] [...] Desse modo surgiu o belo, sem levar em consideração a finalidade, inclusive sem considerar os prejuízos que ele poderia constituir (GOETHE, 2008, p. 63-64)⁵⁰.

A noção da *finalidade sem fim* pode ser também observada na noção de *gênio*. Segundo Kant, cabe ao gênio proporcionar o acordo entre imaginação e entendimento nas belas-artes; estas, diz “[...] necessariamente têm que ser consideradas como artes do *gênio*” (KANT, 2005, p. 153). O próprio criador não possui entretanto consciência do processo de criação da obra de arte, isto é, não alcança uma apreensão conceitual. Se para o uso do conhecimento a faculdade da imaginação estava submetida ao entendimento e à limitação a determinado conceito, na estética, a faculdade da imaginação é livre e não visa ao entendimento, não está limitada a nenhum conceito. O gênio:

[...] Fruto daquele poder vivificador da mente chamado *espírito*, a Idéia estética, ao ‘exprimir o indizível’, pode ‘fazer as vezes de exposição lógica’ para alguma Idéia racional, pois por meio de uma ‘multidão de sensações e representações acessórias’ desafia a atividade reflexiva a buscar uma unidade inteligível com a qual as possa abranger (SUZUKI, 1998, p. 40).

O gênio não pode descrever como realiza sua produção. Ele possui uma habilidade inata para produzir objetos livre de toda coerção, com tal liberdade, que se aproxima da produção de um produto da natureza. O *gênio* é, segundo Kant, a “[...] inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (KANT, 2005, p. 153). Porém, esta habilidade não é produto de um entendimento que poderia ser exposto conceitualmente, permanecendo sua habilidade além das possibilidades de compreensão.

Finalmente, o último momento define a beleza segundo a modalidade da complacência no objeto: “*Belo* é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência *necessária*” (KANT, 2005, p. 86). Deste modo, mesmo que a regra no

⁵⁰ Grifo nosso.

juízo estético não possa ser enunciada, a necessidade de seu julgamento é *exemplar*, ou seja, todos devem aderir a tal julgamento: o juízo de gosto “[...] imputa o assentimento a qualquer um; e quem declara algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo belo” (KANT, 2005, p. 83). No § 22, Kant de fato diz que este sentido comum – que confere ao juízo uma validade exemplar – poderia significar apenas uma possibilidade, isto é, não há como provar a unanimidade do modo de sentir. Contudo, como não há meios de se investigar isto, Kant toma a precaução de ver como *necessário* este assentimento universal.

Esses quatro momentos permitem afirmar que a estética de Kant não funda uma *estética* propriamente dita, no sentido de fornecer métodos e critérios para o julgamento do belo. Kant diz que não “[...] pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo” (KANT, 2005, p. 77), que o juízo de gosto não se alicerça sobre “[...] nenhum juízo de conhecimento”, ele “[...] não é lógico e sim estético” (KANT, 2005, p. 47-48).

Kant se afasta, a propósito, de um dos principais postulados da estética clássica, que define o belo em termos de ordem, harmonia e perfeição segundo um determinado conjunto de regras a ser seguido. O belo não está conectado à ideia de perfeição, pois assim estaria em conformidade com um conceito que diria o que a coisa *deve* ser, e, para o filósofo, o prazer estético não fornece nenhum conhecimento do objeto fundado em conceitos. Em resumo: o belo não é entendido como adequação a determinado conceito de beleza, pois não há uma regra objetiva do entendimento para imaginação. O postulado da liberdade da finalidade da arte (isto é, sua autonomia⁵¹), liberta o juízo estético do âmbito moral^{52lxxxix}, utilitário, social, do gosto do público⁵³, etc., não instrumentalizando o texto literário a nenhuma finalidade exterior^{54xc}. Em oposição a esse importante pressuposto da estética clássica, Kant diz:

⁵¹ Vale notar que ainda que, ainda em 1831, Goethe revelaria em uma carta a Beuth o mesmo posicionamento quanto a esta questão. O poeta diz esperar que a arte seja seja “completamente autônoma” e que deve “decididamente proferir e guardar suas próprias leis” (GOETHE, WA, 48, p. 126).

⁵² Não é por acaso que Goethe grifa o parágrafo 42 da *Terceira Crítica*, após “um trecho de grande extensão” sem anotações desde o prefácio. Vorländer aponta que “[...] apenas no parágrafo 46 da Crítica da Faculdade do Juízo reaparecem os trechos grifados, exatamente ali onde se diz que o interesse pelo Belo não é intrinsecamente afim ao interesse moral” (*apud*: KANT, 1922, p. XXVI).

⁵³ E não seria a ininteligibilidade d’*As Afinidades Eletivas* contrária ao nivelamento a partir do gosto do público?

⁵⁴ Goethe se aproxima aqui, não somente de Kant, como mais uma vez de Espinosa. Em *Estudo segundo Espinosa* [Studie nach Spinoza], diz, por exemplo: “Algo que existe e vive não pode ser medido por coisa alguma externa a si mesma. Se é necessário medi-lo, o critério para tal deve ser dado

Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida. Logo, não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo. Se um vestido, uma casa, uma flor é bela, disso a gente não deixa seu juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio (KANT, 2005, p. 60).

O filósofo exemplifica ainda em outro momento (2005, p. 75) que uma flor é bela justamente devido a sua finalidade sem fim, pois ela não está ligada a um conceito de fim, que lhe diz o que ela deveria ser. Somente o botânico dispõe de conceitos determinados acerca do que a flor deveria ser, não obstante não possa emitir, a partir disto, nenhum juízo de gosto em relação à flor. A negação do juízo de gosto pelo botânico (isto é, o cientista) se sobressai nesta colocação: o que vale para o mundo da ciência, não vale para o mundo da arte. O objeto artístico movimenta as faculdades de conhecer, ao mesmo tempo em que se exime da capacidade cognitiva: reconhece-se que algo é belo, mas não se pode demonstrar, precisamente, em que consiste esta beleza.

A afinidade entre o poeta e o filósofo é aqui marcante: ambos partem da caracterização do campo da arte como um campo, no limite, inexprimível: a arte movimenta todas as faculdades ao mesmo tempo em que exonera as funções cognitivas. A noção de “beleza” escapa às tentativas de delimitação conceitual, escapa às tentativas de apreensão pela linguagem, é um signo que se volta para si mesmo^{55xci}.

Em termos kantianos, esta noção corresponde à “ideia estética”, à representação da faculdade da imaginação que “[...] dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível (KANT, 2005, p. 159). A “ideia estética” é a contrapartida das “ideias da razão”: estas, são conceitos para os quais não é possível qualquer representação

a partir do próprio objeto. Este critério, no entanto, é da ordem do suprassensível e não pode ser determinado pelos sentidos [...]” (GOETHE, WA, 11, p. 316).

⁵⁵ Goethe expressa justamente esta ideia em uma carta a Heyne em 24 de Julho de 1788, ao dizer que, diante da arte, emudecia: “No princípio tinha eu ainda ânimo e coragem para apreciar o singular, tratando-o e julgando-o à minha maneira; entretanto, quando mais profundamente eu me envolvia com o assunto, quando mais eu conseguia apreender a extensão da arte, menos eu decidia falar, e minhas últimas cartas são uma forma de silêncio” (GOETHE, WA, 9, p. 7). A arte é, pois, segundo esta concepção, intraduzível, porém, ainda que a ideia de beleza exceda os limites conceituais, se ganha muito com as tentativas de expressá-la: “A arte é uma medianeira do invisível. Depreende-se daí que parece tolice desejar transmiti-la novamente por meio de palavras. *No entanto, quando nos esforçamos para isso, há tanto ganho para o entendimento, que o esforço despendido passa a valer a pena*” (GOETHE, WA, 48, p. 180). Grifo nosso.

sensível, aquelas, são representações sensíveis para as quais nenhum conceito é suficientemente adequado. A “ideia estética” é, em resumo, alheia ao poder do entendimento e permanece apenas uma reflexão em geral. Ela dá muito a pensar sem poder tornar compreensível o que é operado na imaginação. Como diz Kant, a faculdade da imaginação se alastra em um grande número de representações, “[...] que permitem pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras” (KANT, 2005, p. 161) e ainda:

Em uma palavra, a idéia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla o espírito (KANT, 2005, p. 162).

Ao passo que o conhecimento objetivo se dá pela formulação de um conceito operado pela união de entendimento e imaginação (esquematismo), na faculdade de julgar estética ocorre um “jogo livre” entre imaginação e entendimento, que trabalham, como esclarece Barbosa:

[...] como se fossem produzir conhecimento, mas ficam só na encenação. O que daí advém é um mero *conhecimento ou reflexão em geral (Erkenntnis überhaupt, Reflexion überhaupt)*, sem nenhuma determinação específica de um objeto ou de uma classe deles. Quando esse jogo interno à mente é prazeroso e se tem plena satisfação, com conseqüente promoção vivaz das faculdades mentais, há, em decorrência, um juízo de beleza. Este, pois, baseia-se em um fundamento *a priori*, independente do mundo empírico (BARBOSA, 2005, p. 150).

Goethe segue argumento análogo em outro momento:

Na força ativa residem constantemente as ocasiões e os inícios para tantos conceitos que a força imaginativa não consegue subordiná-los de uma só vez, a força imaginativa não consegue de uma só vez colocá-los lado a lado e o sentido exterior ainda menos consegue, de uma só vez, captá-los fora de si na realidade (GOETHE, 2008, p. 62).

Pensamentos semelhantes ecoam ainda em outros dizeres de Goethe, quando diz, por exemplo, que ri daqueles que “[...] em palavras abstratas, se esfalfam por

traduzir num conceito o inexprimível para o qual fazemos uso da expressão ‘belo’” (GOETHE, WA, 6, p. 103)^{xcii} e ainda quando diz que a “verdadeira simbologia” é aquela “[...] onde o particular representa o geral, não como sonho e sombra, mas como revelação viva e imediata do incomensurável” (GOETHE, WA, 42, p. 152-153)^{56xciii}.

Nota-se ainda um vínculo com o pensamento romântico sobre a arte. Em Kant, isso parece evidente: ainda que o filósofo não tenha partido de qualquer influência romântica para escrever sua obra, a noção de *gosto* em Kant apresenta uma afinidade inegável com pontos significativos da estética do Romantismo, pois não parte de uma doutrina prescritiva para julgar o belo, foge das ideias de adequação e perfeição e problematiza o princípio de imitação da bela natureza. A noção de gênio, como criador de novas regras, é outro ponto importante que aproxima Kant do pensamento romântico⁵⁷. A afinidade com o pensamento romântico também se manifesta em Goethe. Embora a viagem à Itália marque o chamado Classicismo Alemão, ele também compartilha a ideia de que o belo deva ter um fim em si mesmo: “O que não necessita ser útil deve necessariamente ser um todo que subsiste por si mesmo e ter sua relação em si mesmo” (GOETHE, 2008, p. 62).

A definição da arte como medianeira do inexprimível é, por sinal, bastante presente à época de Goethe. O romântico Schlegel, por exemplo, dirá “Toda prosa sobre o mais elevado é incompreensível” (SCHLEGEL, 1963, p. 254)^{xciv} e Novalis “[...] o espírito aparece sempre apenas em forma alheia, aérea” (NOVALIS, 1988, p. 158)^{58xcv}. Trata-se aqui do reconhecimento da impossibilidade de explicar o belo natural e artístico, a “incapacidade de dar conta da beleza natural e artística”

⁵⁶ Vale lembrar aqui a colocação de Lessing em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, quando o autor comenta a ausência de uma descrição de Helena, na *Iliada*. Homero, diferente de outros poetas, opta por não descrever a beleza de Helena, mas o efeito causado pela sua beleza em outros homens: os anciãos de Tróia, ao avistarem Helena, pensam ser digna a tarefa de levar a guerra a cabo, espantados e convencidos que estão com sua beleza. Goethe, tal qual Lessing, parece valorizar mais esta representação indireta: este tipo de representação leva portanto a melhor termo, que se o poeta tivesse propriamente descrito a beleza de Helena.

⁵⁷ Porém, alerta Kant, se algo devesse ser escolhido para ser sacrificado em um produto, isto teria de ser escolhido do lado do gênio e assim a faculdade de juízo, preferira “[...] prejudicar antes a liberdade e a riqueza da faculdade da imaginação do que o entendimento” (KANT, 2005, p. 165).

⁵⁸ Que não se engane, contudo. Como acima aludido, as contradições estão muitas vezes presentes no interior do pensamento goetheano. O poeta pode dizer, por exemplo, sobre a arte: “No âmbito do estético, não se deve dizer: a ideia do Belo. Por meio dessa expressão singulariza-se o Belo, que não deve ser pensado como singular. Do Belo pode-se ter um conceito, e este conceito pode ser transmitido” e no momento seguinte dizer “A manifestação da ideia do Belo é tão fugaz como a manifestação do sublime, do espirituoso, do engraçado, do ridículo. Este é o motivo pelo qual é tão difícil falar sobre isso” (GOETHE, WA, 48, p. 180).

(GOETHE, WA, 11, p. 156)^{xcvi}, do reconhecimento – e aqui, poder-se-ia dizer, Goethe é bastante kantiano – do fato que a “beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma”, como colocado numa das máximas (GOETHE, 2008, p. 256). É tarefa da arte, pois, reconhecer este não investigável como parte constituinte e recolher deste modo “uma teoria viva”, “verdadeira influência das artes sobre o coração e o sentido” (GOETHE, 2008, p. 56).

As coincidências do pensamento estético de ambos se intensificam como consequência desta caracterização. Sim, o juízo de gosto não contribui para o conhecimento, mas relaciona-se ao sentimento de vida do sujeito, ao sentimento de prazer e desprazer: o fundamento de determinação do juízo de gosto funda-se simplesmente na reflexão do sujeito sobre seu estado particular (prazeroso ou não), rejeitando conceitos e regras. O efeito gerado pela obra de arte transmite uma determinada *disposição* [Stimmung] no observador. Eximidas da qualidade cognitiva, as faculdades de conhecimento jogam livremente, e deriva deste jogo o prazer da reflexão estética. O fundamento do *gosto*, segundo Kant, está portanto, no “[...] sentimento do sujeito” e não no “[...] conceito de um objeto” (KANT, 2005, p. 77). Procurar um princípio do gosto através de conceitos, segundo Kant, é um contra-senso, e não é sobre isto que deve assentar a comunicabilidade universal da sensação da complacência ou descomplacência: “Para distinguirmos se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer” (KANT, 2005, p. 47-48). O filósofo parte, assim:

[...] do interior do próprio sentimento, para daí extrair o universal. E é isso que realiza toda obra de arte verdadeira e mesmo uma disciplina de estética que se queira consequente. Com Kant, por conseguinte, acaba o domínio das estéticas prescritivas, das poéticas e teorias da arte, da idéia de imitação como cópia do exterior e ganham espaço as estéticas especulativas, pois agora a tarefa da estética consiste em partir do próprio sensível para examinar como nele se instaura a racionalidade. A operação de Kant liquida com a idéia de que para fazer arte se deve partir de uma teoria pré-estabelecida, anterior à sensibilidade (WERLE, 2005, p. 138).

Objetos belos são, portanto, aqueles que despertando um “jogo livre” entre imaginação e entendimento, geram um *sentimento* no sujeito. Ideia análoga é exposta

também em Goethe, quando coloca: “[...] para ser chamado de belo deve poder tocar nossa sensação ou ser abrangido por nossa imaginação” (GOETHE, 2008, p. 62).

O âmbito da arte exige pois uma abordagem bastante específica, diversa dos campos nos quais Kant se debruçara nas duas primeiras *Críticas*. Se na *Crítica da Razão Pura* o entendimento legisla *a priori* na faculdade de conhecimento, e se na *Crítica da Razão Prática*, a razão legisla *a priori* na faculdade de desejar, na *Terceira Crítica*, como não há qualquer conceito que explique o objeto estético, o sujeito tem de encontrar entre suas faculdades a percepção do sentimento de prazer, e aqui se encontra o juízo que permitirá dizer que uma coisa é bela.

Na mesma linha, se lê em *Sobre o Laoconte* [Über Laookon]: “Uma obra de arte verdadeira, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada, sentida; ela age, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito” (GOETHE WA, 47, p. 102)^{xcvii}. Como se lê, a obra de arte permanece “sempre infinita para o nosso entendimento”, sendo impossível apreender sua infinitude. Alcançar tudo o que é a arte está além das nossas possibilidades, contudo – e Goethe é aqui, novamente, quer o saiba quer não, bastante kantiano^{59xcviii} –, é possível experienciar uma *vivência*, um *sentimento*: “O belo não pode ser conhecido, ele deve ser sentido ou produzido” (GOETHE, 2008, p. 62). Na *Viagem à Itália*, esta caracterização aparece também:

Quando se está continuamente na presença das obras de arte plásticas dos antigos, como é o caso em Roma, vive-se, como na presença da Natureza, diante do infinito, do incompreensível. A comoção do sublime, do belo, por benéfica que possa ser, nos inquieta; desejamos compreender em palavras nossa impressão, nossa ideia: mas acerca disso temos de primeiro reconhecer, ver, compreender; começamos entretanto a separar, ordenar, e também isso julgamos, quando não impossível, extremamente difícil, e então nos voltamos finalmente para uma admiração contemplativa e prazerosa (GOETHE, WA, 32, p. 322)^{xcix}.

O que o poeta recusa aqui é a mera apreensão conceitual da arte, apontando para a incapacidade de traduzir a *infinitude* que é o campo da arte através de conceitos: apenas uma *vivência* é possível, apenas uma experiência *sensorial*. Daí,

⁵⁹ O espinozismo se faz presente aqui também, a ideia de que o infinito “[...] ou a existência inteira não pode ser pensada por nós” (GOETHE, WA, 11, p. 315), como expressa Goethe em *Estudo segundo Espinosa*.

após Goethe dizer que a “natureza, assim como a arte, permanece sempre infinita para o nosso entendimento”, acrescentar: ela é “contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida”. O belo, portanto, “[...] não pode segundo Goethe ser reconhecido, mas deve ser sentido e revelado” (LEICHTWEIS, 2011, p. 210).

A reflexão estética não se deixa determinar assim pelo universal “Belo”, que estabeleça, antes da apreciação direta, qualquer juízo, mas ela ocorre de caso a caso, a cada novo exemplo se mostra uma possibilidade para o “belo”⁶⁰. O modo de acesso da arte é pois, como em Kant, sensitivo e emocional.

Assim, se por um lado reconhece-se a impossibilidade de *apreender* por completo o âmbito da arte (ou natureza), por outro lado a resposta é positiva quanto à sua apreensão, com o complemento de que esta apreensão seja indireta, intuitiva, ou, como chama Goethe, *empática*. Ele diz, por exemplo, sobre o sublime: “O sublime, pouco a pouco aniquilado através do conhecimento, não se refaz facilmente em nosso espírito enquanto que pela multiplicação do conhecimento nos tornamos sempre menores” (GOETHE, WA, 49, p 277)^c.

Também no *juízo reflexionante* vige a concepção de que, não obstante uma tendência para o infinito, qualquer exposição possível permanece indireta. O *juízo reflexionante* é “[...] um campo ilimitado, mas também inacessível para o conjunto da nossa faculdade de conhecimento”, é um “[...] campo do supra-sensível, no qual não encontramos para nós qualquer território e por isso no qual, nem para os conceitos do entendimento nem da razão possuímos um domínio para o conhecimento teórico” (KANT, 2005, p. 19-20). Os *juízos reflexionantes* apontam assim para o supra-sensível, com o contraponto de que o supra-sensível permaneça incognoscível, que mantenha sua opacidade. É o que se lê em Lebrun: “Quer isso dizer que o juízo reflexionante começa a perfurar o mistério do supra-sensível? Evidentemente não: a opacidade do supra-sensível permanece inteira” (LEBRUN, 2001, p. 73-74).

Vale tomar aqui a caracterização de um texto do jovem Goethe, *Sobre a arquitetura alemã*, de 1772. Nele, Goethe recusa a mera apreensão *conceitual* da obra de arte, apreensão atenta às regras impostas pela tradição estética, em favor de uma fruição – ou interpretação – atenta ao inaudito, ao não traduzível. O poeta descreve esse sentimento:

⁶⁰ Este é, afinal, o fundamento da estética goetheana, como anteriormente abordado em *Os Olhos: A viagem à Itália e a consolidação do pensamento estético goetheano*.

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto. Eu louvei a harmonia das massas e a pureza das formas por ouvir falar, era um inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado, que sempre vinham à minha cabeça. Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo o que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos da arquitetura alemã mais antiga, sobre a qual, por causa de alguns rabiscos aventureiros, afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!” Assim, ao prosseguir meu caminho, fiquei apavorado diante da visão de um monstro disforme e encrespado. Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! *Uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar mas não conhecer e esclarecer*, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si (GOETHE, 2008, p. 43)⁶¹.

Em oposição às normas gerais dos juízos de arte proferidos por contemporâneos, Goethe critica aqui o que se conhecia sob a rubrica de “bom gosto”. O texto tem na impressão imediata da catedral, livre de qualquer juízo aprioristicamente determinado, seu acento: há a recusa de apreensão segundo normas abstratas no modo de julgar a arquitetura, a apreensão atenta às regras impostas pela tradição estética, em favor de uma fruição atenta ao efeito emotivo e transformador gerado no espectador. Ele é confrontado aqui com o gosto racional e abstrato dos clássicos, pelo qual até então se orientara e se vê arrebatado diante do sentimento com que foi tomado ao contemplar a catedral de Estrasburgo, descrito em termos da dificuldade do “[...] espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar” (GOETHE, 2008, p. 43).

O *sublime* aqui exposto possui inegável semelhança com a noção de *sublime* exposta na *Terceira Crítica*^{62ci}. Como o belo, o sublime também compartilha estas características: apraz por si próprio; pressupõe um juízo de reflexão; a contemplação é desinteressada; é singular e universalmente válido; reivindica o sentimento de prazer, mas não o conhecimento do objeto (KANT, 2005, p. 89-90). Entretanto, o sublime

⁶¹ Grifo nosso.

⁶² Poder-se-ia dizer, também de Espinosa. A noção do sublime também reverbera nas ideias de Espinosa. A este respeito Goethe diz, por exemplo, em *Estudo segundo Espinosa*: “Quando um espírito nota ao mesmo tempo uma relação em germe, cuja harmonia, uma vez completamente desenvolvida, não fosse possível contemplar em sua totalidade ou sentir, chamamos então de sublime tal percepção, e este é o mais magnífico sentimento o qual a alma humana pode compartilhar” (GOETHE, WA, 11, p. 317).

incorpora uma particularidade que não aparecia na Analítica do Belo: a *infinitude*. Segundo Kant:

[...] o belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, à medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão (KANT, 2005, p. 90).

Tal como exposto no *matemático-sublime*, para a avaliação das grandezas na matemática, não há um ponto para o infinito, dado que o poder dos números sempre pode progredir infinitamente. Mas, alerta, para a avaliação estética das grandezas, existe um máximo, que é justamente o ponto em que o sujeito ajuizador não pode ir adiante, isto é, este máximo com que ele se depara é ajuizado como medida absoluta: aqui se encontra justamente a ideia do sublime, que provoca comoção (KANT, 2005, p. 97).

Ao descrever o sublime como “[...] o que é *absolutamente grande*” (KANT, 2005, p. 93)⁶³ em todos os sentidos, sem que se tenha de procurar um padrão de medida fora dele, o objeto que conduziria ao sentimento do sublime revela que a imaginação é impotente, pois não consegue alcançar a totalidade. Como dirá Kant, de um lado, a faculdade de imaginação aspira a um progresso até a infinitude, e a razão de outro lado tem uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real (KANT, 2005, p. 96). A imaginação, atrelada que permanece ao mundo sensível – e, portanto, às grandezas relativas – não consegue compreender o ilimitado, ou seja, não consegue fornecer imagens para o absoluto. Nossa faculdade de avaliação não alcança portanto uma compreensão, pois esta grandeza está fora de nosso poder de alcance, o “poder inteiro” da faculdade da imaginação é “inadequado às ideias da razão” (KANT, 2005,

⁶³ Note-se que Goethe se utiliza diversas vezes de palavras como “groß” e “Großheit” para louvar obras de arte, como em “Refiro-me ainda a um Hércules Anax, tão poderoso e grande como compreensivo e brando [...]” (GOETHE, WA, 32, p. 324) ou quando aprecia a cabeça de Júpiter e pontua “[...] em toda a sua grandeza e dignidade” (GOETHE, WA, 30, p. 240) ou ainda ao ouvir um “moteto de Palestrina”, e o chamar “[...] uma obra de arte inacreditavelmente grande e simples” (GOETHE, WA, 32, p. 294).

p. 102)⁶⁴. O sublime é uma espécie de linguagem silenciosa, da qual não é possível uma representação.

Aqui, ademais, a operação com a imaginação é diversa daquela ocorrida em relação ao belo, pois no caso do sublime é a imaginação quem, depois de percebida sua impotência em fornecer imagens para o absoluto, está submetida à razão:

Portanto, do mesmo modo como a faculdade de juízo estética no ajuizamento do belo refere à faculdade da imaginação, em seu jogo livre, ao entendimento para concordar com seus *conceitos*, em geral (sem determinação dos mesmos) [...] no ajuizamento de uma coisa como sublime ela refere a mesma faculdade à *razão* para concordar subjetivamente com suas *ideias* (sem determinar quais) [...] para produzir uma disposição de ânimo que é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas ideias (práticas) efetuará sobre o sentimento” (KANT, 2005, p. 102).

O sentimento advindo desta inadequação da faculdade da imaginação à exposição da ideia é um sentimento de impotência. E se encontra aqui o motivo de o prazer no sentimento sublime só surgir indiretamente, “prazer negativo” para usar terminologia correta, pois, comparado com o belo – que dava origem a um sentimento de “promoção da vida” e por isso “[...] vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica” (KANT, 2005 p. 90) que mantinha o ânimo em serena contemplação –, o sublime é produzido por uma “inibição das forças vitais” e relaciona-se a um “movimento do ânimo” comparado a um abalo⁶⁵. Aqui, “[...] se coloca para nós algo inacabado, monstruoso, onde justamente esse inacabamento nos recorda a incapacidade humana tão logo pretende construir algo gigantesco”, dirá Goethe, sobre a catedral de Estrasburgo (GOETHE, 2008, p. 241). Contudo, é justamente deste sentimento de impotência ante a grandeza, que fará despertar, no espectador, a possibilidade dele encontrar em si mesmo algo que o possa elevar frente a tal grandeza. Ele encontrará isto em sua liberdade, em contraponto com a

⁶⁴ Uma colocação de Goethe é muito próxima desta ideia: “Se medirmos novamente o nobre, o grandioso e o belo segundo a altura onde quase não são mais alcançáveis para a nossa capacidade de apreensão, o conceito do belo passa para o conceito de sublime” (GOETHE, 2008, p. 62).

⁶⁵ No texto da fase pré crítica, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, publicado em 1764, Kant já formulara a ideia de que o sublime *comove* [rührt], e o belo *estimula* [reizt] (KANT, 1993, p. 21). Entretanto, para lembrar a observação de Vorländer, o texto, embora “espírituoso e acurado”, era mais afim à “abordagem psicológico-empírica de seus predecessores ingleses (Burke, entre outros)” e não apresentava uma “tendência sistemática” como a questão é tratada na *Terceira Crítica* (apud: KANT, 1922, p. VIX).

necessidade da natureza. Ora, dado que a imaginação não conseguiu apresentar a infinitude, a razão atinge, em ideia, o infinito. A infinitude do mundo natural exige que o sujeito, mesmo enquanto finito, caminhe sempre em direção a uma aproximação maior em relação ao fenômeno. O sujeito é finito, porém sua busca é infinita. A inesgotabilidade do mundo natural exige neste esquema igualmente uma inesgotabilidade na apreciação da natureza. O sentimento do sublime é assim um sentimento de prazer no desprazer: desprazer pois se liga primeiramente a um sentimento de inadequação da faculdade da imaginação em compreender o ilimitado; e um prazer, advindo da concordância deste ilimitado com ideias racionais, apontando para algo que se encontra além do mundo fenomênico, em que o ânimo sente a sublimidade de sua destinação:

Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tornar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim também o caráter irresistível de seu poder dá nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força (KANT, 2005, p. 108).

A sublimidade portanto não permite alcançar o supra-sensível, porém permite uma *vivência*, uma espécie de *correspondência* da força que atua no mundo (objeto) e em mim (sujeito). “*Renunciar a conhecer* o supra-sensível”, como aponta Lebrun, “[...] não proíbe, de modo algum, de situar-se em relação a ele” (LEBRUN, 2001, p. 72).

O sublime não está ligado à representação de qualquer objeto, a sua presença, mas a um sentimento. Por isto, de uma pessoa incapaz de contemplar o belo se diz que “não tem gosto” e, do sublime, que “não tem sentimento”. A apresentação da sublimidade é encontrada no ânimo, na disposição do espírito, pois não se deve procurar o absolutamente grande em nenhuma forma sensível, já que ela “[...] concerne somente a ideias da razão” (KANT, 2005, p. 91). Ou seja, o fundamento do

sublime é encontrado em nós, na maneira de pensar: sublime, “[...] *é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*” (KANT, 2005, p. 96).

A Analítica do Sublime na *Terceira Crítica*, onde o supra-sensível é *vivenciado* mas não *manifestado*, ficando portanto apenas na “ideia da razão”, se aproxima, poder-se-ia dizer, da descrição de Goethe da catedral de Estrasburgo, “[...] cujos segredos podemos apenas sentir” (GOETHE, 2008, p. 47). Também em Kant o belo é apenas sentido, porém não conhecido.

Mais tarde ainda, Goethe irá corroborar as impressões da juventude, em um texto de 1823, defendendo o estilo “algo anfigúrico” de sua descrição e fruição juvenil como desculpável, pois se tratava de um exercício para “expressar algo inexpressável” (GOETHE, 2008, p. 243)⁶⁶. No mesmo ano, ao contrapor-se ao “manual” das belas-artes de Sulzer⁶⁷, trabalho no qual, “[...] não é feito nada para ninguém, a não ser para o estudante que procura elementos e para o frívolo diletante segundo a moda” (GOETHE, 2008, p. 51), defende novamente uma teoria da arte que não descarte o sentimento, o imprevisível, o indizível da arte: “Que Deus conserve os nossos sentidos e nos preserve da teoria da sensibilidade [...]” dirá (GOETHE, 2008, p. 56). O sublime é pois, também para Goethe, o discurso indireto (sentimental) do irrepresentável.

Goethe e Kant estabelecem, portanto, a apreensão indireta como o modo mais adequado de abordagem do campo da arte (e em Goethe, também da natureza). O pensamento sobre a arte é, no caso, quase que uma anti-estética, justamente porque estabelece uma correlação entre teoria de arte e a impossibilidade de precisar esta teoria, é, para lembrar mais uma vez Apel (comentando Goethe), uma dialética racional e irracional, consequência da união de pensamento e intuição. Em *Arte e Ofício* [Kunst und Handwerke], Goethe diz que esta seria uma possibilidade de “[...]

⁶⁶ “Certamente é natural que, junto a esses estudos renovados da arquitetura alemã do século XII, eu recorde mais de uma vez a minha jovem adesão à catedral de Estrasburgo, que me alegre por ter escrito um texto na época, em 1773, a partir de um entusiasmo imediato e que, numa leitura posterior, não precise me envergonhar dele: pois eu tinha sentido as proporções internas do todo, eu percebia igualmente o desenvolvimento dos adornos particulares, justamente a partir deste todo e percebi, depois de uma longa observação reiterada, que uma das torres construída numa altura suficiente, carecia todavia de seu acabamento mais próprio. Tudo isso certamente concordou de modo completo com as novas convicções dos amigos e com as minhas próprias. E se aquele ensaio permite perceber em seu estilo algo anfigúrico, certamente pode-se desculpá-lo pela tentativa de expressar algo inexpressável” (GOETHE, 2008, p. 242-243).

⁶⁷ Trata-se da obra *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, de Johann Georg Sulzer.

conectar a pura sensibilidade com o suprasensível, pelo que a verdadeira obra de arte por si mesma será produzida” (GOETHE, WA, 47, p. 56)^{cii}.

7.2 A concepção da Natureza como finalidade sem fim

O conceito geral de “belo” não se deixa conhecer segundo o pensamento estético de Goethe e Kant. A noção de “beleza” escapa à delimitação conceitual, à apreensão pela linguagem.

Esta ideia está presente também no pensamento científico de Goethe. Maria Filomena Molder comenta, por exemplo, que em um texto posterior, *Leis da Formação das Plantas*, “[...] que a sua [Goethe] teoria da expansão e da contração precisa ser esclarecida” e que a “[...] modificação progressiva das partes da planta é obra de uma força impropriamente chamada de contração e expansão”. Mas porquê impropriamente? “Porque a multiplicidade, a variedade dos efeitos dessa força rítmica, não pode sujeitar-se à fixação num só termo”. Molder comenta ainda a seguir:

Trata-se sempre, como já foi indicado, de uma questão dos limites da linguagem humana perante a intensidade e a complexidade da Linguagem natural [...] No reino das plantas, a plenitude das ações que duas forças, ou melhor, dois ritmos expressivos do processo de crescimento metamorfósico, são capazes de produzir, é desproporcional à palavra que possamos arranjar para a descrever (e tornar-se-lhe-ão absolutamente opacas, se a palavra-conceito chegar a ser tomada como coisa); as modulações desses ritmos excedem sempre a nossa capacidade discursiva, porque são dotados da capacidade viva de inovar em cada momento da sua manifestação; tendo uma origem comum, aparecem como diferentes. Mesmo uma terminologia elaborada – como é o caso das forças de contração e expansão – não passa de uma terminologia, quer dizer, de palavras que se apõem àquilo que se manifesta, tentando adaptar-se-lhe, instrumentos da nossa comodidade e que nos ajudam a orientarmo-nos por entre a diversidade dos seus efeitos, sem conseguirem restituir-nos o processo que se desenrola à nossa vista (*apud*: GOETHE, 1993, p. 20-21).

Ronda aqui a noção do *Urphänomen*. Gianotti também aponta a este respeito que a ideia para Goethe, “[...] ao contrário de Kant” – como já explorada, por sinal, na relação de Goethe com o espinozismo – “[...] não está no âmbito supra-sensível e, por isso, se impõe como lei de todo acontecer fenomênico”. Gianotti acrescenta contudo adiante que, embora:

[...] o fenômeno primordial se manifeste no mundo sensível, concretizando-se, por exemplo, no imã ou na oposição entre luz e escuridão, ele não pode ser apreendido inteiramente pela experiência ou por uma linguagem da representação, O *Urphänomen* evoca uma *Ursprache* para poder ser expresso, uma protolinguagem baseada fundamentalmente em imagens ou hieróglifos (*apud*: GOETHE, 1993, p. 167, 168).

O próprio Goethe estava, por sinal, ciente deste aspecto de seu pensamento ao dizer, em um texto de 1825, *Ensaio de Metereologia* [Versuch einer Witterungslehre]:

A verdade, idêntica ao divino, nunca é por nós diretamente conhecida , vemo-la apenas em reflexo, em exemplo, símbolo, em fenômenos isolados e afins; percebemo-la como vida incompreensível, e não podemos, contudo, renunciar ao desejo de compreendê-la (GOETHE, WA, 12, p. 75)^{ciii}.

De modo análogo à concepção de arte – como era, afinal, previsível, pois como anteriormente abordou-se, arte e natureza são âmbitos correlatos – a concepção de natureza também se caracteriza como um campo, no limite, infinito e intraduzível.

Goethe não entende a natureza como pura objetividade, mas em seu processo formativo, em seu movimento de produção. Em oposição à concepção estática da natureza, tem aqui lugar uma concepção viva, atenta ao processo formativo, metamorfoses, dinamismos e contradições que se apresentam no mundo sensível (novamente, a fonte é o sensível).

Esta concepção torna-se evidente em um texto que trata da natureza, *Sobre a morfologia* [Zur Morphologie] a partir da diferenciação dos termos *forma* [Gestalt] e *formação* [Bildung]:

O alemão possui para o complexo da existência a palavra forma. Abstrai, com esta expressão, o movimento, supondo que um construto formado por partes interligadas, seja determinado, fechado e fixado em sua característica. Porém, se observarmos todas as formas, especialmente as orgânicas, descobrimos que em parte alguma existe algo que perdure, que permaneça em descanso ou esteja concluído, mas que, pelo contrário, tudo oscila em incessante movimento. Daí que nossa língua se utiliza da palavra formação, tanto para exprimirmos o que já está concluído quanto para expressar o que está em processo. Se quisermos instaurar uma Morfologia, então não podemos falar em forma, mas utilizar a palavra, se necessário, somente para pensar a ideia, o conceito ou algo fixado na experiência apenas por um instante. O já formado se modifica, e se quisermos atingir razoavelmente uma intuição viva da natureza, temos de nos manter tão

móveis e plásticos, quanto ela própria se apresenta (GOETHE, WA, 6, p. 9)^{civ}.

Do que se depreende que, a partir do reconhecimento de que “tudo oscila em incessante movimento”, em suma, de uma concepção da natureza que advoga uma visão não estática, há de se ter, também, uma outra concepção na apreciação da natureza. Devemos nos manter “tão móveis e plásticos, quanto ela própria se apresenta”, como dito acima, isto é, deve-se acompanhar o movimento, o contínuo devir, a *formação* da natureza, não a submetendo a juízos alheios ao fenômeno, em uma concepção abstrata, em uma *Gestalt*. Förster pontua a este respeito: “[...] se há além disso uma unidade ideal e em consequência uma metamorfose das plantas, esta pode ser experienciada somente em pensamento, na participação mental dos movimentos de formação da planta” (FÖRSTER, 2001, p. 93), “A planta cresce em todas as partes simultaneamente, ela tem, portanto, que estar em todos os lugares ao mesmo tempo, em todos os lugares no mesmo momento: em outros termos, o pensamento precisa ser intuitivo, não somente discursivo” (FÖRSTER, 2001, p. 94)⁶⁸.

Goethe entende portanto a natureza como natureza geradora, espírito vivente, produtor. Ele parte da noção grega de *physis*, a qual concebe a natureza enquanto processo, em oposição a concepção latina de *natura*, que concebe a natureza enquanto produto acabado e, deste modo, passível de ser reproduzida pela arte (tema já problematizado na noção de *mimesis*: a arte, se bem realizada, reproduz o movimento de criação da natureza, o contínuo devir do mundo natural). Neste sentido, diz: “O sentido pelo belo supremo”, o qual a “[...] força representativa do homem não abrange”, reside “[...] na força *ativa* mesma” (GOETHE, 2008, p. 62)⁶⁹.

Bakhtin comenta a preferência do poeta pelas noções de formação e evolução:

[...] o visível concreto está isento de estatismo e correlaciona-se com o tempo. Em toda parte *o olho que vê* procura e encontra o *tempo*: a

⁶⁸ É, a propósito, justamente em consequência disto que Förster associará o pensamento de Goethe ao parágrafo 76 e 77 da *Terceira Crítica* (Vide p. 36): “I can not resist the temptation because the passage in question is *one example* that shows how closely related Goethe’s own efforts are to those of the philosophers mentioned at the beginning of my paper. In the passage I have in mind, Goethe draws on §76 and § 77 of Kant’s *Critique of Judgment*, sections whose importance for the development of post-Kantian idealism can hardly be overestimated [...]” (FÖRSTER, 2001, p. 94).

⁶⁹ Grifo nosso.

evolução, a formação, a história. Por trás do que é concluído, transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação (BAKHTIN, 2000, p. 247).

Poder-se-ia apontar concepção correspondente em Kant em relação as duas maneiras de conceber a natureza, quando o filósofo se vale da distinção de um olhar mecânico (ou lógico) próprio dos *juízos determinantes*, os quais permitem a continuidade do conhecimento, e do olhar técnico (ou artístico) dos *juízos reflexionantes*⁷⁰, os quais, embora busquem elevar-se ao universal, não conseguem alcançar quaisquer conceitos, detendo-se em uma reflexão geral sobre as formas.

Goethe do mesmo modo diferencia (e pretere) a visão mecânica-causal da natureza, como os idealistas alemães. Em *Observações sobre a Morfologia em geral* [Betrachtung über Morphologie überhaupt], diz:

A aplicação de princípios mecânicos na natureza orgânica nos chama ainda mais a atenção para a perfeição do ser vivo e se pode quase dizer que as naturezas orgânicas se tornam tanto mais perfeitas, quanto menos se aplicam os mesmos princípios mecânicos (GOETHE, WA, 6, p. 295)^{cv}.

Refere-se ainda a este tipo de pensamento, a seu ver, redutor, também no texto *Novos comentários sobre matemática e matemáticos* [Fernerer über Mathematik und Mathematiker]. O poeta critica mais uma vez a análise meramente quantitativa do objeto, como fica claro sobretudo na divergência com Newton^{71cv}: o matemático “[...] depende do quantitativo, de tudo que se deixa determinar por número e medida e depende, portanto, em certa medida, do universo externamente visível”; a ele, “[...] tudo parece acessível, compreensível e mecânico”. Goethe, em oposição, não descuida dos aspectos qualitativos do objeto e parte do princípio de que “qualidade e

⁷⁰ *Juízos reflexivos* enquanto juízos em que só o particular é dado, “[...] para o qual ela deve encontrar o universal” (KANT, 2005, p. 23). Em oposição, *juízos determinantes* são juízos possuidores do universal, “[...] regra, princípio ou lei” (KANT, 2005, p.23). A atividade do juízo reflexionante não é subsumir o particular no universal, como ocorre na aplicação *determinante* de um conceito, pois seu princípio não é deduzido de conceitos apriorísticos, como o são os juízos pertencentes à faculdade de conhecimento teórico da *Crítica da Razão Pura*, não são juízos lógicos, não produzem juízos de conhecimentos (teóricos ou práticos).

⁷¹ A *Doutrina das cores* é a obra na qual esta divergência com Newton se torna mais nítida. Leichtweis, por exemplo, pontua a diferença de abordagem científica das cores em Goethe e Kant: “Goethe descreve as propriedades qualitativas das cores de acordo com suas relações entre si, com seu efeito anímico e psicológico sobre os homens. A teoria newtoniana das cores, por outro lado, busca compreender as cores de modo exclusivamente quantitativo, isto é, objetivamente, de acordo com uma fórmula matemática” (LEICHTWEIS, 2011, p. 236).

quantidade devem valer como os dois pólos da existência fenomenal” (GOETHE, WA, 11, p. 96, 97)⁷². Goethe também censura as fórmulas mecânicas *na Doutrina das cores*, ao dizer que estas “[...] falam mais ao senso comum, são também mais triviais, e sempre mantêm algo de bruto. Transformam o que está vivo em algo morto; matam a vida interior para trazer para fora algo insuficiente” (GOETHE, WA, 1, p. 303)^{73cvii}.

Goethe não enquadra nesse sentido o âmbito da arte e o âmbito da natureza em uma noção fechada, própria das fórmulas mecânicas. Do mesmo modo que se aproxima dos românticos na noção de arte, ao dizer que ela é “[...] uma medianeira do inexprimível” (GOETHE, WA, 48, p. 180), também a natureza não pode ser totalmente apreendida: “A natureza reservou-se tanta liberdade, que nós, com conhecimento e ciência, não conseguimos compreendê-la e encurralá-la completamente” (GOETHE, WA, 11, p. 151)^{cviii}. A natureza não possui um sistema, ela é “vida e resultado de um centro desconhecido, para uma fronteira não identificável” e por este motivo a “contemplação da natureza é infinita” (GOETHE, WA, 7, p. 75)^{cix}.

Arte e natureza são interpretadas a partir da ideia de organismo: tanto em um quanto em outro campo trata-se de realçar aspectos produtivos, criativos, e assim ambas as esferas são concebidas como infinitudes. A noção de natureza enquanto formação aproxima-se do movimento da própria arte⁷⁴.

O que aproxima os âmbitos da arte e da natureza é a ideia comum que subjaz nos dois campos: ambos não possuem um fim, não alcançam uma profundidade

⁷² Seguindo este ponto de vista Eva-Maria Simms comenta, “Geometry captures the quantitative aspect of a space, but the qualitative element cannot be expressed in mathematical symbols. Goethe recognized this, as well: The mathematician relies on the quantitative and everything that can be determined through number and measure, which capture the outwardly recognizable universe. But if we observe the universe with our whole being and with all our faculties (if that is possible to us), we recognize that quantity and quality are the two poles of existence as it comes to appearance. This is what goads the mathematician into pushing his symbolic language higher and higher to try to grasp through measure and number the immeasurable world. Now everything appears to him reachable, graspable, and mechanical [...] Goethe accuses the mathematicians of having the arrogance to want to rule over everything as ‘universal monarchs’ who declare ‘everything as worthless, inexact, and insufficient which cannot be submitted under their calculation’. Goethe saw that the qualitative aspect of existence could not be captured by measure and calculation, but this did not mean that there could not be a science of the qualitative. This qualitative science, however, had to have a different foundation than measure and number. It required different tools, and, moreover, a different consciousness and way of thinking” (SIMMS, 2005, p. 165).

⁷³ Nesta colocação goetheana repercute o pensamento já explorado na metáfora da captura da borboleta. Novamente o poeta valoriza o vigor do objeto – agora no âmbito da natureza.

⁷⁴ O que uniria esses campos seria deste modo a noção de formação. Segundo Maria Filomena Molder “[...] se podemos encontrar analogia entre as formas vivas e as formas belas, também a analogia inversa pode efectuar, mas, muito mais ainda, se a analogia se funda sobre a afinidade dos processos formativos de uma e de outra [...]” (In: GOETHE, 1993, p. 15).

passível de ser alcançada, mas são, como diz Goethe em uma carta endereçada a Herzog Carl August em 25 de janeiro de 1788 – portanto, no contexto da fundamentação de seu pensamento estético –, como um “abismo”, o que dá justamente a ideia de uma profundidade insondável:

Quando cheguei em Roma, logo percebi que eu nada entendia de arte, e que até aqui havia apreciado e admirado apenas o reflexo geral da natureza nas obras de arte, e aqui se apresentava-me uma outra natureza, um outro campo da arte, mais amplo, até mesmo um abismo da arte, o qual eu contemplava com maior prazer, por ter já habituado meus olhos ao abismo da natureza (GOETHE, WA, 8, p. 329)^{cx}.

Neste sentido vale lembrar Han, quando diz que “[...] a tentativa não raro observável de Goethe de ler a natureza, não é uma tentativa hermenêutica, de alcançar uma ‘profundidade’. A leitura da natureza está na observação da contextualidade da diferenciação da natureza” (HAN, 2007, p. 11)^{cxii}.

Ambos os âmbitos estão mediados, assim, pela ideia da intraduzibilidade. Mais que a *Primeira Crítica*, a *Crítica da Faculdade do Juízo* é muito mais significativa para Goethe, pois natureza e arte não são apenas colocadas “lado a lado”, mas, principalmente, porque estes campos não são abordados em sentido ontológico. Já na maturidade, o velho Goethe se refere ao *sem objetivo* [zwecklos] no pensamento de Kant em uma carta a Zelter. Sob a data 29 de Janeiro de 1830, diz:

[...] é um enorme préstimo de nosso velho Kant para o mundo, e eu posso dizer que também para mim, que ele, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, coloque decididamente arte e natureza lado a lado e a ambas dê o direito de agir a partir de grandes princípios *sem finalidade*. Espinoza já havia me introduzido no ódio contra as absurdas finalidades. Natureza e arte são grandes demais para se esgotarem em uma finalidade e não têm isso como imprescindível, porque há relações em toda parte e a vida é constituída por relações (GOETHE, WA, 46, p. 224)^{75cxii}.

A colocação é aqui esclarecedora. Após, mais uma vez, enfatizar o mérito da filosofia kantiana, e enfatizar que arte e natureza estão colocadas “fortemente lado a lado”, Goethe precisa justamente a característica que une campos a primeira vista bastante divergentes: o agir conforme si mesmos. Tanto a natureza, quanto a arte são

⁷⁵ Grifo nosso.

campos não passíveis de se delimitarem em uma totalidade apreensível, possuem sua finalidade em si mesmas⁷⁶.

No mesmo ensaio em que Goethe admira que arte e natureza sejam colocadas lado a lado, *Influência da Nova Filosofia* [Einwirkung der neuern Philosophie], ele comenta o teor desta semelhança justamente nestes termos:

[...] a vida interior da arte e também da natureza, seu efeito de dentro para fora apresentavam-se claramente no livro. Os produtos destes dois mundos infinitos deviam existir por si mesmos. Aquilo que está *lado a lado* deve estar um *para* o outro, mas não intencionalmente *por causa* do outro (GOETHE, WA, 36, p. 51, 52)^{77cxiii}.

Do mesmo modo, em Kant, arte e natureza possuem apenas finalidade em si mesmas. Um parágrafo em especial da *Terceira Crítica* trata desta ideia. No §45, *Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza*, o filósofo diz:

Diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza. Sobre este sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades de conhecimento, que, pois, tem que ser ao mesmo tempo conforme a fins, assenta aquele prazer que, unicamente, é universalmente comunicável, sem contudo se fundar em conceitos. A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza (KANT, 2005, p. 152).

Kant diz que a “conformidade a fins na forma do mesmo (do produto da arte) tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza”⁷⁸. Novamente os termos arte, natureza e não-

⁷⁶ A ideia de *finalidade em si mesmo* [Zweck sein selbst], está, segundo Borchmeyer, próxima da noção kantiana desenvolvida na *Terceira Crítica* (apud: MOURA, 2011, p. 130).

⁷⁷ Grifo nosso.

⁷⁸ Note-se a este respeito um importante aspecto no romance *Die Wahlverwandtschaften*: o jardim inglês. Ainda que seja uma construção artificial, o jardim inglês – em oposição ao francês, caracterizado sobretudo pela simetria – visa a naturalidade. O jardim inglês é uma construção artística planejada pelo homem que deve parecer natural, embora não o seja. Há no jardim inglês a preocupação de apagar qualquer traço que denuncie a artificialidade. Em oposição ao modelo privilegiado por seu pai, o qual privilegiava “os jardins simétricos” (GOETHE, 2008, p. 159), próprios do parque francês, Eduard irá privilegiar o aspecto da infinitude, característico do parque inglês: “[...] haviam direcionando a estima e os gastos para um outro ligar ao ar livre e longe” (GOETHE, 2008, p. 159).

conformidade a fins estão relacionados no pensamento kantiano. Adiante, Kant precisa esta noção:

Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela contudo não tem que parecer intencional; isto é, a arte bela tem que *passar por natureza*, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte. Um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem *esforço*, sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo (KANT, 2005, p. 152).

7.3 O conhecimento em Goethe: sentir e pensar

O que é então a ciência?
Ela é apenas a força da vida.
Vocês não geram a vida
A vida deve primeiro dar a vida.
Goethe, *Xenien*.

Em Goethe, como abordado, o que aproxima os campos da arte e natureza é uma ideia comum: arte e natureza são grandes demais, não passíveis de se delimitarem em uma totalidade apreensível pelo sujeito.

Em *O experimento como mediação do objeto e sujeito* [Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt] – formado, a propósito, segundo Förster, “no apêndice da primeira parte da *Ética* de EEsposina” (2001, p. 97), que trata do conhecimento intuitivo –, Goethe diz: “Assim que o homem se apercebe dos objetos a seu redor, ele os contempla em relação a si próprio, e com razão”, entretanto, esse “[...] modo totalmente natural de ver e julgar as coisas parece ser tão fácil quanto necessário, e assim expõe-se o homem a mil erros, os quais o envergonham com frequência e lhe amarguram a vida” (GOETHE, WA, 11, p. 22). O poeta diz ainda: “[...] os seres humanos logo perdem o critério que lhes servia quando observavam as coisas em relação a si próprios” (GOETHE, WA, 11, p. 23), e, ao contemplar a natureza é necessário sempre questionar: “É o objeto ou é você, que aqui se exprime?” (GOETHE, WA, 9, p. 384). Ele alerta nestas passagens, pois, para o erro da concepção unilateral, a qual frequentemente subjugava o fenômeno ao sujeito, que

limita o mundo ao subjetivo, exprimindo assim não um juízo sobre a natureza mesma, mas sobre si próprio. Em *O experimento*, lê-se:

O ser humano se alegra mais com a representação do que com o objeto, ou, melhor dizendo: o ser humano se alegra com o objeto apenas na medida em que pode representá-lo; na medida em que ele se adequa a sua sensibilidade e ainda que eleve sua representação acima do senso comum, ainda que possa depurá-la, ela permanece ainda assim somente uma tentativa de compreender muitos objetos em uma certa relação apreensível, que eles, tomados estritamente, não possuem entre si; daí a tendência para hipóteses, teorias, terminologias e sistemas, os quais não podemos reprová-los, porque se originam necessariamente da organização do nosso ser (GOETHE, WA, 11, p. 29)^{cxiv}.

Ainda que seja tendência natural do homem, o modo de proceder do “senso comum universal” é caracterizado como cômodo: o “[...] homem encontra-se cercado de efeitos e não pode se abster de perguntar pelas causas; como um ser cômodo que é, agarra o que está mais próximo como sendo o melhor e se tranquiliza com isso” (GOETHE, WA, 11, p. 136)^{cxv}.

Esta é, com efeito, a base da fundamentação do pensamento estético do poeta. O conhecimento está intimamente interligado com a veneração e entrega do sujeito à natureza. Se se quer apreender bem os objetos, não deve ocorrer imposição do sujeito – o conhecimento deve construir-se *com* os objetos, na apreciação fenomenal. Goethe não reduz, por consequência, a variedade de aspectos possibilitados pela experiência a um conceito fornecido pelo sujeito. O espectador tem de deixar o objeto (da natureza ou da arte) surgir diante dele, abandonando-se à contemplação. Menzer comenta:

Os resultados assim alcançados pareceram-lhe como uma verdade que pode ser lida a partir das coisas. E ele transfere essa qualidade do conhecimento para a natureza mesma. Ela é para ele a presença, entendida como aquilo que tem efeito imediato e, portanto, a verdade. Esta entrega ao objeto significa ao mesmo tempo uma negligência consciente das impressões subjetivas. Goethe acentua renovadamente que isso não depende de descrever o efeito que as coisas causam sobre nós. É exatamente nisso que ele vê uma tendência incorreta (MENZER, 1957, p. 67)^{cxvi}.

Em uma conversa com Riemer em 2 de Agosto de 1807, o poeta expressa esta ideia bastante claramente:

O que ele [o homem] tem a dizer sobre a natureza é que ela é algo, isto é, é algo real, efetivo, em relação a ele, principalmente. Mas o que ele exprime não é tudo, não é toda a natureza. Ele não exprime a totalidade dela. Queremos observar, medir, calcular, pesar a natureza e assim por diante, mas queremos fazê-lo por meio de nossos critérios de medida e peso, que têm o homem como a medida das coisas. A medida pode ser maior ou menor, pode ser mais ou menos mensurada, mas o exemplar, o tecido, permanece sempre o mesmo, o que ele é. Assim, por meio dessa operação, o que se expressa nada mais é que o prolongamento do objeto em relação próprio homem. Com as medidas duodecimal e decimal nada será revelado e expresso sobre aquela outra e ampla natureza das coisas [...] o que o homem afirma da coisa não esgota toda a sua natureza, este dito não é apenas só e único, mas ainda muito mais e diferente. E isso é verdade, pois diariamente se descobrem mais relações das coisas conosco, diariamente somos capazes de perceber nelas novas qualidades. Isso significa que as coisas são infinitas. Sabemos disso. Com uma palavra: o homem não é capaz de exprimir totalmente o objeto (GOETHE, WA, 2, p. 180-181)^{cxvii}.

Diante desta concepção, não se pode submeter os fenômenos a julgamentos transcendentais pelo sujeito, atribuindo-lhes características que estes não possuem, o que rompe, assim, com a concepção de conhecimento que possui no sujeito o epicentro do processo de conhecimento, mesmo porque, no caso (isto é, desde o período da fundamentação da estética nos dois anos que o poeta permaneceu na Itália), o espectador está em formação, o próprio espectador se transforma e se educa à medida que se entrega a apreciação da bela arte.

A experiência em terras italianas não concede, pois, primazia ao sujeito no processo de conhecimento. Ao contrário, o “renascimento” será o ponto de mudança do Goethe do *Werther*, mais preocupado com o mundo interior, para o Goethe transformado, que tenta dar voz as coisas mesmas. A este respeito Werle aponta que o modo de pensar a subjetividade de Goethe está de “[...] acordo com uma certa fenomenologia da produção artística, segundo a qual o artista se coloca num caminho de idas e vindas e sempre é localizado na relação com o objeto que lhe é correspondente e sem o qual ele não é nada” (WERLE, 2009, p. 181).

Entretanto, para além de defender simplesmente a metodologia objetiva, Goethe procura superar, imbuído de espírito holístico, o abismo entre sujeito e objeto justamente no tratado *O experimento como mediação do objeto e sujeito*, interpelando à uma nova relação entre esses âmbitos. O poeta se coloca, no caso, em franca oposição com posições que adotara anteriormente: primeiramente, quando pretendia contemplar as coisas apenas a partir de si mesmo, através do sentimento (como ocorre, por exemplo, no *Werther*, a natureza sendo mero reflexo do sujeito, e na qual,

consequentemente, não há propriamente diálogo entre sujeito e objeto), e depois, quando fundamenta todo o seu pensamento estético no domínio do sensível, defendendo a metodologia objetiva.

A experiência sensorial sozinha não compõe, portanto, totalmente o pensamento, pois também estaria, sozinha, sujeita a erros. Goethe defende a relação interdependente entre sujeito e objeto, uma via de mão dupla entre observador e objeto observado, partindo do princípio de que qualquer transformação no sujeito transformará também o objeto e vice-versa⁷⁹.

É, pois, na observação apurada, no intercâmbio observador e observado, num movimento contínuo, que se dá o conhecer, não havendo espaço para unilateralidades: “O fenômeno não está separado do observador, está, pelo contrário, entrelaçado e envolvido na mesma individualidade” (GOETHE, WA, 11, p. 160)^{80cxviii}.

Goethe defende portanto – o que, segundo Simmel, representará paradoxalmente uma divergência fundamental com Kant^{81cxix} – que a natureza

⁷⁹ Nesta questão ecoa novamente uma questão cara a Goethe: a síntese de racionalidade e empiria. O comentário de Wild é neste sentido relevante: Goethe escreve a Schiller em 18 de Julho de 1798 e revela que o texto agora nomeado *O experimento*... iria se chamar “Kautelen des Beobachters” (Cautela do observador), o que confirmaria “[...] que se tratava de um texto voltado acima de tudo contra a teorização apressada e arbitrária” (In: MA, 4.2, p. 1077).

⁸⁰ É interessante notar que essa discussão já denota a influência que a leitura de Kant exercera no poeta. Como já pontuado anteriormente, quando foi mencionada a conversa que o poeta teria tido com Eckermann em 11 de Abril de 1827, Goethe aponta o texto *O experimento* como resposta a questões que o preocupavam após citar literalmente Kant. Kuhnke focaliza esta influência ao comentar “Neste ponto, Kant provocara um abalo no realismo primitivo do poeta que voltara da Itália, mostrando-lhe que não é possível qualquer tipo de observação da natureza legitimada pela ciência sem que antes se reconheçam os problemas que afligem a relação entre sujeito e objeto. Goethe permitiu aqui, pela primeira vez, que uma teoria “lhe sorrisse”, e nunca se arrependeu disso” (KUHNKE, 2011, p. 185). O tratado é, pois, relevante para relação entre Goethe e Kant e mostra “[...] Kant fez com que a problematização da relação entre sujeito e objeto ecoasse longamente para ele [Goethe]” e ainda que “Aquilo que Goethe vislumbra, ao final deste profuso ensaio, como uma fórmula de caráter universal, é, sem dúvida, um produto da razão, uma representação ideal, que aponta para além do fenômeno singular e deve ser pensada como tipo. Isto nos permite supor que aqui se mostra um primeiro resultado positivo dos estudos que Goethe fez de Kant, positivo à medida que lembremos que, há poucos anos, o poeta procurara com toda a ingenuidade, no Parque de Pádua e no sul da Itália, a planta primordial, na crença de que a representação de sua imagem poderia mesmo existir. Desse capricho Goethe pôde ver-se livre, de acordo com suas declarações acima” (KUHNKE, 2011, p. 50, 51). Goethe, o qual “[...] até a ocasião de sua primeira conversa com Schiller dois anos antes acreditara na existência da planta primordial”, distancia-se claramente deste posicionamento, o que significa, ainda segundo Kuhnke, “sem dúvida um dos frutos de sua frequente leitura de Kant sobre o campo da filosofia especulativa” (KUHNKE, 2011, p. 60). Kuhnke cita a seguir uma carta endereçada a Nees V. Esenbeck em agosto de 1816, na qual Goethe diz: “O senhor poderá notar, nos diários de minha viagem a Itália, não sem entreabrir um sorriso, que insólitos caminhos percorri no campo da transformação das plantas; procurava então a planta primordial, sem ter claro para mim que procurava a ideia, o conceito, segundo o qual poderíamos construí-la em nós!” (*apud*: KUHNKE, 2011, p. 60).

⁸¹ “Goethe quer dizer: o princípio da vida na natureza é o igual ao que existe na alma humana, ambos são fatos equiparáveis, procedentes da unidade do ser, que desenvolve a igualdade do princípio criador na multivariada das formas, de modo que o homem seja capaz de encontrar em seu próprio coração

(objeto) e o homem (sujeito) são procedentes da mesma unidade do ser e expõe essa ideia bastante claramente no seguinte trecho:

[...] visto que as forças mais simples da natureza frequentemente se ocultam de nossos sentidos, temos de tentar alcançá-las por meio das forças do nosso espírito, representando sua natureza em nós, já que não podemos vê-las fora de nós. E quando aceitamos esse trabalho, então podemos dizer por fim que, assim como nossos olhos estão em total harmonia com os objetos visíveis e os nossos ouvidos com os movimentos oscilantes dos corpos vibrantes, o nosso espírito também está em harmonia com as forças profundas e simples da natureza e pode representá-las de modo tão puro, como em um olho transparente se refletem os objetos do mundo visível (GOETHE, WA, 5, p. 330)^{cx}.

Como fica claro no trecho, Goethe estabelece uma relação fundamental entre sujeito e objeto. A partir dessa identidade é possível conhecer: os órgãos de percepção do sujeito estão em sintonia com os fenômenos físicos, permitindo ao homem (sujeito) dedicar-se ao conhecimento intelectual da natureza (objeto). Sujeito e objeto são, nesta chave, iguais.

Há, pois, um traço ainda marcadamente científico, traduzido na procura de um método diverso de apreender os objetos (da arte ou da natureza), o qual exige ferramentas diferentes, não somente as que partem das generalidades e que se dirigem ao intelecto. Goethe não se resigna, assim, como por exemplo supõe Rudolf Steiner, à episteme mística simplesmente, mas procura desenvolver um novo método para a ciência (ainda que para a ciência atual algumas considerações do poeta não passem de mística). O próprio poeta se manifesta a este respeito:

Como não podemos fazer com pouco muito, não devemos nos aborrecer ao fazer com o demasiado pouco; e se o ser humano não pode compreender a natureza em sua totalidade, nem sequer com uma impressão obscura, ele pode contudo perceber e conhecer muitas coisas nela. A ciência é, com

todo o mistério do ser e talvez também a sua solução. Nele, Goethe, irrompe todo o delírio artístico sobre a unidade do interior e exterior, de Deus e do mundo. Kant mantém-se distante de tais declarações sobre as coisas propriamente. Ele diz sobre elas apenas o que provém das condições do seu processo de serem conhecidas. Não é porque a alma humana e a natureza constituem uma unidade em sua essência e substância que se pode recolher dados de uma a partir da outra, mas sim porque a natureza é uma representação na alma humana, de modo que a forma e o movimento desta devem significar por certo as leis mais gerais que regem aquela” (SIMMEL, 1994, p. 29, 30).

efeito, privilégio do ser humano; e se ele é conduzido através dela repetidamente ao grande conceito segundo o qual o todo é apenas um Uno harmônico, e que ele próprio será novamente um Uno harmônico, então este grande conceito criará raízes nele de modo mais rico e completo do que se ele se tranquilizasse em um misticismo confortável, que gosta de esconder sua pobreza em uma obscuridade respeitável (GOETHE, WA, 13, p. 429)^{exxi}.

Goethe não esbarra, pois, em uma concepção negativa sobre a possibilidade do sujeito de apreender os objetos (da arte ou da natureza). Sua ciência não aceita teorizações que não partam da apreciação direta, como acompanhamos em sua *Viagem*, porém, um momento posterior é igualmente almejado. O poeta diz em *Experiência e Ciência* [Erfahrung und Wissenschaft]:

Pois o observador nunca vê o puro fenômeno com os olhos, mas depende muito do seu estado de espírito, da disposição do olhar no momento, da luz, do ar, do tempo, do corpo, do tratamento e mil outras circunstâncias; desta maneira há todo um mar se esgotar, quando se trata de querer se agarrar à individualidade do fenômeno e medi-lo, pesá-lo e descrevê-lo (GOETHE, WA, 11, p. 38, 39)^{exxii}.

De modo semelhante, no prefácio da *Doutrina das cores*, lê-se:

[...] o mero olhar para as coisas não pode ser um incentivo para nós. Cada olhar supõe adiante uma observação, cada observação um significado, cada significado um encadeamento, e então se pode dizer que, ao olharmos atentamente o mundo, já estamos teorizando. Mas isso deve ser feito com consciência, com autoconhecimento, com liberdade e, para empregarmos uma palavra ousada, com ironia; uma tal agilidade é indispensável, se quisermos que a abstração, que receamos, seja inofensiva, e o resultado da experiência, que desejamos, seja útil e vivo (GOETHE, WA, 1, p. XII)^{exxiii}.

Há, portanto, duas instâncias que não podem ser esquecidas, sentimento e pensamento⁸². Goethe parte da concepção de que o conhecer é uma mistura do elemento sensorial com o pensamento, do olhar (precedência do objeto) com o pensar (precedência do sujeito)⁸³. Reed comenta neste sentido sobre o período de Goethe em terras italianas: “Através dos diários e cartas da Itália realiza-se um duplo caminho: de

⁸² Também Kant na *Primeira Crítica*: “Pensamentos sem conteúdos são vazios, intuições sem conceitos são cegas” (KANT, 2005b, p. 92).

⁸³ A noção goetheana do *Urphänomen* implica portanto uma espécie de síntese entre pensamento e contemplação, conceito e imagem – atente-se por exemplo à noção de *símbolo* em Goethe. A própria palavra alemã, *Sinnbild*, expressa muito bem a profunda conexão entre *imagem* [Bild] e *sentido* [Sinn].

um lado, a percepção entusiasmada da paisagem e das torres antigas, de outro lado, o controle sóbrio dessas percepções” (REED, 2001, p. 68)^{cxv}. Também Leichtweis:

A fim de alcançar um julgamento científico, ele [Goethe] procede de modo que o fenômeno empírico cotidiano, o qual ele percebe sensivelmente na natureza, seja depois, através de experimentos, elevado a fenômeno científico, o que significa que se pode realizá-lo novamente, em uma sequência mais ou menos bem sucedida, sob outras circunstâncias e condições [sistematicamente modificadas U.L.] (LEICHTWEIS, 2011, p. 223-224)^{cxv}.

O conhecimento, vale lembrar, surge contudo somente a partir do contato com a obra, não antes dela, surge do particular, não do geral. Um método, em resumo, que parte das particularidades (da contemplação imanente)⁸⁴, objetivando alcançar uma abstração de outro nível: “Uma vez, porém, visto o objeto, então se poderá com prazer ler e ouvir a seu respeito, pois a isso juntar-se-á a impressão viva; somente aí é que poderá refletir e julgar” (GOETHE, 1999, p. 183). Na *Doutrina das cores*, o argumento também se estabelece na defesa do fenômeno, pois “nada pode substituir o fenômeno”:

⁸⁴ Como abordado anteriormente no capítulo *Os olhos*, a estética goetheana nasce, na contramão de uma longa tradição, justamente da percepção sensorial, da primazia da contemplação imanente. A valorização do ver, o modo imanente de lidar com a obra de arte advogado por Goethe, aproxima-o neste sentido do lema da fenomenologia, ao retorno às próprias coisas, zu den Sachen selbst. A este respeito, David Seamon argumenta que o reconhecimento do “Goethe cientista” tornou-se possível somente no século XX, com a possibilidade de explicar o pensamento científico goetheano com a articulação filosófica da fenomenologia: “Goethe’s way of science was a highly unusual because it moved away from a quantitative, materialist approach to things in nature and emphasized, instead, an intimate, firsthand encounter between student and thing studied. Direct experiential contact became the basis for scientific generalization and understanding. Goethe’s contemporaries and several following generations, however, largely ignored his writings on nature. These works were seen either as subjective artistic descriptions written by a scientific dilettante or as a form of philosophical idealism that arbitrarily imposed intellectual constructs on the things of nature. Only in the twentieth century, with the philosophical articulation of phenomenology, do we have a conceptual language able to describe Goethe’s way of science accurately. Though there are many styles of phenomenology, its central aim, in the words of phenomenological founder Edmund Husserl, is ‘to the things themselves’- in other words, how would the thing studied describe itself if it had the ability to speak?” (SEAMON, 1998, p. 12). Goethe cumpre, neste sentido, principalmente duas características para as quais a tarefa do crítico segundo a fenomenologia chama atenção: segundo Dufrenne, a tarefa fundamental da crítica “é imanente ao sensível e vivido por uma consciência singular” (DUFRENNE, 2004, p. 196). A este respeito, o artigo de Eva-Maria Simms, Goethe, Husserl, and the crisis of the European Sciences, traça um paralelo entre Goethe e Husserl: “I want to show that Goethe belongs in the phenomenological tradition for three reasons: he shared Husserl’s deep distrust of the mathematization of nature; he understood that the phenomenologist must free him/herself from sedimented cultural prejudice; and he experienced that in the patient, participatory presence to phenomena the fullness of the world reveals itself in new and surprising ways” (SIMMS, 2005, p. 163).

Aqui não serão utilizados signos arbitrários, letras e o que mais se queira, em vez do fenômeno; não serão fornecidas frases retóricas, as quais podem ser repetidas centenas de vezes sem que se pense algo ou se provoque o pensamento. Pelo contrário, aqui se trata do fenômeno, o qual tem de se tornar presente à visão do corpo e do espírito, a fim de poder desenvolver-se com clareza, para si e para os outros, sua origem e procedência (GOETHE, WA, I, p. 99)^{cxxvi}.

Goethe não fundamenta, assim, uma visão meramente negativa do mundo, desacreditando a possibilidade de qualquer conhecimento. Tanto Kant quanto Goethe parecem negar a ideologia relativista que domina a época moderna. Ambos compartilham que o sujeito possui acesso somente a valores relativos, incompletos, mas há sempre o afã de alcançar um sentido mais pleno⁸⁵.

Porém, em Goethe, o método do pensamento diverge também do sentido tradicional da ciência, cujos projetos são fechados, puramente abstratos. Ele não se prende unilateralmente a receitas que o restrinjam a um esquema filosófico. A busca pela verdade não se restringe ao campo da filosofia: somente a união dos mais diversos campos permitem a unidade do conjunto^{86cxxvii}. A concepção de conhecimento é, pois, bastante peculiar e exige um novo modo de apreender a natureza, que não parte da admissão de um fundamento último das coisas.

Arte e natureza são campos grandes demais, e da inesgotabilidade do objeto, deriva também a impossibilidade de encontrar um sistema fechado do saber, o que explica não raro uma atitude resignada. Todavia, o poeta reconhece que a concepção da impossibilidade do homem (finito) apreender completamente a natureza (infinita) é o mais próximo que se pode chegar da perfeição: “Aquele que com inteligência se qualifica como limitado, é o que está mais próximo da perfeição” (GOETHE, WA, 11, p. 160)^{cxxviii}, “Quanto mais avança a experiência, mais próximo se está daquilo que não pode ser investigado; quanto mais se aproveita da experiência, tanto mais se percebe, que o investigável não possui qualquer valor prático”, “A mais linda alegria

⁸⁵ Neste sentido vale lembrar o segundo momento na dedução do gosto kantiano, segundo a quantidade, no qual Kant defende que o juízo de gosto, embora subjetivo, exige validade universal, uma tentativa, poder-se-ia dizer, de obstar ao puro relativismo.

⁸⁶ Goethe diz, por exemplo, em uma carta a Jacobi, de 6 de Janeiro de 1813: “[...] como poeta e artista sou politeísta, como pesquisador da natureza, por outro lado, sou panteísta, e ambos com a mesma decisão. Se acaso necessito de um deus para minha personalidade, como homem moral, lá está ele também. As coisas do céu e da terra constituem um reino tão vasto que mesmo os sentidos de todas as criaturas juntas só conseguiriam tocá-los de modo aligeirado e superficial” (GOETHE, WA, 23, p. 227).

do homem pensante é investigar o investigável e venerar calmamente o que não é investigável” (GOETHE, WA, 11, p. 160)^{cxxxix} e ainda como se lê em *Conversas com Eckermann*: “O ser humano não nasceu para resolver os problemas do mundo, mas sim, para procurar saber a que esse problema alude, mantendo-se assim na fronteira do compreensível” (GOETHE, WA, 5, p. 235)^{cxxx}. Em uma carta a Schiller, em 21 de fevereiro de 1798, também diz: “Um velho jardineiro costumava dizer: a natureza se deixa forçar, mas não obrigar, e tudo o que teoricamente expomos a respeito dela são aproximações, para as quais nunca é suficiente recomendar modéstia” (GOETHE, WA, 13, p. 78)^{cxxxi}.

Goethe possui, pois, “resignação frente o incompreensível” (WAGNER, 1970, p. 254), se acalma frente o *fenômeno primordial* [Urphänomen]^{87cxxxii}. Esta resignação é contudo uma consequência de sua teoria do conhecimento: “O ‘silêncio’ de Goethe frente ao fenômeno primordial não é nada mais que uma nítida consequência da sua teoria do conhecimento”, defende Wagner (WAGNER, 1970, p. 254)^{cxxxiii}. Por sua vez, assim defende Cassirer, esta posição resignada aproxima mais uma vez Goethe de Kant:

Segundo Goethe a mais linda alegria do homem pensante é investigar o investigável e venerar calmamente o que não é investigável. Assim também pensou e sentiu Kant. Para ele, a chave para o suprassensível, para o mundo ‘inteligível’ não se encontrava na razão teórica, mas na razão prática [...] Goethe e Kant concordam um com o outro neste resultado fundamental, apesar de toda a diferença e oposição de suas naturezas (CASSIRER, 1991, p. 81-82)^{cxxxiv}.

Kuhnke se vale igualmente deste posicionamento, expresso em uma carta de Goethe de 1832^{88cxxxv}, para sustentar: “Aqui o Kant da *Crítica da Faculdade do Juízo*

⁸⁷ A noção do *Urphänomen* expressa também o desejo de buscar sempre além, algo por detrás, como que escondido, em vez de aceitar o limite da intuição. Goethe diz, por exemplo, na *Doutrina das cores*: “Ainda que o fenômeno primordial fosse encontrado, incorreríamos sempre ainda na infelicidade de não reconhecê-lo como tal, buscando sempre algo por trás e além dele, quando deveríamos admitir o limite da observação. Que o investigador da natureza deixe os fenômenos primordiais em sua eterna paz e magnificência, que o filósofo o acolha em sua própria esfera, e ele então saberá que ele não está em casos particulares, rubricas gerais, opiniões e hipóteses, mas é um fenômeno primordial fundamental, uma substância nobre a ser legada a trabalhos e revisão futuros” (GOETHE, WA, 1, p. 74, 75).

⁸⁸ Goethe expressa esta ideia em uma carta enviada a Wackenroder poucas semanas antes de sua morte: “[...] Se reconhecemos prazerosamente à natureza sua Encheiresis (seu modo de operar) em segredo, pelo qual ela cria e estimula vida, atribuindo-lhe um caráter ininvestigável e não místico, então o homem não pode se abster de tentar forçar esse caráter ininvestigável até o limite [isto é, de modo

é sintetizado” (KUHNKE, 2011, p. 72).

causal e analítico], até que se sinta satisfeito e voluntariamente reconheça-se vencido” (*apud*: KUHNKE, 2011, p. 72).

8. DIE INSEL UND DAS MEER

Vivemos no meio de fenômenos derivados e de
maneira alguma sabemos como alcançar a pergunta original.
Goethe.

Gostaríamos de conhecer o mundo como o queremos.
Ele terá sempre um lado diurno e um lado noturno.
Goethe.

Goethe, assim como outros, lera Kant a seu modo. Poder-se-ia mesmo afirmar que a leitura de Kant servira de certo modo para confirmar em alguns pontos suas ideias: o próprio Goethe admitira que “Quando filosofava à minha maneira sobre os objetos, fazia com inconsciente ingenuidade *e acreditava realmente ter minha opinião diante dos olhos*” e “Com efeito, eu falava apenas sobre o que havia provocado em mim, *mas não sobre o que havia lido*” (GOETHE, WA, 11, p. 50, 52)⁸⁹^{xxxxvi}. O modo peculiar de leitura, já notada por Schiller e Körner, talvez explique porque, durante décadas, os críticos se voltaram antes para as dessemelhanças, que para as semelhanças entre ambos. Mesmo Vorländer que, embora não negue a grande semelhança entre os pensadores, defende que o poeta “compreendeu apenas um lado da filosofia crítica”, porém, não o “problema essencial”:

A maneira toda como ele interpreta Kant, como ele, por exemplo, entende o termo ‘analítico-sintético’ a sua maneira, como ele parece considerar como ‘questão principal’, ‘em que medida nós contribuimos e em que medida o mundo exterior contribui para nosso ser espiritual’, comprova isso. Isso prova que ele entendeu apenas um lado da filosofia kantiana, mas não o problema essencial, a pergunta pela certeza do nosso conhecimento, e, portanto, pela filosofia como ciência (VORLÄNDER, 1923, p. 142)^{xxxxvii}.

Reed também aponta “A conclusão é clara: Goethe sentiu-se legitimado e encorajado em seu pensamento científico, sem que isso implicasse que ele poderia ou deveria entender minuciosamente todo o sistema” (REED, 2001, p. 59)^{xxxxviii}.

Que se concorde com Vorländer em um ponto essencial. Tanto a pergunta quanto à certeza, quanto a questão do estabelecimento de limites para o conhecimento, são centrais na arquitetura da *Crítica*: para transformar a filosofia em uma nova *Wissenschaft*, é essencial estabelecer conceitos e provas, procurando um

⁸⁹ Grifo nosso.

terreno firme para a construção do conhecimento. Na *Analítica Transcendental*, Kant se vale de uma célebre metáfora afim de ilustrar a necessidade de estabelecer limites para a metafísica, de delimitar as margens para estabelecer um conhecimento seguro. As imagens utilizadas são a da ilha e a do oceano – a ilha, sugerindo a estabilidade proporcionada pela terra firme, e o mar, “vasto e tempestuoso”, sugerindo os riscos e incertezas de se lançar na imensidão:

Agora não somente percorremos o domínio do entendimento puro, examinando cuidadosamente cada parte dele, mas também o medimos e determinamos o lugar de cada coisa nele. Este domínio, porém, é uma ilha fechada pela natureza mesmo dentro de limites imutáveis. É a terra da verdade (um nome sedutor), circundada por um vasto e tempestuoso oceano, que é a verdadeira sede da ilusão, onde nevoeiro espesso e muito gelo, em ponto de liquefazer-se, dão a falsa impressão de novas terras e, enquanto enganam com vãs esperanças o navegador errante à procura de novas descobertas, envolvem-no em aventuras, das quais não poderá jamais desistir e tampouco levá-las a termo. Entretanto, antes de arriscarmo-nos a esse mar para explorá-lo em toda a sua amplidão, e de assegurarmo-nos se se pode encontrar aí alguma coisa, será útil lançar ainda antes um olhar sobre o mapa da terra que precisamente queremos deixar, para perguntar, primeiro, se não poderíamos porventura contentar-nos com o que ela contém, ou também se não teríamos que contentar-nos com isso por necessidade, no caso em que em parte alguma fosse encontrado um terreno sobre o qual pudéssemos edificar; segundo, sob que título possuímos essa terra e podemos considerar-nos assegurados contra todas as pretensões hostis (KANT, 2005, p. 202).

A metáfora marinha permite a Kant defender o estabelecimento de limites para a metafísica. Diante do mar revolto, opta-se por uma atitude cautelosa: permanecer em terra firme é o objetivo, se se quer “elevantar” a metafísica à categoria de ciência. Quanto à *Naturlehre* kantiana, portanto, a oposição de Goethe é manifesta, pois o poeta não pretende ser um dissecador da natureza. Segundo comenta Cassirer, para Kant “Uma teoria pura da natureza sobre objetos naturais, só é possível por meio da matemática” (1991, p. 64), o que está em franca oposição com o pensamento de Goethe quanto à natureza. Nesta linha, Kant – semelhante a concepção de Newton, adversário teórico de Goethe – “[...] reivindica a exploração completa da ciência natural pela matemática” enquanto Goethe “[...] rejeita energeticamente uma tal exploração” (CASSIRER, 1991, p. 64). A *Crítica da Razão Prática* não se assemelha, por certo, ao modo de pensar a natureza do poeta:

Daí resulta que, a partir da física, não há acesso a Kant para Goethe. Também o Kant lógico, o crítico da Razão Pura, não lhe oferecia nada de decisivo. Sabemos que ele, ao contrário de Herder, sentia grande admiração pela obra principal de Kant. Trabalhou com empenho para penetrá-la. Seu exemplar da *Crítica da Razão Pura*, conservado em Weimar, revela o estudo pormenorizado, ao qual se dedicou. Porém, como um todo, a obra nunca poderia alcançar o significado que teve para Schiller. Surgiu de um modo diferente de pensar – e estava fora de sua vida e formação. Ele próprio percebia claramente isso (CASSIRER, 1991, p. 65)^{cxxxix}.

Goethe problematiza o alcance da “alta metafísica”, uma alusão clara à *Crítica*, dizendo, por exemplo:

Sem dúvida, a alta metafísica permite-nos supor que há, além da nossa compreensão, ideias, objetos, verdades e essências, que ultrapassam todos os nossos conceitos; mas como não possuímos desta região abstrata a menor ideia, não podemos então, mesmo com nossas extraordinárias capacidades, nos aproximar dela [...] (GOETHE, WA, 40, p. 214)^{cxl}.

Vale, contudo, ainda ressaltar, que o limite colocado por Kant ante a *coisa em si*, [Ding an sich], não pode ser entendido como um aspecto negativo – ou mesmo inseguro – do pensamento crítico. Se o *noumena* não permite, por um lado, o conhecimento último das coisas, estabelece, por outro lado, fronteiras seguras para o conhecimento.

Esta é, por certo, uma consequência essencial da primeira das *Críticas*. Para fazer ciência, é necessário permanecer em terra “firme e segura” (âmbito fenomenal), e não adentrar o oceano “vasto e tempestuoso” (âmbito do *noumena*). A metáfora utilizada por Kant para expressar a ideia de um limite do conhecimento, a ilha, não pode, contudo, ser entendida de maneira meramente negativa. A imagem do vasto oceano diante da ilha torna latente a possibilidade de também se lançar ao mar revolto.

Kant procura definir os limites do conhecimento, mas não nega que há muita coisa além do conceituável. A *Crítica da Faculdade do Juízo* explora justamente a possibilidade de se embrenhar para além das margens da ilha do conhecimento. Logo no prólogo da obra, Kant comenta que tanto a faculdade de conhecimento no domínio da natureza sensível, quanto a faculdade de apetição no domínio da liberdade e do supra-sensível, matéria das duas primeiras *Críticas*, não permitem o conhecimento teórico do objeto como *coisa-em-si*: ambos os campos “[...] se limitam

permanentemente ao mundo sensível” (KANT, 2005, p. 19), ou, poderíamos ainda dizer nos valendo da metáfora utilizada, ambas permanecem em terra firme e segura. Todavia, ao contrário da postura prudente manifestada nas duas primeiras *Críticas*, o filósofo apresenta a *faculdade do juízo* como uma espécie de ponte, um “termo médio” de ligação entre o sensível (entendimento) e da coisa-em-si (Razão), embora o jogo entre imaginação e entendimento do juízo, como já abordado, não produza juízos de conhecimentos (teóricos ou práticos), pois então se trataria de um juízo lógico. A *Terceira Crítica* representa portanto, nas palavras de Kant:

[...] um campo ilimitado, mas também inacessível para o conjunto da nossa faculdade de conhecimento, a saber, o campo do supra-sensível, no qual não encontramos para nós qualquer *território* e por isso no qual, nem para os conceitos do entendimento nem da razão possuímos um domínio para o conhecimento teórico. Um campo que na verdade temos que ocupar com ideias em favor do uso da razão, tanto teórico como prático, mas às quais contudo não podemos, no que respeita às leis provenientes do conceito de liberdade, fornecer nenhuma outra realidade que não seja prática, pelo que assim o nosso conhecimento teórico não é alargado no mínimo em direção ao supra-sensível (KANT, 2005, p. 19 -20)⁹⁰.

A faculdade do juízo é assim um “campo ilimitado”, como um vasto mar. Vale ressaltar no trecho novamente o uso de um termo espacial, “território”, para descrever o âmbito seguro do conhecimento em contraposição com o “campo ilimitado”. A última das *Críticas* não constitui um campo que permite estabelecer margens seguras, não é um campo de reflexão articulado sobre a arte, o qual estabelece parâmetros seguros para o julgamento da arte. Não se trata da tentativa de converter o discurso sobre a arte em um discurso científico.

Que se concorde, pois, com Vorländer, em um ponto principal: sim, Goethe compreendera apenas um lado da filosofia kantiana. O próprio poeta confessa a “ingenuidade instintiva” que possuía em assuntos filosóficos e comenta especificamente sobre a filosofia kantiana “[...] não poderia ousar entrar no labirinto mesmo” (GOETHE, WA, 11, p. 50). Ademais, Goethe concentra-se sobretudo na leitura da *Terceira Crítica* – como mostra a versão fac-símile de Geza von Mólnar – na qual o problema central não consiste em delimitar margens para atingir o conhecimento seguro.

⁹⁰ Grifo nosso.

Esta predileção por um aspecto da filosofia de Kant não explica, entretanto, o termo utilizado por Vorländer, de que Goethe não tenha compreendido o “problema essencial” da filosofia *Crítica*. Ainda que central, a questão do estabelecimento de fronteiras seguras para o conhecimento não é a única questão a preocupar Kant. Como apontado, o desejo de adentrar o mar é flagrante em uma das *Críticas*, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, justamente a obra que mais o intrigara^{91cxli}. O poeta considerava a última a melhor das três *Críticas* e nela encontrara alimento para a ideia da autonomia da arte, bem como para as relações entre o âmbito sensível e o supra-sensível.

Seguindo a leitura de Lebrun, a ênfase nessa questão torna-se ainda mais evidente. A faculdade do juízo se apresenta na arquitetura da *Crítica* como uma espécie de campo, que pudesse agitar a calmaria da terra firme. Neste sentido vale pensar também no subtítulo escolhido por Werle no ensaio *O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão: fim ou novo começo das aventuras mar adentro? Kant* (WERLE, 2007). Como explora no referido texto, ainda que Kant se preocupe em limitar a coisa em si, na tentativa de estabelecer terra firme para o conhecimento, a imagem utilizada para tal – do entendimento enquanto uma ilha circundada por um mar de ilusões – revela muitos outros matizes:

Embora prudente e cautelosa, como convém à tarefa crítica, não deixa de ser reveladora essa medida de segurança na associação do entendimento a uma ilha. Será, porém, esse chão tão seguro assim ou esse insulamento não provoca antes um desejo irreprimível e ainda mais forte para que nos lancemos de volta ao mar? Só que agora à toda carga, talvez embalados por ventos românticos e idealistas e quem sabe impulsionados por uma força mais elevada e grandiosa. Goethe percebeu essa tentação que o mestre de Königsberg lançou aos seus contemporâneos, ao dizer em uma

⁹¹ Kuhnke critica justamente por este motivo Simmel (1994): “Quando Simmel afirma tal coisa, imputa a Kant ser o representante de uma filosofia completamente mecanicista, ignorando ser esse também o autor da *Crítica da Faculdade do Juízo* [...]” Kuhnke problematiza esse questão também na *Crítica da Razão Pura*, citando o próprio Kant: “Existe, no estudo da natureza, uma infinidade de suposições em relação às quais nunca se pode ter certeza, uma vez que os fenômenos naturais são objetos que nos são dados independentemente de nosso conceitos, cuja chave se encontra não em nós e em nosso mero pensamento, mas sim fora de nós, e por isso mesmo, em muitos casos não pode ser encontrada, donde se depreende que não se pode esperar qualquer dali qualquer conhecimento claro (KdV, B509).” (*apud*: KUHNKE, 2011, p. 64) e enfatiza que Goethe sublinhara os trechos da Primeira crítica sobre essa questão: “A observação e a análise dos fenômenos leva ao interior da natureza, e é impossível saber o qual longe esse caminho levará, ao longo do tempo. Aquelas questões transcendentais, entretanto, que alcançam para além da natureza, [...] não poderemos jamais responder [...]” (*apud*: KUHNKE, 2011, p. 66).

máxima: 'Kant deliberadamente se limita a um certo círculo e sempre aponta ironicamente para além dele' (WERLE, 2007, p. 232).

O próprio Goethe, aliás, parece possuir ciência das várias nuances do pensamento kantiano. Ele comenta bastante apropriadamente em *Juízo intuitivo* [Anschauende Urteilskraft]:

Quando procurava, senão penetrar, mas na medida do possível me utilizar da doutrina de Kant, parecia-me às vezes que esse homem cativante procedia divertidamente com ironia; ora parecia esforçar-se para restringir ilimitadamente a capacidade cognitiva, ora apontava para além dos limites que ele próprio havia colocado. Ele poderia ter notado, sem dúvida, com quanta arrogância e insolência o ser humano se comporta quando simplesmente, provido de poucas experiências, imediatamente contesta algo de maneira irrefletida para então precipitadamente inferir alguma coisa, tratando de atribuir aos objetos uma ideia bizarra ou extravagante que lhe tenha passado pela cabeça. Por isso nosso mestre limita seus pensadores a um juízo discursivo reflexionante e lhes nega totalmente um juízo determinante. Entretanto, após nos ter acuado e levado ao desespero, ele se decide pelas declarações mais liberais e nos permite decidir que uso fazer da liberdade que ele, de certa forma, admitira (GOETHE, WA, 11, p. 55)^{cxlii}.

A seguir, cita ainda o já conhecido § 77 da *Terceira Crítica*, “passagem extremamente significativa”, como diz, e que trata justamente da *razão intuitiva* [intuitiver Verstand]:

Podemos pensar em um tipo de razão que, por não ser como a nossa discursiva, mas sim intuitiva, parte do *intético universal*, da contemplação do todo como tal, para à particularidade, isto é, parte do todo para as partes. Aqui não é necessário provar que um tal intellectus archetypus é possível, mas apenas que nós mantemos, em oposição, o nosso entendimento discursivo, o qual carece de imagens para a razão (intellectus ectypus) e à contingência de uma tal natureza, somos levados a uma ideia do intellectus archetypus, que também não contém contradição (GOETHE, WA, 11, p. 55)^{cxliii}.

O poeta expõe ideia semelhante ainda em outra ocasião. Em *Influência da Nova Filosofia*, diz: “[...] aprovava totalmente todos os amigos que afirmavam com Kant: se todo o nosso conhecimento diz respeito à experiência, isso não implica que todo ele surja da experiência” (GOETHE, WA, 11, p. 50)^{cxliv}. A questão, cara a Kant, do abismo entre a *ideia* e a *experiência* aparece ainda em outra ocasião. Em *Reflexão e Resignação* [Bedenken und Ergebung], lê-se:

Encontramo-nos ante a dificuldade própria, que nem sempre se apresenta nitidamente à consciência, que entre a ideia e a experiência uma certa distância parece estabelecida, a qual excede toda a força, em vão, empregada. Apesar disso, mantemos o eterno esforço de superar este hiato com razão, entendimento, imaginação, crença, sentimento, ilusão e ainda, se nada alcançarmos, com estupidez. Enfim pensamos que o filósofo, através de sério e contínuo empenho, bem podia ter razão, quando afirma que nenhuma ideia corresponde totalmente à experiência, mas reconhece que ideia e experiência podem certamente ser análogas, na verdade estes âmbitos devem ser análogos. A dificuldade de unir ideia e experiência parece ser um obstáculo para toda ciência natural: a ideia é independente de espaço e tempo e a ciência natural está restrita a espaço e tempo; daí que, na ideia, o simultâneo e sucessivo encontram-se intimamente ligados, entretanto, do ponto de vista da experiência, estão, ao contrário sempre separados. Assim, um efeito da natureza que devamos pensar ao mesmo tempo de acordo com a ideia do simultâneo e sucessivo, parece-nos colocar em uma espécie de loucura. O entendimento não pode pensar como unido o que a sensibilidade lhe transmitiu como separado e, assim, o conflito entre o sensível e o ideado permanece continuamente sem solução (GOETHE, WA, 11, p. 56-57)^{cxlv}.

Embora Goethe reconheça (com Kant), que o conflito entre experiência e ideia, “permanece continuamente sem solução”, há, ainda assim, uma possibilidade de realizar uma aproximação entre âmbitos a princípio opostos: através da arte (também como em Kant)⁹². Goethe parece, a propósito, indicar esta ideia ao final do trecho,

⁹² Logo no prólogo da *Terceira Crítica*, Kant apresenta a possibilidade de ler esta obra como uma ponte, como um “termo médio” entre o sensível (entendimento) e o supra-sensível (razão). Com a *Terceira Crítica* Kant completa, por assim dizer, seu sistema, compostos até então de duas partes, uma filosofia teórica e uma filosofia prática. Os dois domínios da faculdade de conhecimento - o dos conceitos da natureza e o do conceito de liberdade - haviam permanecido em um abismo, e, “[...] o fato de estes dois diferentes domínios -, que, de fato, não na sua legislação, porém nos seus efeitos, se limitam permanentemente ao mundo sensível – não constituírem *um* só tem origem em que na verdade o conceito de natureza representa os seus objetos na intuição, mas não como coisas em si mesmas, mas na qualidade de simples fenômenos; em contrapartida, o conceito de liberdade representa no seu objeto uma coisa em si mesma, mas não na intuição. Por conseguinte, nenhuma das duas pode fornecer um conhecimento teórico do seu objeto (e até do sujeito pensante) como coisa em si, o que seria o supra-sensível, cuja ideia na verdade se tem que colocar na base de todos aqueles objetos da experiência, não se podendo todavia nunca elevá-la e alargá-la a um conhecimento” (KANT, 2005, p. 19). Em outros termos, tanto a faculdade de conhecimento no domínio da natureza sensível (*Crítica da Razão Pura* - Entendimento), tanto quanto a faculdade de apetição no domínio da liberdade e do supra-sensível (*Crítica da Razão Prática* – Razão) não apontam para um conhecimento teórico do objeto como coisa-em-si. A faculdade do juízo procura tornar este abismo - entre o mundo fenomênico e a coisa-em-si - transponível, i. é., ela apresenta uma possibilidade de transitar entre as duas primeiras *Críticas*, constituiria uma espécie de ponte entre o entendimento e a razão. Silva comenta nesta linha “Quer dizer, se a *Crítica da Razão Pura* (especulativa) mostra como o entendimento fornece leis *a priori* para o domínio da natureza, e se a *Crítica da Razão Prática* mostra como a Razão fornece leis *a priori* para o domínio da liberdade, a presente *Crítica*, aos olhos de Kant, fornecerá a transição entre os domínios da natureza e da liberdade, entre o Entendimento e a Razão, entre a Razão teórica e a Razão Prática” (SILVA, 2006, p. 48). A este respeito vale lembrar ainda o breve comentário de Gianotti em sobre a *Doutrina das cores*, quando diz que a polaridade “[...] não se contrapõe à experiência como a ideia Kantiana; é antes algo que se situa entre a experiência e a ideia, um fenômeno primordial” (In: GOETHE, 1993, p. 167). Gianotti aponta aqui portanto uma perspectiva diferente sobre a discussão do fenômeno e da ideia, acentuando, de um lado, a separação kantiana e, de outro lado, o espírito mais

quando diz: “Por isso fugimos com direito para encontrar alguma satisfação na esfera da poesia [...]” (GOETHE, WA, 11, p. 56-57)^{cxlvi}.

É por não considerar este viés do pensamento kantiano que Heller (1952, p. 25) interpreta a colocação de Goethe sobre o referido texto como o momento no qual o poeta finalmente corrobora a *Crítica*, dando razão ao argumento kantiano (isto é, a separação tácita entre experiência e ideia). Goethe parece portanto reconhecer que, embora em Kant o entendimento não possa ultrapassar a fronteira do sensível, há uma pretensão de se lançar para além, para a vastidão do supra-sensível, através da arte.

holístico goetheano, que transcendentaliza a experiência do sensível (como, por exemplo, nas *Elegias Romanas*).

9. DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN

9.1 Uma introdução

O que quer dizer este enigma?
Goethe, *Fausto*.

[...] Assim se pode perfeitamente aprender tudo o que *Newton* expôs em sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por mais que a descoberta de tais coisas exigisse um grande cérebro; mas não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais primorosos que possam ser os seus modelos. A razão é que *Newton* poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão, todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum *Homero* ou *Wieland* pode indicar como suas ideias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro (KANT, 2005, p. 154-155).

O excerto, embora longo, permite uma entrada na questão que importa aqui. Como Kant diz nesse § 47 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, a linguagem da arte não é passível de comunicação tal como o é a linguagem da ciência. Poder-se-ia aproximar essa ideia kantiana – a despeito das inevitáveis diferenças que podem surgir de tal comparação – do trabalho do crítico literário, que se lança à tarefa de abordar a obra, enfrentando sua linguagem velada, lidando sempre com a impossibilidade, ainda com Kant, de avaliar o objeto de arte por meio de modelos e conceitos.

Torna-se difícil discordar de Kant quando se depara com a história de recepção de uma obra de arte tão conturbada, como é o caso d’*As afinidades eletivas*. Os dois longos séculos da controversa recepção e análise crítica da obra desencorajam, por certo, o crítico que pretende uma apreensão total da obra: dos anos que se seguiram à publicação, questões centrais permanecem ainda em aberto, seja quanto a questões ligadas à estética ou mesmo a discussão da temática geral. Tamanha divergência de julgamento em relação a obra acabam por revelar, como coloca Astrida Orle Tantillo, a própria história e desdobramentos da teoria e crítica literárias dos últimos duzentos anos (2001).

A história da recepção do último romance de Goethe, como a de tantas outras

obras literárias, revela por si só os contínuos rearranjos e reinterpretações a que está sujeita a análise de uma obra literária ao longo do tempo. Com efeito, a relação estabelecida entre o crítico literário e o objeto de sua análise, a obra, é uma relação de muita complexidade. Embora muitas vezes exista, ainda, a pretensão de avaliar essa relação enquanto pura neutralidade, há com efeito muitas variáveis que impedem uma visão simplista. A análise do crítico apresenta, além da análise de determinada obra, de determinado autor e de determinado tempo (por si só impossíveis de serem formalizados em uma linguagem puramente científica), também as ideias impressas em seu *próprio* tempo, em *suas* projeções e em *seu* horizonte de expectativa. Acrescente-se a isso a recepção tendenciosa de certas críticas, como, por exemplo, na visão estandardizada da crítica em torno de Goethe. A este respeito, Leacock:

Adding to these was the reputation of *Die Wahlverwandtschaften*'s author, already an "olympian" in his own lifetime. Contemporary readers seemed unable to criticize Goethe publicly. They were equally unable to escape the question of the moral, leaving them no option but to read Otilie's death, and the novel's end, as depicting either virtue rewarded or vice punished. [...] The overawing figure of Goethe himself prevents accurate appraisal of his works by those who do not free themselves from the spell of his fame (LEACOCK, 2002, p. 278-280).

Walter Benjamin publica então em 1924/1925 o ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* [Goethes Wahlverwandtschaften], reabrindo, mais de um século depois, a discussão em torno da controvertida crítica do famoso romance. Que novo interesse poderia ter então um ensaio sobre uma obra publicada mais de cem anos antes? O renovado interesse por uma das obras mais marcantes do século dezanove por certo não surpreenderia, não fosse a nova abordagem, melhor dizendo, a nova abordagem crítica, que perpassa a análise de Benjamin: o autor, ao invés de procurar dar respostas soberanas a discussões que acalentaram a crítica – tais como a discussão em torno da moralidade ou imoralidade da obra, da santidade ou não de Otilie, de seu teor conservador ou revolucionário, seu estilo romântico ou clássico, popular ou impopular, da admiração ou da aversão ao romance –, confere relevância a pormenores da obra, a detalhes pouco frequentados anteriormente. Confere, por exemplo, relevância não ao tema do matrimônio ou ao conteúdo imoral ou não da

obra⁹³, mas ao papel do mito, e atenta para episódios aparentemente pouco relevantes, como o breve episódio da novela narrada no romance.

Grande parte do aspecto desconcertante do ensaio de Benjamin deriva, contudo, não somente do desvio das temáticas tradicionais com as quais a crítica majoritariamente se debateu ao longo do tempo, ressaltando o aspecto do micro, os aspectos esquecidos, vagos e pouco frequentados pela crítica anterior. A despeito da relevância da análise pormenorizada, a questão que importa no caso é o novo *modo* de abordagem da obra de arte, a nova teoria crítica apresentada no ensaio⁹⁴, método que possui uma vizinhança com o modo como a obra será analisada ao final da tese.

O tipo de abordagem teórica de Benjamin nesse ensaio recebe claramente uma influência anterior, que o ocupara na tese publicada cinco anos antes: *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. De maneira semelhante ao conceito de crítica do Romantismo de Jena, o ensaio de Benjamin importa sobretudo pela nova ideia de *crítica*: a fuga dos grandes conceitos e das respostas totalizadoras com a qual a tarefa da crítica literária em grande medida se identificara. Benjamin diz na referida obra que, de um modo “[...] totalmente oposto à concepção atual de sua essência”, a crítica envolve, “[...] em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento” (BENJAMIN, 1993, p. 85). O trabalho do crítico converte-se então em desdobrar, completar a obra de arte, tendo em vista que só se pode conceber o incompleto, o que permanece aberto, como o fragmento. Benjamin chega ao ponto de afirmar, “[...] se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte, de outro modo ela não o é” (BENJAMIN, 1993, p. 86), isto é, o conceito de crítica de arte é tão relevante que Benjamin a descreve como superior à própria obra. Crítica, diz, impregnado das ideias dos Românticos: “[...] não apenas é possível e necessária, mas, antes, em sua teoria encontra-se de modo inevitável o paradoxo de uma

⁹³ Mesmo porque, segundo Benjamin, a ética não se relaciona a convenções sociais, mas ao poder de decisão. Neste sentido, o silêncio de Ottilie ou ainda a sua morte por inanição, por exemplo, não expressam na leitura de Benjamin inocência, pois tal existência passiva jamais poderia ser moral. Vale ressaltar que, como aponta Leacock, Benjamin retoma esta ideia de ética de Aristóteles: “Benjamin understands character by reference to decision. His concept of character, the ethical element in a literary work, is in this respect solidly in the Aristotelian tradition. Aristotle’s *Poetics* defines “character” (or *ethos* in his Greek) as that element in a tragic work that is revealed in moments of decision (or *prohairesis*): “‘Character’ is whatever reveals a person’s habit of moral decision - whatever he tends to choose or reject when the decision is not obvious—and this element is, therefore, absent from speeches in which there is absolutely no choosing or rejecting of anything by the speaker” (Hutton 52 translation modified)” (LEACOCK, 2002, p. 281).

⁹⁴ Para lembrar a formulação de Gagnebin, tratar-se-ia de montar gradualmente “[...] muito mais um estilo, do que um método de crítica literária” (GAGNEBIN, 1993, p.34).

valorização superior da crítica do que da obra” (BENJAMIN, 1993, p. 121). A concepção de crítica do Romantismo supera assim “[...] a diferença entre crítica e poesia [...]” e afirma: “[...] A poesia só pode ser criticada pela poesia” (BENJAMIN, 1993, p. 76). Formulação semelhante é expressa mais liricamente em *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel, ao se ler que não é necessário submeter a poesia a “doutrinas racionais”, pois a própria crítica de arte tem de ser poética:

Não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia através de discursos e doutrinas racionais, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da teoria poética. Assim como o coração da terra se reveste de plantas e formas, assim como a vida brotou por si mesma das profundezas e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a poesia da força primeva e invisível da humanidade, quando o cálido raio do sol divino a atinge e fecunda. Somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia (SCHLEGEL, 1994, p. 30).

A obra de arte é, pois, local de constantes desdobramentos na atividade do crítico e oscila, para lembrar o famoso fragmento 116 da *Athenäum*: “[...] livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, *sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos*” (SCHLEGEL, 1997, p. 64)⁹⁵.

A tarefa da crítica não se fundamenta, neste contexto, em encontrar um significado último da obra, revelando o que o autor “quis dizer”, mas a própria crítica está repleta do processo criativo⁹⁶. Poder-se-ia mesmo dizer que sua potência consiste no desencadeamento de reflexões infinitas em torno da obra, fazendo do crítico, para lembrar mais uma vez uma formulação de Friedrich Schlegel, “[...] um leitor que ruma” (1997, p. 23)⁹⁷, isto é, que está sempre a meditar sobre novos sentidos, que recusa oferecer teorias globais, interpretações totalizantes, pois, deste modo, se perdem as nuances, as sinuosidades do texto. A análise do crítico se prolonga indefinidamente, suscitando inesgotáveis interpretações: está focalizada no processo,

⁹⁵ Grifo nosso.

⁹⁶ Ao escrever sobre *As afinidades eletivas* em uma carta de 1809 endereçada a Rochlitz, o próprio Goethe diz consolar-se que “der Kunstgebildete, eben indem er die Forderungen macht, für sich selbst das Werk ergänzt und vollendet” (GOETHE, WA, 21, p. 134).

⁹⁷ “Um crítico é um leitor que ruma. Por isso, deveria ter mais de um estômago” (SCHLEGEL, 1997, p. 23).

não no resultado da investigação, é uma *infinita aproximação* [unendliche Annäherung].

Amparado no conceito de *crítica* do Romantismo Alemão, Benjamin parte de uma ideia diferente de crítica, uma crítica “[...] totalmente outra, não posta como julgadora” (BENJAMIN, 1993, p. 83). Na mesma linha, Goethe critica em *Crítico* [Recensent], o papel da crítica, cuja atividade se resume a julgar:

Veio um sujeito à minha casa,
Recebi-o de bom grado;
Fizera eu a costumeira ceia
À sobremesa, devorou ele com gosto,
O que eu guardara para o almoço,
Sem se dar por satisfeito.
Que o diabo o leve a seus domínios!
Deu pra criticar minha comida:
“A sopa podia ser mais apimentada,
O assado mais tostado, mais velho o vinho!”
Pelos mil sacramentos!
Matem o cão a pancadas, é um crítico (GOETHE, WA, 2, p. 204)^{cxlvii}.

Como revelam as temáticas aludidas, Benjamin parte de noções teóricas dos românticos para analisar o romance de Goethe. A recepção do romance recebera, a propósito, uma melhor acolhida entre os Românticos, quando se comparada com a recepção da tradição iluminista. Os métodos de análise daqueles estavam, por assim dizer, mais sintonizados com as inovações da obra⁹⁸. É o que ressalva Bornebusch, ao traçar as variadas recepções que o romance recebeu ao longo das décadas:

[...] a crítica romântica não se posicionou de forma uníssona a favor ou contra o romance de Goethe. O mais importante nessa discussão foi a maneira intensa com que os românticos se ocuparam desta obra, aprofundando-se na leitura crítica e interpretativa do romance. Mesmo quando formularam críticas negativas, não deixaram de ver em *Die Wahlverwandtschaften* um romance criativo, sui generis e inovador. A recepção romântica difere neste sentido da recepção da tradição iluminista que foi muito mais radical e unânime, assim como preconceituosa e

⁹⁸ A questão “clássico versus romântico” foi frequentemente discutida pela crítica. O romance foi, a princípio – em uma época marcada pela oposição implacável entre o clássico e o romântico –, identificado como clássico, como por exemplo em Oskar Walzel (1906). Paul Stöcklein (1949) também defende a sua maneira que o último romance de Goethe compõe uma crítica severa antiromântica. Waltraud Wielhölder (1982) propõe ainda uma visão mais agregadora e lê o romance a partir de três camadas de significados: Antigo, Cristão e Alquímico. Não pretendemos defender contudo uma resposta definitiva sobre em que medida a obra está mais próxima, ou não, da estética romântica, mesmo porque o romance deixa em aberto muitas perguntas devido a sua ambivalência.

taxativa em sua crítica contra esse romance (BORNEBUSCH, 2003, p. 78).

Estas características talvez expliquem o porquê de a coletânea de ensaios sobre o Romantismo de Jena, *Atualidade do Primeiro Romantismo* [Die Aktualität der Frühromantik], publicado em 1987, dedicar o primeiro artigo a Ernst Hörisch, no qual é discutido justamente *As afinidades eletivas*. Hörisch se atenta no ensaio designado *Der Mittler und die Wut des Verstehens* [O mediador e a fúria da compreensão], à figura de um dos personagens, Mittler, para defender “sem dúvida alguma”, que o romance de Goethe é “[...] também um manifesto anti-hermenêutico” (HÖRISCH, 1987, p. 23). O romance, por certo, não cabe em uma análise tradicional. Ele exige uma outra abordagem teórica, que incorpore os traços obscuros como constituintes da obra e não como deturpações de um modelo atemporal do que deveria ser o romance. Por certo, a leitura positivista de um Gundolf, por exemplo, não cabe aqui.

O que a crítica romântica permite é, pois, justamente incorporar estas partes obscuras como partes constituintes do romance, melhor dizendo, da própria obra de arte. O próprio Goethe declara, por sinal, em uma carta a Zelter sob a data de 01 de Junho de 1809, o claro propósito de haver colocado “muitas coisas” em seu romance, de muitas ainda ter “escondido” (GOETHE, WA, 20 B, p. 347)^{99cxlviii}.

No intuito de tentar apreender a verdade do texto, os mais variados críticos se debruçaram sobre a obra. Em *Mundo empírico como prosa e mundo mítico como plano de fundo* [Empirische Vorderwelt und mythische Hinterwelt], Martinez propõe até mesmo uma crítica em duas estratégias, “mutuamente opostas” (MARTINEZ, 1996, p. 40), de abordagem do texto, na tentativa de uma melhor apreensão do romance^{100cxlix}.

⁹⁹ “Espero que o senhor encontre aqui meu velho estilo. Coloquei aqui muita coisa, outras oculte. Que este mistério evidente possa trazer algum prazer também a si” (GOETHE, WA, 20, p. 347).

¹⁰⁰ Segundo Martinez, as interpretações conflitantes têm origem na estrutura do próprio romance. Daí o autor se atentar aos “mundos” retratados n’*As afinidades eletivas*, como tentativa de uma melhor abordagem: “O fato de que *As afinidades eletivas* provocaram e ainda vêm provocando interpretações não apenas diferentes, como também díspares e excludentes, leva-nos à suposição de que a contradição reside na própria estrutura do romance – as interpretações contraditórias teriam portanto origem na determinação do texto. Em consequência disso, é preciso de fato conceder que tanto a interpretação realista quanto a mítica são apropriadas em relação ao texto; se, entretanto, são consideradas isoladamente, falham ambas, dada a complexidade. O mundo narrado em *As afinidades eletivas* é radicalmente ambíguo, paradoxalmente realista e mítico ao mesmo tempo” (MARTINEZ, 1996, p. 39).

Benjamin parece, contudo, dar um passo ainda além, ao revelar os aspectos desconcertantes do texto não somente como intencionais do autor, como se fosse possível, a partir de uma análise apurada, revelar finalmente o sentido último do texto, o *mistério evidente* [offenbare Geheimniß], como Goethe paradoxalmente se refere ao romance.

E então o *modo* de abordagem do ensaio de Benjamin se encontra com o longo trecho de Kant com o qual inauguramos a discussão: a intenção crítica de Benjamin não parece revelar, finalmente, o que a obra *é*, seu significado, sua moral, seu aspecto didático. Apropriando-se da frase kantiana, poder-se-ia dizer que a abordagem teórica benjaminiana também parte do princípio de que a linguagem da arte é, no limite, indemonstrável, permanecendo não somente inacessível para o crítico literário, como também para o próprio autor, “[...] ele mesmo não o sabe” (KANT, 2005, p. 155), para lembrar novamente Kant. O filósofo também problematiza a relação pacífica muitas vezes estabelecida entre a obra e a vida do autor, argumentando que a obra mesma revela aspectos que fogem da intenção do autor, que se revelam a sua revelia, refletida no ensaio de Benjamin por exemplo na crítica da análise biográfica de Gundolf¹⁰¹.

Ainda que Benjamin se valha em seu ensaio de comentários do velho Goethe sobre *As afinidades eletivas*, ele problematiza a ideia intencionada do autor em seu romance, apontando que o processo criativo não é somente dominado pela consciência: Benjamin aponta, pois, para os aspectos que se revelam à revelia do autor, para os aspectos que permanecem encobertos para o próprio autor. Alude, por exemplo, para “[...] o mistério de sua obra de um modo mais profundo do que ele”, Goethe, “[...] poderia supor” (BENJAMIN, 2009, p. 118); diz ainda que “[...] ele [Goethe] próprio certamente mal percebeu – fato do qual sua linguagem dá testemunho” (BENJAMIN, 2009, p. 119). O próprio Goethe, por sinal, parece estar ciente disso, quando escreve, no ano de publicação d’*As afinidades eletivas*, uma carta enviada a Bettina Brentano, dizendo que não se responsabilizava pelo o que o romance se tornara: “Quando o livrinho, que lhe foi indicado, chegar à senhora, receba-o simpaticamente. Eu mesmo não estou de acordo sobre o que ele se tornou” (GOETHE, WA, 21, p. 62). Do mesmo modo, em uma conversa com Eckermann, a

¹⁰¹ Amparado, também, no provável comentário que Goethe teria feito a seu secretário, de que *As afinidades eletivas* “[...] não contém nada que não tenha sido vivenciado, mas também nada da forma como foi vivenciado” (GOETHE, WA, 7, p. 218).

21 de janeiro de 1827, na qual se discutia as considerações de Solger sobre o caráter do arquiteto n' *As afinidades eletivas*, Goethe teria comentado: “Não se admire, pois eu mesmo não pensei nisso, quando o criei” (GOETHE, WA, 6, p. 32, 33).

A escrita é, pois, dinâmica, não obedece apenas aos desejos conscientes do criador. A nova abordagem crítica de Benjamin está centrada no texto mesmo, antes que em quaisquer outros aspectos: a intenção do autor, como os diversos comentários do próprio Goethe testemunham, não seria assim a chave que abriria finalmente o sentido da obra, pois o texto não traduz fielmente as intenções do autor. Se nem mesmo o próprio criador tem plena consciência de seu processo de criação, aspectos biográficos estão *a priori* em segundo plano. Esta concepção de crítica fornece, ademais, uma espécie de respaldo para o crítico não contemporâneo de uma obra literária, ao legitimar (e mesmo valorizar) o distanciamento como componente importante para se aproximar do *teor de verdade* [Wahrheitsgehalt].

A crítica ao método biográfico – representado no ensaio por Gundolf, ao acolher o dogma “[...] mais impensado do culto a Goethe”, que “[...] entre todas as obras de Goethe, a maior seja sua vida” (BENJAMIN, 2009, p. 63) – caracteriza assim, segundo as primeiras linhas da segunda parte do ensaio de Benjamin, não mais que um *proton pseudos* método, uma abordagem ociosa do crítico incapaz de perscrutar as partes mais obscuras e inapreensíveis do texto e que buscam nos dados, supostamente mais verificáveis da vida do autor, a chave de seu método interpretativo:

Se toda obra, tal como acontece com *As afinidades eletivas*, pode elucidar a vida do autor e o seu ser, então a maneira usual de considerar essa correlação perde-a tanto mais de vista quanto mais acredita ater-se a ela. Pois se raramente a edição de um clássico deixa de enfatizar em sua introdução que justamente o seu conteúdo, como poucos outros, pode ser compreendido única e exclusivamente a partir da vida do autor, então esse julgamento já contém no fundo o *proton pseudos* do método que, no clichê da imagem do seu ser e na vivência vazia ou inapreensível, procura representar o devir da obra dentro do próprio poeta. Esse *proton pseudos* em quase toda filologia mais recente, isto é, naquela filologia que ainda não se define mediante a investigação da palavra e dos fatos, consiste, se não em derivar a obra literária como produto da essência e da vida do autor, então pelo menos em torná-la mais acessível à compreensão ociosa. Na medida, contudo, em que é incontestavelmente indicado erigir o conhecimento sobre a base daquilo que é seguro e verificável, a obra deve estar absolutamente em primeiro plano sempre que o olhar perceptivo se dirige ao conteúdo e à essência. Pois em parte alguma esse conteúdo e essa essência evidenciam-se de forma mais durável, mais marcante e mais apreensível do que na obra (BENJAMIN, 2009, p. 55-56).

O que Benjamin chama de *teor de verdade* [Wahrheitsgehalt], logo nas linhas iniciais de seu ensaio, atua deste modo como reexame crítico do romance. Não constitui um estudo de aspectos demonstráveis através de uma análise que se pretenda a resposta final. O termo *Wahrheitsgehalt* está ligado assim a uma metodologia crítica da obra de arte atenta aos aspectos obscuros, encobertos, que não se desvelam inteiramente, mesmo após a abordagem crítica. Benjamin recorre ainda, na tentativa de explorar as dessemelhanças entre estas duas instâncias, a um símile que corrobora a ideia de que a análise crítica, atenta ao teor de verdade, mantém uma esfera enigmática, ao comparar o comentador ao químico, e o crítico ao alquimista:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado (BENJAMIN, 2009, p. 13-14).

Benjamin inverte de tal modo o que entende por crítica literária, que torna o alvo do crítico não desvelar a obra, mas resguardar sempre uma carga de mistério. Na busca das brasas ainda ardentes entre as cinzas, ele busca o teor de verdade daquilo que está vivo na obra¹⁰².

Juízo diametralmente inverso encontra-se, por exemplo, na assertiva de um Baumgarten, ao erigir como modelo de crítica o matemático, em contraposição ao pastor:

Imagina-te, primeiramente, como um astrônomo, não apenas físico, mas também matemático ou pensa, como os astrônomos, o eclipse anular do ano passado; em seguida, pensa este mesmo eclipse como um pastor, que o relata a seus companheiros ou à sua amada Neera. Oh! Quantas verdades pensaste no primeiro caso e quantas deves ter totalmente omitido no segundo! (BAUMGARTEN, 1993, p. 57).

Poder-se-ia apontar que a “nascente” teoria estética de Baumgarten se deve,

¹⁰² Esta colocação lembra a carta que Goethe enviou a Hetzler em 14 de Julho de 1770, na qual utiliza a metáfora da captura da borboleta (GOETHE, WA, 1, p. 238) com um sentido bastante negativo, como abordado.

assim, muito mais à invenção de um léxico específico¹⁰³, do que propriamente à construção de um domínio independente, pois o conceito de estética se traduz aqui como virtude cognoscitiva. Isto é, embora se possa dizer que Baumgarten confere dignidade filosófica ao sensível, na medida em que o filósofo institui, ao lado do conhecimento intelectual, distintivo, um tipo de conhecimento sensitivo, que abarca o campo do belo, a valorização das representações sensíveis (ou estéticas) são julgadas e definidas pela lógica (representações intelectuais), tornando tal valorização do sensível questionável segundo Lebrun “[...] pois a escolha do conhecimento como gênero indica que a reabilitação do sensível efetua-se sempre no espírito do intelectualismo” (LEBRUN, 2002, p. 409).

É, pois, em termos de “elevar-se” àquelas que “[...] por natureza são mais importantes” e indispensáveis “[...] como condição sine qua non” (BAUMGARTEN, 1993, p. 107), que Baumgarten concebe a “faculdade de conhecimento inferior” (BAUMGARTEN, 1993, p. 61). Cabe, assim, à lógica “[...] em sentido geral suprir esta faculdade com as regras que o orientem”, que orientem o poeta, “[...] neste conhecimento sensível das coisas” (BAUMGARTEN, 1993, p. 53). Cumprir o projeto de uma “perfeição estética”¹⁰⁴, implica portanto, no limite, transformar o pensamento sobre o belo numa nova *Wissenschaft*.

¹⁰³ Baumgarten cria o termo estética em meados do século XVIII: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). Em *Reflexões filosóficas acerca da poesia*, Baumgarten define a nova ciência e delimita seu objeto: “La filosofía poética, según lo dicho en nuestro §IX, es la ciencia que dirige el discurso sensible a su perfección. Mas, como nosotros al hablar tenemos estas representaciones que comunicamos, la filosofía poética supone en el poeta una facultad sensible inferior. Sería ciertamente tarea de la lógica, em um sentido amplo, dirigir esta facultad para el conocimiento sensible de las cosas, pero quien conoce nuestra lógica, llegaría de repente a saberlo em el estado actual de las cosas? Sería realmente ocasión de preguntarse: es que la Lógica deberá reducirse a los estrechos limites que su misma definición implica, considerándola bien como una ciencia que trata de conocer algo filosóficamente, bien como una facultad cognoscitiva superior encargada de dirigirnos al conocimiento de la verdad? Es claro que entonces se daría ocasión a los filósofos de buscar por su mérito, y com preciada recompensa, artificios que sierviesen para perfeccionar y aguzar sus facultades inferiores de conocimiento, aplicándolas asimismo más felizmente em provecho de todos. Pero puesto que la psicología da sólidos principios, no dudamos que pueda admitirse provechosamente una ciencia que dirija la facultad cognoscitiva inferior para el conocimiento sensible de las cosas” [...] “Teniendo la definición a mano, su terminología puede precisarse fácilmente. Ya los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre cosas percibidas y cosas conocidas y bien claro aparece que con la denominación de cosas percibidas no hacían equivalentes tan solo a las (p. 87) cosas sensibles, sino que también honraban com ese nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por tanto, las cosas conocidas (νοητά) lo son por uma facultad superior como objeto de la lógica, em tanto que las cosas percibidas lo han de ser por uma facultad inferior como su objeto [...] o ESTÉTICA” (BAUMGARTEN, 1964, p. 87, 88).

¹⁰⁴ “A poética filosófica, em função do §9, é a ciência que leva o discurso sensível à sua perfeição”. (BAUMGARTEN, 1993, p. 52).

O projeto de Baumgarten é assim deveras claro. Não é à “ciência de Lesbos”, a um pensamento do belo que suporte a prática poética, que a “nascente” estética deve recorrer, mas a um pensar anterior à prática, genérico, exercício quase pedagógico, fundado na exigência normativa, pressuposta, e à adequação de cada caso particular:

O que responder?, se não percebem que os principais problemas do conhecimento poderiam ser não só bem resolvidos, mas ainda resolvidos de modo belo, a partir da elaboração de esmeradas definições, que verdadeiramente explicariam um objeto belo e elegante através de uma sequência concatenada de axiomas e consequências? Responder o quê?, se não percebem que é possível estabelecer uma arte não só dedicada ao caráter geral do belo talento, mas também revestida com o manto da ciência? É a regra dessa ciência, não a de Lesbos, que nos permitirá tanto executar, quanto julgar mais acertada e seguramente as obras que postulam a beleza do pensamento (BAUMGARTEN, 1993, p. 119).

O modo de proceder crítico de Benjamin, em oposição, não parte da restrição a algum aspecto conteudístico, vertendo a linguagem artística em “esmeradas definições”, através de “uma sequência concatenada de axiomas e consequências”, para lembrar mais uma vez as palavras de Baumgarten, que considera, por assim dizer, a linguagem da arte como mero instrumento para a representação de ideias. Contrariando este modelo analítico, Benjamin tateia um modelo diferente, rejeita a inteligibilidade através de um método analítico que se desdobra infinitamente, na recusa de respostas soberanas. Plasticamente, esta noção se manifesta no ensaio como recusa a qualquer resposta final sobre a obra; na recusa, congênita à linguagem, de submeter a obra a uma totalidade evidente, propondo uma interpretação final. Manifesta-se, pois, na própria linguagem, muitas vezes impenetrável, com a qual Benjamin se aproxima do romance. É necessário ressaltar contudo, que a linguagem com a qual Benjamin se expressa não deriva de uma incapacidade crítica, mas liga-se ao conceito de crítica desenvolvido.

Benjamin embaralha o modelo hierarquizado, fundado na tentativa de converter o discurso sobre a arte em discurso científico: entendida enquanto tarefa sempre desdobrável, a crítica desconstrói a possibilidade de representar a obra em uma linguagem conceitual, em uma concepção fechada, unívoca, permitindo, por seu turno, uma exposição. A questão não é pois, a ilustração ou demonstração de algo, a defesa de uma nova leitura que se pretenda canônica, mas está centrada no inacabamento e na constância de uma análise crítica que não se resolve totalmente,

que não alcança um núcleo de verdade, antes renasce e se desdobra em cada nova época.

A essência da beleza não é, pois, vertida em uma análise crítica focada em aspectos conteudísticos, sejam eles científicos, como por exemplo no enfoque dos trabalhos do “Goethe botânico”, estéticos ou os de caráter biográfico-histórico. A crítica de arte não se traduz em uma apreensão clara da forma com que se apresentam, em sua aparência, pois a noção de beleza, em Benjamin, escapa a conceituações, permanece velada¹⁰⁵:

Pois a aparência pertence ao essencialmente belo enquanto envoltório, e o fato de que a beleza como tal só apareça naquilo que está velado mostra-se como sua lei essencial. Portanto, a própria beleza não é, como ensinam os filosofemas, mera aparência [...] A beleza não é aparência, não é envoltório para encobrir outra coisa. Ela mesma não é aparência, mas sim inteiramente essência – uma essência, porém, que se mantém, em impregnação essencial, idêntica a si mesma apenas sob velamento. Por isso, pode ser que a aparência iluda por toda parte: a bela aparência é o envoltório lançado sobre aquilo que é necessariamente o mais velado [...] (BENJAMIN, 2009, p. 111-112).

Benjamin não pretende, como revela o referido trecho, encontrar o sentido da beleza. Ele aponta, ao contrário, um caminho: a beleza, diz, não é “mera aparência”, isto é, não é um detalhe que possa ser reduzido a algum dado conteudístico. A beleza não é um mero véu, atrás do qual se encontra a coisa-em-si – o véu (ou a forma) é o único modo para que a coisa-em-si exista. Desvelar o objeto não corresponderia contudo a uma revelação do que é a beleza, mas justamente ao desaparecimento da beleza. Dito em outros termos: a forma não está sujeita a um conteúdo, o qual, então, seria passível de investigação. Há, sim, uma imbricação inseparável entre forma e conteúdo na obra de arte, entre “o como” e “o quê”, e aqui pode-se recorrer à uma imagem do próprio Benjamin da *Infância berlinense*, utilizando a imagem de uma meia enrolada como alusão da união inextricável entre a forma e o conteúdo:

Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que

¹⁰⁵ A este respeito, também a noção de *história* em Benjamin. Tome-se, por exemplo, a tese V, na qual Benjamin aborda a impossibilidade de capturação: “A verdadeira imagem do passado *passa célere e furtiva*. É somente como imagem que lampeja justamente no instante da sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (In: LÖWY, 2005, p. 62).

trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas “a bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova este exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado como a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa” (BENJAMIN, 2004, p. 106).

A verdade está impressa no mundo sensível – como em Goethe, aliás – precisa da aparência para se revelar, o que não significa contudo, que sejam iguais, pois deste modo o conhecimento da obra seria imediato: é assim necessário uma aproximação da obra através do movimento interpretativo, que todavia nunca termina.

Adiante em seu ensaio, Benjamin estabelece a relação indissociável entre crítica de arte e a impossibilidade – contrariando o afã de estabelecer uma ciência do belo como em Baumgarten – de desvelamento da obra:

Diante, portanto, de todo belo, a ideia do desvelamento converte-se naquela da impossibilidade de desvelamento. Essa é a ideia da crítica de arte. A tarefa da crítica de arte não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório. Elevar-se à verdadeira contemplação – a qual jamais se abrirá à chamada empatia e só de modo imperfeito a uma observação mais pura do ingênuo: à contemplação do belo enquanto segredo. Jamais uma obra de arte foi apreendida, exceto quando se apresentou de maneira incontornável como segredo [...] Uma vez que somente o belo e, fora este, nada que vele e que esteja velado consegue ser essencial reside no mistério (BENJAMIN, 2009, p. 112-113).

Com o termo *sem expressão* [das Ausdruckslose], Benjamin defende que a verdade da Beleza só se revela enquanto se vela. Benjamin chama atenção para o aspecto mítico da obra de arte – e todo mito mantém sua opacidade, mantém uma carga de mistério: a “lei essencial” da beleza só se manifesta pois, segundo Benjamin, “naquilo que está velado” (BENJAMIN, 2009, p. 111). O *sem expressão*, não é passível de enquadramentos, simplificações e deduções. A “verdade da beleza” é um mistério e não se dobra às artimanhas de nossa linguagem. A essência da beleza é pois, contraditoriamente, o mistério: o que se torna apreensível não é a ideia do belo, mas o mistério que este conceito geral resguarda. Benjamin conecta a ideia de beleza com a essência da verdade.

Neste sentido, é de grande importância a releitura que Benjamin faz do *Banquete* de Platão, na qual concede beleza à verdade e verdade à beleza. Em *Do*

conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza, Jeanne-Marie Gagnebin sustenta:

Benjamin lê o Banquete de maneira muito mais ousada. Se se pode dizer da verdade que ela é o "teor essencial da beleza" ("Wesensgehalt der Schönheit"), isso também significa que o Banquete "declara que a verdade é bela" ("erklärt die Wahrheit für schön"). Não só a beleza é redimida de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (*Schein*) e da aparência (*Erscheinung*, *Schein*) pela sua última ligação à verdade; também esta, a verdade, precisa por assim dizer, da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, subsunção da beleza à verdade em uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. Entre verdade e beleza haveria uma relação de co-pertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível "em si", sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva) (GAGNEBIN, 2005, p. 188).

Semelhante a um hieróglifo, o romance se deixa descobrir somente por meio de fragmentos. Utilizando a metáfora benjaminiana do véu, pode-se dizer que o romance somente se revela, encobrendo-se. Daí Benjamin dizer anos depois, em *A origem do drama barroco alemão*, "E só isso pode demonstrar, que a verdade não é descoberta que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça" (BENJAMIN, 1, p. 211). Note-se que Goethe também se valera da palavra *revelação* [Offenbarung], quando da caracterização do símbolo. O poeta diz, por exemplo, que a verdadeira simbologia é aquela "[...] onde o particular representa o universal, não como sonho e sombra, mas como revelação viva e instantânea do insondável" (GOETHE, WA, 42, p. 152, 153).

De modo inabitual, caberia então ao crítico abordar a obra de modo oblíquo, importando-se não com a afirmação de respostas, mas, principalmente, em alimentar interrogações, manter o sentido do texto em aberto^{106cli}, pois o texto diz sempre mais do que se pode alcançar. O mistério pertence à essência mesma da beleza.

A leitura de Benjamin é, pois, bastante apropriada para abordar uma obra de arte como *As afinidades eletivas*, inclusive da perspectiva do próprio autor, pois,

¹⁰⁶ É, pois, seguindo o pensamento benjaminiano que Martin Lüdke procura uma leitura do último romance goetheano "Não de modo enérgico e impetuoso, mas sim cuidadosamente. Sem esperar respostas, mas sim, perguntas" (LÜDKE, 2007, p. 123).

como se abordou, Goethe prezava por uma concepção da obra de arte ligada, também, ao indizível. O ensaio de Benjamin serve, assim, como uma introdução ao *modo* como o romance será abordado na quarta e última parte do trabalho, *Die Wahlverwandtschaften: análise*.

9.2 Urphänomen, Urpflanze, Wahrheit, Licht: das Symbol

Já apontou-se anteriormente que algumas ideias retornam em Goethe, ainda que nos mais variados trajes. São ideias semelhantes, sem que seja estabelecida uma construção sistemática de conceitos. É, pois, importante mapear os termos que apontam para a mesma ideia.

Tanto em Goethe quanto em Kant encontra-se a ideia de que a arte é um campo, no limite, inexprimível, que não se curva a um dado cognitivo, mas mantém uma carga de mistério. Em Goethe, contudo, esta noção se manifesta pelo uso de diferentes termos. Um dos termos utilizados aparece, por exemplo, na noção do *fenômeno primordial* [Urphänomen]: “O belo é um fenômeno primordial” (GOETHE, WA, 6, p. 103)^{clii}, “Fenômeno primordial: ideal-real-simbólico-idêntico. Ideal, como o último reconhecível; real, como reconhecido; simbólico, porque compreende todos os casos; idêntico, com todos os casos” (GOETHE, WA, 11, p. 162)^{cliii}, “Esse é um fenômeno primordial, o qual não se pode querer explicar além disso. Mesmo Deus não sabe mais que eu sobre isso” (GOETHE, WA, 10, p. 98)^{cliv}. Na *Doutrina das cores*, obra que origina a noção do *Urphänomen*, lê-se:

Aquilo que percebemos na experiência, são, na maior parte das vezes, apenas casos que, com alguma atenção, podem ser submetidos a categorias empíricas e gerais. Estas se subordinam novamente a rubricas científicas, que, por sua vez, apontam para algo acima delas, processo esse pelo qual certas condições essenciais do fenômeno podem ser conhecidas mais de perto. A partir daí, tudo se dá segundo normas e leis cada vez mais altas na hierarquia, as quais, contudo, não se revelam através de palavras e hipóteses ao entendimento, mas sim, por meio dos fenômenos, à contemplação. Nomeamo-los fenômenos primordiais [...] Um fenômeno primordial é tal, como até agora nós apresentamos. Vemos, de um lado, a

luz, o claro e do outro lado, a escuridão, o sombrio [...] (GOETHE, WA, 1, p. 72,73)^{107clv}.

Nestas colocações, Goethe acentua sempre um lado obscuro¹⁰⁸, um lado que permanece velado, um limite para a apreensão cognitiva. Acentua a “coisa”, que não pode ser dita, nem compreendida, mas somente intuída. O *Urphänomen* é, como observa Heller, “[...] uma ideia tão fundamental para a *qualidade* de um conjunto de fenômenos que seria imprudente para a mente humana penetrar além” (HELLER, 1952, p. 17). Heller manifesta adiante as duas esferas, aparentemente paradoxais, na noção de verdade em Goethe, “Desconhecida e ainda revelada – essa é a natureza da verdade que Goethe procura fazer cada vez mais a sua própria, ao exercitar sua intuição, imaginação e inteligência discursiva, com liberdade e ironia” (HELLER, 1952, p. 24). Aqui está portanto implicada a noção de verdade em Goethe: “A verdade [...] só pode ser apreendida intuitivamente, mas não como um axioma lógico, o qual possui seu valor em uma esfera ideal e totalmente abstrata” (MENZER, 1957, p. 60)^{clvi}.

Uma das facetas desta noção está implicada também, segundo Förster, no que Goethe irá designar *olhos do espírito* [Auge des Geistes]:

O que Goethe quer dizer com a expressão ‘olhos do espírito’ é aquele tipo de consciência que nós penetramos, quando passamos de um método discursivo e analítico para um intuitivo e holístico, e vê a unidade empírica de um objeto como desenvolvida de modo dinâmico a partir de uma forma arquetípica ideal e original (FÖRSTER, 2001, p. 98).

Um termo utilizado com bastante recorrência por Goethe é também a metáfora da *luz* [das Licht]. De modo semelhante à caracterização do *Urphänomen*, a metáfora da luz indica uma forma vaga de conhecimento, que consegue mostrar-se apenas na medida em que continua velada. A metáfora da luz possui entretanto uma vantagem: ela aclara a escrita muitas vezes enigmática de Goethe. Neste sentido, Wagner:

¹⁰⁷ Grifo nosso.

¹⁰⁸ Vale ressaltar que a *Doutrina das cores* (1810), publicada no mesmo período do romance *As afinidades eletivas* (1809), é baseada no assim chamado *Urphänomen* e na polaridade entre luz e escuridão.

Ele compara repetidas vezes seu próprio caminho como pesquisador da natureza com o de um viajante, que foi para o oriente para presenciar o surgir da luz solar, “mas ao surgir da luz solar teve que afastar os olhos, por não poder suportar o tão desejado e ansiado brilho”. O Fausto tem de se afastar igualmente do sol, da “luz primordial lá de cima”. “A verdade é uma chama, porém, uma chamada tremenda; por isso procuramos passar por ela apenas em um relance, com receio até, com medo de nos queimar. Um tal acanhamento, que chega até o medo, “sentem também aqueles aos quais o fenômeno primordial se revela. Mas o mesmo sol que ofusca o observador, ilumina os fenômenos do mundo. Novamente é nomeada a “luz primordial lá de cima” [...] Sempre volta a metáfora da luz, sob a forma da qual os conceitos gerais, especialmente o da verdade, são entendidos. Ofuscam o observador e permanecem irreconhecíveis, mas iluminam os fenômenos concretos, já designados acima nas citações como “reflexo”. Então Goethe pede ajuda em questões da filosofia, “porque sua luz também me ofusca e eu tenho de me contentar somente com o tatear” (WAGNER, 1970, p. 255)^{clvii}.

A metáfora da luz possui, pois, duas características aparentemente paradoxais: ela ilumina e cega; esclarece e ofusca.

Goethe estava ciente da dificuldade de expressar a característica essencial de algo. Sob a data de 22 de Agosto de 1806, escreve uma carta a Wilhelm von Humboldt, na qual diz que estava a ler a obra *Fundamentos de uma ciência natural filosófica* [Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft], de Steffens. O poeta comenta então que algumas partes, “tratadas anteriormente por Steffens, estão apresentadas aqui de modo conciso em agradável consequência e esmero” (GOETHE, WA, 51, p. 200). O oposto ocorre, contudo, quando Steffens trata da orientação geral do trabalho:

Mas porque agora é necessário tratar dos fundamentos de toda a ciência natural, parece, aqui e ali, que a experiência lhe escapou, as passagens tornam-se obscuras e ambíguas, frequentemente incompreensíveis, e eu teria de estar muito errado, se elas ao final não estivessem vazias de sentido (GOETHE, WA, 51, p. 200)^{clviii}.

Goethe se utiliza de termos como “obscuro”, “ambíguo” e “frequentemente incompreensível”, ao descrever o trecho no qual Steffens abordava a parte essencial da obra – enfatizando, com a escolha dos adjetivos utilizados, primeiro a dificuldade da exposição, e, segundo, o impedimento para apreender tal ideia de forma clara, inequívoca. A seguir, lê-se ainda:

Mas à medida que se avança no texto, se evidencia a linguagem estranha, com a qual somos castigados e que já quase não podemos mais evitar. Sem dúvida, faz parte da natureza da coisa que, para que se possa atingir as profundezas da natureza com as palavras, é preciso se apoderar dos signos de outras ciências e dos esforços humanos daqueles que antes se haviam aprofundado. Deste modo surgiu um simbolismo, que eu de forma alguma censuro, mas que tem em si algo extremamente singular e ao mesmo tempo perigoso. As fórmulas da matemática, a pura e aplicada, da astronomia, da cosmologia, da geologia, física, a química, história natural, da moral, religião e da mística são todas moldadas na linguagem da metafísica, com frequência utilizada de modo bom e elevado; porém a aparência permanece sempre grotesca. Então sobressai o perigo que essa língua possui com aquela outra. Sei muito bem que se coloca um som no lugar de uma coisa e que muitas vezes este som é tratado como a própria coisa, e que não se pode evitar sempre esse *qui pro quo*. Mas na linguagem mais elevada e complicada da arte, que era do que se tratava, consequências muito ruins derivam do fato de que se ponha o símbolo, o qual alude a uma aproximação, em lugar da própria coisa, que se faça de uma relação extrínseca e referencial uma relação intrínseca, afastando-nos e assim da apresentação por meio de fórmulas que acentuem a analogia. Assim norte e sul, leste e oeste, oxigênio e hidrogênio são já tais Scherwenzels consentidos serviais e emissários dessa estranha tópica, da qual é melhor se afastar de boa vontade. Digo mais uma vez que não sou hostil ao emprego de um tal simbolismo, sinto-me, pelo contrário, muitas vezes compelido a empregá-lo [...] (GOETHE, WA, 51, p. 201, 202)^{clix}.

Goethe se vale de outro termo importante (e que remete as ideias do *fenômeno primordial*, da *luz*, bem como do conceito de verdade): a noção de *símbolo*. A este respeito, as considerações na *Doutrina das cores*, intituladas *Considerações finais sobre linguagem e terminologia* [Schlußbetrachtung über Sprache und Terminologie], são também elucidativas, quando o poeta diz que a linguagem é “apenas simbólica, figurada” e que “nunca exprime diretamente os objetos”:

Nunca se reflete suficientemente sobre o fato de que uma língua é na verdade apenas simbólica, apenas figurada, e nunca exprime os objetos diretamente, mas somente em reflexos. Este é especialmente o caso, quando se trata de seres que adentram a experiência de modo apenas fugaz e que se pode chamar mais propriamente de atividades do que de objetos, já que estão no reino da doutrina da natureza continuamente em movimento. Não se deixam capturar, embora se deva falar sobre eles; e buscamos então todo tipo de fórmula para nos aproximar deles, ao menos por meio de analogias (GOETHE, WA, 1, p. 302, 303)^{clx}.

Em uma de suas *Máximas*, o poeta precisa as diferentes formas de *Darstellung*, o símbolo e a alegoria:

É uma grande diferença, se o poeta procura o particular em direção ao universal ou contempla o universal no particular. O primeiro modo origina a alegoria, na qual o particular vale apenas como exemplo, como modelo do geral; mas o outro modo é a natureza mesma da poesia; ele exprime um particular, sem pensar no geral ou remeter a ele. Quem capta este particular vivamente, obtém ao mesmo tempo o geral, sem o perceber, ou perceberá só mais tarde (GOETHE, WA, 42, p. 147)^{clxi}.

A citação revela algumas características importantes na formulação dos conceitos símbolo e alegoria. Em primeiro lugar, Goethe estabelece claramente uma divisão entre o símbolo e a alegoria: “É uma grande diferença”, diz, primeiramente. Em segundo lugar, precisa a relação entre as duas formas de exposição segundo as características do universal e particular: “[...] se o poeta procura o particular para o universal ou contempla o universal no particular”. Por último, ocorre uma caracterização valorativa dos conceitos: a alegoria é aquela “na qual o particular vale apenas como exemplo, como modelo do geral”, já o símbolo, é considerado “a natureza mesma da poesia”. Com efeito, repete-se aqui novamente a discussão da síntese do particular com o universal, com a qual a verdadeira arte será caracterizada por Goethe.

Em um texto de 1797, intitulado *Sobre os objetos das artes plásticas* [Über die Gegenstände der bildenden Kunst], considerado o primeiro documento na formulação da oposição, lê-se:

Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincide com os melhores e mais elevados objetos, tornando-os, na melhor das hipóteses, simbólicos. Os objetos apresentados dessa maneira parecem existir meramente por si, mas são significativos da maneira mais profunda, e isso por causa do ideal, que sempre traz consigo conduz uma generalidade. Se o simbólico, para além da exposição, ainda atesta alguma coisa, então isso sempre ocorrerá de modo indireto (GOETHE, WA, 47, p. 95)^{clxii}.

Kant também se vale da distinção entre *símbolos* e *esquemas*. A palavra *símbolo* [Symbol] é aqui utilizada como representação indireta de um conceito, em oposição aos conceitos puros do entendimento, chamados *esquemas*:

Todas as intuições que submetemos a conceitos *a priori* são ou *esquemas* ou *símbolos*, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos apresentações indiretas do conceito. Os primeiros fazem isso demonstrativamente e os segundos mediante uma analogia [...] Toda

hipotipose (apresentação, *subjectio sub adspectum*) enquanto sensificação é dupla: ou *esquemática*, em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada *a priori*, ou *simbólica*, em cujo caso é submetida a um conceito, que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada [...] (KANT, 2005, p. 196).

Kant estabelece, pois, duas formas de apresentação do conceito ao juízo: ambas expõem o conceito de modo intuitivo, com a diferença que uma forma de apresentação é direta e a outra é indireta. Kant discorda assim do uso “[...] admitido pelos mais recentes lógicos” que é “[...] incorreto e subvertedor 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” (KANT, 2005, p. 196).

Já se encontra presente, pois, na distinção kantiana, a ideia de que o *simbólico* é um *modo de representação* [Darstellung] intuitiva, avessa a apreensões conceituais na medida em que “[...] não contém o esquema próprio para o conceito, mas simplesmente um símbolo para a reflexão” (KANT, 2005, p. 197). O símbolo dá, assim, muito a pensar mas ele também “[...] se recusa ao pensamento”. Para lembrar Mikel Dufrenne, o “[...] cúmulo do sentido parece ser um nada de sentido, como se o sentido se anulasse ao se ilimitar” (DUFRENNE, 2004, p. 198). O significado esquemático, em oposição, seria aquele em que possa haver uma expressão adequada, onde a imaginação oferece *esquemas* que são adequados e os quais podem *demonstrar-se* [Demonstratio], ao passo que o significado simbólico só pode expor-se pela faculdade de julgar de maneira indireta, *analogicamente* (Analogie), sendo assim um conceito indemonstrável¹⁰⁹.

Poder-se-ia dizer que o modelo binário entre *esquema* e *símbolo* na *Terceira Crítica* é vertido na linguagem de Goethe na antinomia *alegoria/símbolo*. A *alegoria* contém traços semelhantes ao *esquema*: ambas são apresentações diretas do conceito, *transitivas*. A *alegoria* é aquela forma de apresentação que “[...] transforma o fenômeno em conceito e o conceito em uma imagem, de tal modo que o conceito possa ainda ser mantido limitado e ainda assim completo na imagem, aludindo ainda a

¹⁰⁹ “A verdadeira diferença entre essas duas formas de *Darstellung* só se revela, então, quando se observa que, para os conceitos do entendimento, a imaginação oferece *esquemas* que lhe são adequados e nos quais eles podem mostrar-se (*Demonstratio*) diretamente [...] enquanto os conceitos da razão (as Ideias) não podem ter na intuição nenhum correspondente adequado” (TORRES-FILHO, 1987, p. 129).

ela” (GOETHE, WA, 48, p. 206)^{clxiii}, ao passo que o simbólico “[...] transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, de tal modo que a ideia permaneça sempre e infinitamente ativa e inalcançável e, mesmo que pronunciada em todas as línguas, indizível” (GOETHE, WA, 48, p. 207)^{clxiv}. *Conceito* [Begriff] indica aqui algo definido, de conhecimento geral. *Ideia* [Idee], em oposição, implica em algo ilimitado. Poder-se-ia então afirmar que, o que o poeta valoriza com esta oposição é, mais uma vez, aquilo que pode infinitamente continuar sendo pensado (como o *símbolo*), em detrimento do âmbito mais fechado e finalista, que a alegoria sugere.

A distinção entre as duas formas de apresentação, para além de indicar mera riqueza lexical, testemunha uma *ideia* específica de arte¹¹⁰, da qual os termos símbolo e alegoria são os veículos, sinteticamente expressos por Goethe na ideia de que o “[...] alegórico se diferencia do simbólico, porque este designa indiretamente, e aquele diretamente” (GOETHE, WA, 47, p. 96)^{clxv}. A alegoria é “[...] quase sempre retórica e convencional e é sempre melhor, quando se aproxima do que chamamos símbolo” (GOETHE, WA, 49, p. 142)^{clxvi}. O símbolo não apresenta relação direta com qualquer conceito, mantém sua opacidade, é *indizível* [Unaussprechliche], “[...] medianeiro do inexprimível” (GOETHE, WA, 48, p. 180), como diz Goethe, e a “[...] verdadeira simbologia”, é aquela “[...] onde o particular representa o geral, não como sonho e sombra, mas como revelação viva e imediata do incomensurável” (GOETHE, WA, 42, p. 152-153)^{111clxvii}.

¹¹⁰ A “ideia” é um termo corrente na teoria estética dos autores românticos. Para lembrar Benjamin: “A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a Ideia. A Ideia é a expressão de infinitude da arte e de sua unidade. Pois a unidade romântica é uma infinidade. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua Ideia” (BENJAMIN, 1993, p. 113).

¹¹¹ “Independentemente de a considerarmos um recurso de representação descritiva formal e estética ou, de modo complementar, como técnica de leitura e narração, a alegoria - cuja etimologia é ‘o outro discurso’ - assoma como figura, como indício de um jogo duplo ou mesmo múltiplo, o qual, no que diz respeito ao caráter basicamente referente do sistema de comunicação, enfatiza não apenas a cisão entre significado e referência, mas, para muito além disso, contra qualquer tipo de sintetização apressada, contra qualquer falsa expectativa de totalidade, cuida de trazer um veto definitivo, do ponto de vista analítico. Por conta disso, chamou-se com razão à alegoria, a despeito de suas múltiplas possibilidades de leitura, um discurso e uma forma de apresentação da renúncia. Por certo uma renúncia dimensionada menos no sentido moral do que crítico, e que justamente com As afinidades eletivas, de Goethe, um romance do qual a história da literatura por muito tempo suspeitou ter caráter simbólico, chega, da forma mais consequente possível, à virtude. [...] A ‘alegoria da linguagem’, que inclui o processo de produção metafórica de sentido, é, da mesma forma, uma história de casamento e de amor, assim como também é, por fim, o desdobramento narrativo de um experimento químico, ao passo que, entretanto, não é possível determinar uma hierarquia decisiva nem um fim definitivo em qualquer ponto dessas possibilidades de tradução. Como consequência, pode-se fazer a leitura da mesma forma de trás para a frente, para não citar as famosas citações e complexos de alusões, que situam o texto nos arquivos da literatura universal. Pois o mesmo vale para esses discursos inseridos: também eles são, sem exceção, alegóricos, podendo ser semantizados de modo recíproco, aludindo uns aos outros, sem que daí

Mais exemplos poderiam facilmente ser fornecidos, não são porém imprescindíveis¹¹². É importante ressaltar apenas, ainda mais uma vez, que alguns temas retornam em Goethe, daí ser necessário mapear as diversas facetas do pensamento do poeta em torno de uma ideia.

Seja expresso enquanto fenômeno primordial, luz, verdade, sublime, símbolo, ou mesmo, através da metáfora da borboleta abordada anteriormente: não importa. Repetidamente encontra-se em Goethe o pensamento de que ideias gerais não podem ser apreendidas, não podem ser integralmente conhecidas através do intelecto. Há um limite para a intuição. Há o que permanece no limiar, inaudito. Esta noção reverbera por sinal nos diversos campos de interesse do poeta, do âmbito científico ao poético, como exemplo da *Doutrina das cores* e no romance *As afinidades eletivas*¹¹³. A noção de símbolo possui entretanto vantagens frente as outras, já que está mais claramente ligada às discussões estéticas, qual seja, a exposição indireta daquilo que é irrepresentável.

9.3 Símbolo e/ou alegoria?

À primeira vista – provavelmente apoiando-se no título do romance – poder-se-ia relacionar *As afinidades eletivas* à alegoria, e não ao símbolo. Ao anunciar o aparecimento do próprio romance no *Morgenblatt*, no dia 4 de setembro de 1809, Goethe diz:

Parece que o contínuo trabalho na física levou o autor a este título singular. Ele deve ter notado que, na doutrina da natureza, frequentemente se utilizam analogias éticas para aproximar ao círculo dos seres humanos algo

emergem predominâncias duradouras ou núcleos de sentido capazes de se estabilizar (WIETHÖLTER, In: DKV, 8, p. 1012-1013). Pode-se acrescentar também que Goethe possui, na contramão das passagens acima comentadas, também um trato flexível quanto à predileção do símbolo ou alegoria. Quanto a isso vale o exemplo do *Fausto II*: os contemporâneos de Goethe entenderão a obra predominantemente como exposição alegórica.

¹¹² Também conceitos como os de *Typus*, *Urbild*, *Idee*, *Gestalt* são usados por Goethe de maneira semelhante. O modo com o qual Goethe se vale destes conceitos é quase sinónimo.

¹¹³ Para lembrar a colocação de Heller: “All his fundamental scientific ideas are capable of expansion into pure poetic vision. *The Metamorphosis of Plants* is the title not only of a biological treatise, but also of a poem, and the *Theory of Colours* extends into some of the best verses of his later years. It is the same principle that informs his poetry as well as his science, his *Faust* and his *Theory of Colours*: that ‘all that is transient is but a symbol’, and ‘everything that exists is an analogy of experience itself’” (HELLER, 1952, p. 25).

que esteja distante; ele também quis, em um caso moral, restituir uma analogia química à sua origem espiritual, tanto mais que existe apenas Uma Natureza. Além disso, o reino do claro livre arbítrio é povoado continuamente pelos rastros da sombria e apaixonada necessidade, a qual será completamente extinguida somente com o auxílio do mais alto e provavelmente não nesta vida (GOETHE, WA, 35, p. 41)^{clxviii}.

Goethe reforça, pois, que o leitor considere pelo menos alguns pontos do romance à luz da analogia científica. O próprio autor relaciona, portanto, *As afinidades eletivas* a uma apresentação mais próxima da alegoria. Herold aponta: “Pois a transferência do modelo científico das afinidades eletivas aos quatro protagonistas do romance seriam, à primeira vista, segundo o pensamento de Goethe, antes uma alegoria” (HEROLD, 2009, p. 4)^{clxix}.

Goethe desconecta no romance, todavia, o significante de um significado imediato, aproximando-se por sua vez de uma característica cara ao romance moderno, a autonomia da obra de arte, noção que corresponde à forma simbólica. O símbolo dentro do horizonte conceitual romântico parte de uma concepção da obra de arte como finalidade em si mesma, de valor intrínseco, isto é, não voltada para qualquer finalidade que não seja ela mesma, concepção estética, como aludimos anteriormente, que remonta à *Terceira Crítica*, a ideia da *finalidade em si mesma* da obra de arte [Zweckmässigkeit ohne Zweck]. O significado se perde nos muitos significantes fornecidos. Nesta linha Wellbery comenta, ser “[...] difícil encontrar na literatura alemã um romance no qual o significante, em sua materialidade, é tão enfaticamente tematizado como aqui” (WELLBERY, 1985, p. 301)^{clxx}.

Vale ressaltar que a interpretação d’*As afinidades eletivas* de acordo com seus símbolos não é uma interpretação nova – apenas para citar os exemplos mais manifestos, há o ensaio de Benno von Wiese, *As afinidades eletivas de Goethe* [Goethes Wahlverwandschaften], de 1951, e o livro de Emil Staiger *Goethe*, de 1956, que se confrontaram com o caráter simbólico do romance goetheano. Frequentemente foi notado que “[...] em lugar algum Goethe desenvolveu o estilo simbólico tão puramente como n’*As afinidades eletivas*” (WIESE, In: HA, 6, p. 674)^{clxxi}.

Contudo, é preciso atentar para as especificações da noção de símbolo, para que ele não seja compreendido erroneamente como alegoria. Mais uma vez nos valendo dos apontamentos de Herold, é importante portanto notar que:

O símbolo permanece 'inalcançável' e 'indizível'. A observação de Goethe zur 'Plattitüde' será entendida como trivial sobretudo se compreendermos 'símbolo' erradamente como 'alegoria', cometendo assim o mesmo erro que os protagonistas no romance: a saber, a tentativa de empreender uma transferência direta de significação. Em outra ocasião (na conversa com Riemer de 24 de Julho de 1809), Goethe diz, que 'os símbolos morais nas ciências naturais estão ligados com a poesia e com a sociedade', porque eles pertencem ao 'coração' e não ao 'entendimento' (Romance e Novela 638). Assim entendido, recebemos do próprio Goethe a indicação de que o nível de significação no romance é instável e não interpretável alegoricamente (HEROLD, 2009, p. 5)^{clxxii}

9.4 Die Wahlverwandtschaften: análise

Algumas coisas estão além do nosso conhecimento.
Apenas continue a viver, tudo ficará bem.
Goethe, *Zahlen Xenien II*.

Por que centrar a análise no último romance de Goethe? Não seria mais oportuno abordar romances mais próximos da *Viagem à Itália*, já que a obra serviu de marco na consolidação da estética do poeta, ou, ainda, abordar um romance no qual o tema da arte aparecesse de forma mais explícita, como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*? A escolha d'*As afinidades eletivas* tornar-se-á mais clara no decorrer da exposição. Por ora, cumpre ressaltar os aspectos principais da escolha desta obra, e não de outra qualquer. A recepção conturbada do romance ao longo dos mais de dois séculos permite por si só uma conexão com os pressupostos teóricos que apontamos acima: o romance incita variadas e contraditórias interpretações; oscila, ora para uma obra de costumes, ora para o hermetismo, apontando para o campo aberto que é a análise de uma obra literária.

Goethe escreve a Cotta em 1809: "Há tanta coisa ali que eu espero ser capaz de incitar o leitor a uma renovada consideração" (GOETHE, WA, 21, p. 100)^{clxxiii}. No mesmo ano, escreve também a Reinhard: "Como me alegro com o efeito que esse romance causará em alguns anos, quando levar alguns s à releitura" (GOETHE, WA, 21, p. 153)^{clxxiv} e anos mais tarde, em 1829, teria afirmado ao seu secretário Eckermann que havia escondido no romance mais "[...] do que qualquer pessoa seria capaz de registrar em uma única leitura" (GOETHE, WA, 7, p. 9)^{clxxv}. Ante os comentários de Goethe, a tentativa de tentar procurar os elementos "escondidos" no romance é grande. Alguns outros pontos contribuem para a atmosfera enigmática que envolve a escrita do romance. *As afinidades eletivas*, seria, a princípio, uma novela

dentro do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Goethe desiste, contudo, desta ideia inicial, e decide transformar, o que era a princípio parte do romance que estava escrevendo, em um novo romance. Outro fato intrigante sobre a produção da obra se refere aos rascunhos: Goethe queima as anotações relativas ao seu romance, em uma tentativa manifesta de extinguir pistas, rastros que pudessem contribuir para a compreensão da obra. No segundo capítulo do segundo livro d'*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – por sinal, no contexto da queima dos trabalhos poéticos do protagonista – Wilhelm expõe o ofício do poeta de um modo que lembrará a obra *As afinidades eletivas*:

Ele [o poeta] vê o emaranhado de paixões, famílias e reinos se moverem sem objetivo, vê, causando inumeráveis e nocivas confusões, os enigmas insolúveis provocados pelos mal-entendidos, os quais frequentemente estão apenas a um vocábulo monossilábico da sua solução (GOETHE, WA, 21, p. 129-130)^{clxxvi}.

Sobre o próprio romance, Goethe diz em uma carta a Karl Friedrich Zelter, em 1 de junho de 1809: “Espero que encontre aqui minha velha natureza e forma. Inseri muitas coisas, algumas escondi. Que esse mistério evidente também possa lhe proporcionar prazer” (GOETHE, WA, 20, p. 346, 347)^{clxxvii}. O próprio Goethe reconhece, portanto, a carga misteriosa de seu trabalho. Com a expressão *mistério evidente* [offenbare Geheimniß], Goethe chama atenção para a carga misteriosa do texto, bem como para a possibilidade de, através do processo hermenêutico, revelar o mistério, (indicado pela palavra *offenbar*), instigando ainda mais o leitor e enfrentar e desvelar a obra. Goethe propõe, no limite, um enigma [Rätsel]: há o intuito deliberado de apresentar os elementos do romance de forma enigmática, indireta.

O enredo é conhecido. O último romance de Goethe narra o desmoronamento do casamento de Charlotte e Edward, dois integrantes da aristocracia culta. Apesar do amor juvenil, o casal se separa quando da introdução de outros dois novos integrantes na casa, Ottilie e o Capitão. Em linhas gerais, o enredo geral do romance não aparenta complexidade. Não basta muito, contudo, para ver na obra algo desconcertante, sob o qual se debruçaram e se debruçam muitos críticos literários. Muito deste aspecto desconcertante, o qual levou Wieland, um admirador do trabalho de Goethe, a questionar se *As afinidades eletivas* poderia ser considerada uma obra de arte ou

não^{114clxxviii}, se deve a uma estrutura que privilegia os paralelismos, os espelhamentos, a multiplicidade de discursos inseridos, as diversas camadas interpretativas e o jogo de fornecer pistas (falsas ou não) ao leitor (mas também aos personagens e ao próprio narrador). A aparente pobreza do enredo contrasta, pois, com a complexa textura do texto.

O que chama atenção, no primeiro plano do romance, é certamente o que se relaciona ao casamento de Charlotte e Eduard. Uma leitura apressada do romance poderia retratar a situação inicial valendo-se de adjetivos tais como “sereno” e “harmônico” para descrever a relação dos cônjuges. Bettina Knapp (1981), por exemplo, em *Goethe's Die Wahlverwandtschaften: an alchemical process from fixatio to dissolutio*, estabelece justamente uma contraposição entre a situação inicial retratada no romance, em termos de *fixatio* e a situação intermediária ou final, na qual a estabilidade inicial se desfaz, *dissolutio*:

The atmosphere is serene. Eduard who is a member of an aristocratic family, has been married earlier to a woman he did not love and who has since died. Charlotte, who is likewise of noble birth, also married a man who died and with whom she had little or nothing in common. Now, both middle-aged, Charlotte and Eduard have married and are living out what would appear to be an idyllic existence busying themselves with their estate. Charlotte gardens, landscapes, plans walks and roads. Eduard also gardens; he is involved with botany and grows rare varieties of flowers. Everthing in their horizon spells order and perfection. The garden, one of the earliest symbols introduced in the novel is symptomatic of their life together. Beautifully ordered and regulated, predetermined in its color, shape, and symmetry, the garden is antithetical to the forest, an expression of nature in its wild, unhampered mood [...] (KNAPP, 1981, p. 237).

Não há, certamente, um elemento que caracterize um casamento próximo do colapso: a relação de Charlotte e Eduard não se apresenta, pois, a princípio, como um problema. Ao contrário, em uma primeira camada significativa encontramos um jovem casal, recém casado, bem nascidos e com a promessa de encontrarem na meia

¹¹⁴ Em julho de 1810, Wieland escreve a Böttiger “[...] como pôde Goethe chamar de romance a essa obra mal cosida (que se trata de alguma coisa cosida é evidente) e esperar que nós o tomássemos por um romance, isto é, uma verdadeira obra de arte? Acaso não sabemos o que é um romance? Seu livro é uma colcha de retalhos, uma mistura de diálogos e palestras sobre jardinagem, arquitetura, decoração, pintura, escultura, música, mímica e Deus sabe que outras artes mais, a partir de excertos de outros livros, que por sua vez bem que poderiam provir de outros livros ainda. A ação, quando separada dos excertos, obras paralelas e ornamentos, consiste em menos de um quarto do todo, e como faz falta ali que tudo o que se passa, os atos que ele leva suas personagens principais a cometer, fossem de fato psicológicos e coesos [...]. Será que, daqui a 30 anos, ele se envergonharia de ter chamado uma tal composição de romance?” (WIELAND, 2004, p. 161).

idade um casamento feliz. Esse casamento, para ambos o segundo, é a realização de uma relação amorosa da juventude, a qual teve de ser adiada devido a uma situação adversa. Charlotte e Eduard aparentam, pois, ser o casal perfeito: a vida pacata no campo, a dedicação de um para com o outro, o compartilhamento de atividades como a jardinagem e o embelezamento da propriedade, ou ainda os duetos e as leituras, as quais o casal se dedicava às noites indicam, certamente, um casamento feliz.

Adentrando as demais camadas da trama, contudo, nota-se algo de desconfortável, algo fora do lugar. Por detrás da aparente calma, é possível entrever algo estranho, que foge à aparente harmonia e perfeição. Algo parece subjazer no casamento perfeito de Eduard e Charlotte. A harmonia e serenidade é em primeiro lugar quase uma exigência, alicerçada em uma união conjugal bastante idealizada: marido e esposa se propõe a viverem isolados, dedicando-se integralmente um ao outro. O convite de Eduard ao Capitão bem como o posterior convite de Charlotte a Ottilie para morarem na casa, que, a princípio, poderia ser visto como uma atitude meramente altruísta, revela neste contexto um certo desconforto entre os recém-casados, ansiosos por mais companhia. Eduard é “senhor de si, independente para viajar, dono de toda diversão e de toda mudança, não querendo exageros, mas querendo muito e muitas coisas”, procurava, com a chegada do Capitão, “completar a sua vida”. (GOETHE, 2008, p. 26, 27). Knapp se apressa em abordar este fato:

From the very beginning of the novel something seems askew. Too much attention is centered on the outer world. Refurbishing the house, planting, landscaping, and so forth. Too little is focused on the inner being: the ego, psychologically speaking of both protagonists, and their development. Husband and wife are forever *actively* engaged in looking elsewhere, outside themselves, finding things to do to fill up their time. Surface objects are the subject and object of endless conversations, keeping both Edward and Charlotte from becoming aware of the empty vacancy within, from encountering and discovering their own being (KNAPP, 1981, p. 238).

A serenidade aparente do casamento se faz sentir em muitas passagens. Logo nas primeiras linhas, Eduard é apresentado da seguinte maneira:

Eduard – assim denominaremos um rico barão em plena virilidade – tinha passado as mais belas horas de uma tarde de abril em seu viveiro de plantas, introduzindo nos troncos novos enxertos recebidos há pouco. Terminada a tarefa, guardou as ferramentas na caixa e contemplava

satisfeito o seu trabalho, quando o jardineiro apareceu e lisonjeou-se com a solicitude dedicada do patrão.

– Você não viu minha mulher? – perguntou Eduard preparando-se para sair (GOETHE, 2008, p. 21).

Esta breve apresentação contém já alguns aspectos importantes do modo de *exposição* privilegiado no romance. Não é necessário ler três vezes¹¹⁵ a passagem para que se perceba algo singular na caracterização do personagem. A primeira linha do romance acentua o “auge da virilidade” de Eduard, destacando a seguir que ele havia passado “as mais belas horas de uma tarde de abril” com o jardineiro, inserindo enxertos nos novos troncos, e, contemplando o trabalho terminado, pergunta pela esposa. É possível identificar nesta apresentação algo inquietante. Primeiramente, porque se espera outra coisa de um casal recém casado em uma linda tarde de abril. Os termos utilizados para descrever Eduard também contribuem para reforçar a ideia de que algo está fora do lugar: Eduard é um “rico barão em plena virilidade” e no entanto, passa horas a trabalhar com o jardineiro. A seguir, um outro pormenor chama a atenção. Eduard pede ao jardineiro que procure Charlotte e peça para esperá-lo, enquanto ele se dirige as novas instalações:

O jardineiro afastou-se apressadamente, e Eduard seguiu-o logo depois. Desceu pelos eirados, examinando de passagem as estufas e as sementeiras, até atingir a água; atravessou uma pequena ponte, chegando, então, a lugar onde o caminho se bifurcava em direção às novas plantações. Não seguiu pela vereda que levava diretamente à escarpa do rochedo passando pelo cemitério, mas pela outra, à esquerda, um pouco mais longa, que subia de maneira lenta e sinuosa, através de arbustos graciosos; lá, onde as duas se encontravam, sentou-se por alguns momentos num banco bem confortável; tomou depois a subida principal e deixou-se conduzir através de diversos degraus e patamares por um caminho estreito, ora mais íngreme, ora menos, até chegar finalmente à cabana (GOETHE, 2008, p. 21, 22).

Eduard se depara, no caminho para encontrar a esposa, com uma bifurcação, e escolhe o caminho à esquerda, mais longo. Ainda que sutil, o trecho revela que o marido tarda o encontro com a esposa, quando se decide pelo caminho mais longo. Ele se demora ainda no trajeto quando o narrador relata que Eduard “sentou-se por alguns momentos num banco bem confortável”.

Eduard chega então finalmente à cabana e, ao encontrar-se com a esposa e

¹¹⁵ Goethe teria dito a Wieland que o livro deveria “ser lido três vezes” (GOETHE, WA, 2, p. 292).

alegrar-se com a paisagem, dirige-se à Charlotte e a primeira coisa que diz já adianta o decorrer dos acontecimentos:

- Só tenho uma coisa a observar –, acrescentou ele –, a cabana me parece um pouco pequena.
- Há espaço suficiente para nós dois – replicou Charlotte.
- Bem, disse Eduard –, ainda há lugar para um terceiro.
- Por que não? – replicou Charlotte – e também para um quarto (GOETHE, 2008, p. 22).

Eduard antecipa aqui a introdução dos dois novos elementos, o Capitão e Otilie, os quais, como o leitor adiante descobrirá, transformará a relação do casal. A primeira conversa entre o casal revela também todo o protocolo envolvido na relação de Eduard e Charlotte:

- Já que estamos aqui sozinhos – disse Eduard, com o espírito bem tranquilo e sereno –, continuou Eduard –, tenho de confessar-lhe algo que, já há algum tempo, me pesa no coração e que devo confiar-lhe, mas ainda não tive oportunidade.
- Já havia notado qualquer coisa em você – replicou Charlotte.
- E quero confessar ainda que – continuou Eduard –, se o carteiro amanhã cedo não me apressasse e não tivéssemos de decidir hoje, talvez eu talvez continuasse calado por mais algum tempo (GOETHE, 2008, p. 22).

Por entre linhas, é possível perceber certa distância na relação do casal. Há, por assim dizer, algo de perturbador. Eduard confessa à esposa que algo lhe “pesa no coração”. Esta, por sua vez, longe de parecer surpresa, revela que já “havia notado qualquer coisa”. Eduard então, torna ainda mais intenso o afastamento entre o casal ao dizer que “se o carteiro amanhã cedo não me apressasse e não tivéssemos de decidir hoje, talvez eu continuasse calado por mais algum tempo”. Neste primeiro diálogo, já é possível, pois, detectar certa dificuldade no diálogo entre marido e esposa: há com efeito muito protocolo na relação de Eduard e Charlotte. Esta também confessará, páginas mais tarde, que também precisa “[...] confessar algo” e acrescenta: “Encontro-me numa situação semelhante à sua e me impus também o mesmo constrangimento que agora exijo de você” (GOETHE, 2008, p. 27).

Não há portanto, simplesmente uma ordem, uma serenidade inicial, uma situação que poderia ser sintetizada como harmoniosa e perfeita, somente abalada pela introdução de dois novos personagens. Otilie e o Capitão são certamente os

catalisadores, para empregar um termo da física-química – o Capitão já opinara sobre a vinda de Ottilie, como “um tanto perigosa” (GOETHE, 2008, p. 51) –, porém, os elementos perturbadores estão presentes antes mesmo da chegada dos dois novos personagens, através de uma construção literária sutil. Desde o início há, assim, “sinais”, elementos que se revelam apenas obliquamente, apresentados seja na forma de comentários do narrador em terceira pessoa, seja no discurso direto dos personagens.

Este modo de exposição indireto, aparece em diversos outros momentos. Uma destas ocasiões, é quando a diretora, no terceiro capítulo, comenta que Ottilie possuía uma dor na cabeça do lado esquerdo:

Nisso tudo deve-se considerar, porém, que ela, às vezes, sente – como constatei mais tarde – dor de cabeça no lado esquerdo, passageira, é verdade, mas que parece dolorosa e significativa (GOETHE, 2008, p. 38).

Como complemento desta dor de cabeça do lado esquerdo, o leitor vem a saber mais tarde que Eduard possuía também uma dor de cabeça do lado direito:

– É bastante amável da parte de sua sobrinha ter uma dorzinha de cabeça do lado esquerdo; às vezes, a tenho do lado direito. Se ocorrerem juntas e estivermos sentados um em frente ao outro, eu apoiado no cotovelo direito, ela no esquerdo, as cabeças pendidas para lados diferentes e encostadas nas mãos, formaremos um belo quadro! (GOETHE, 2008, p. 51).

Sem que precise expor diretamente as afinidades que unirá os novos pares, a relação de Eduard e Ottilie é apresentada utilizando-se de uma dor de cabeça manifestada em cada um do lado oposto, constituindo assim um paralelismo perfeito. São duas partes que, unidas, formam um complemento perfeito. Com esta exposição, o leitor apreende, ainda que obliquamente, que Eduard e Ottilie estão destinados um para o outro.

Uma exposição da mesma natureza acontece no capítulo sexto da primeira parte. Ottilie chega à propriedade e na próxima manhã Eduard faz um comentário:

Na manhã seguinte, Eduard disse a Charlotte:
 – É uma menina agradável e comunicativa.
 – Comunicativa? – replicou Charlotte sorrindo. – Ainda não abriu a boca.

– É mesmo? – disse Eduard parecendo refletir. – Seria estupendo! (GOETHE, 2008, p. 52).

Para além da ininteligibilidade que esta passagem pode conter – se se pensar principalmente em uma das poucas características com a qual parecem concordar os críticos, isto é, o laconismo de Ottilie – pode-se dizer que mais uma vez o leitor é levado a crer na predestinação de Eduard e Ottilie. Esta completa Eduard, do mesmo modo que Charlotte completa o Capitão, com características que os aproximam, como a racionalidade e a ponderação, demonstrada nas atividades compartilhada pelos dois, como o exame dos orçamentos e a execução dos projetos de melhoria na propriedade.

O romance está repleto de exposições como esta. No segundo capítulo, há a seguinte passagem:

Ela pediu um prazo e nesta noite soube estimular a vontade de Eduard para praticar um pouco de música. Charlotte tocava piano muito bem, e Eduard, flauta, embora não com tanta facilidade, pois, mesmo tendo se esforçado muito, ele não fora agraciado com a paciência e a perseverança necessárias para o desenvolvimento de tal vocação. Por este motivo, tocou a sua parte de maneira bastante desigual: em algumas passagens bem, apenas talvez rápido demais; em outras parou por não lhe serem familiares, e desse modo *teria sido muito difícil para qualquer outra pessoa acompanhá-lo num dueto*. Mas Charlotte sabia como se ajustar, ela parava e deixava-se levar por ele, cumprindo assim o duplo dever de um bom regente e de uma esposa inteligente, que no geral sabe conservar a medida, ainda que em várias passagens nem sempre mantivessem o compasso (GOETHE, 2008, p. 33)¹¹⁶.

Eduard e Charlotte tocam um dueto, ela executa piano, ele a flauta. A música é contudo descompassada, o contrário do que se entende por um dueto, no qual as partes devem tocar no mesmo andamento, respeitando o compasso. Algumas páginas mais tarde é retratado outro dueto, executado pelos novos pares formados, Eduard e Ottilie, Charlotte e o Capitão:

Certa noite, em parte perdida devido a uma visita enfadonha, Eduard propôs aos outros ficarem mais um pouco juntos. Sentia-se disposto a tocar flauta, coisa que há muito não estava na ordem do dia. Charlotte procurou as sonatas que costumavam tocar juntos e, como não as encontrasse, Ottilie confessou, após alguma excitação, tê-las levado para o seu quarto.

¹¹⁶ Grifo nosso.

– Então você pode e quer me acompanhar ao piano? – perguntou Eduard, cujos olhos brilhavam de alegria.

– Acho que é possível – respondeu Ottilie. Ela trouxe as partituras e sentou-se ao piano. Os ouvintes ficaram admirados e surpresos pela perfeição com que ela estudara sozinha a peça musical e ainda mais pela facilidade de se adaptar ao modo de Eduard tocar. “Facilidade de se adaptar” não é a expressão correta, pois, se dependia da habilidade e da boa vontade de Charlotte retardar aqui, acompanhar ali, por amor ao seu marido, que ora hesitava, ora acelerava, Ottilie, que algumas vezes ouvira-os tocar a sonata, parecia ter aprendido somente a maneira como ele a acompanhava. Tinha feito seus os erros dele, de modo que resultou daí uma espécie de totalidade viva que não se movimentava em cadência, mas soava de maneira extremamente agradável e delicada. O próprio compositor teria satisfação em ver sua obra alterada e de modo tão encantador (GOETHE, 2008, p. 63, 64).

Ainda que tenha sido dito anteriormente que “teria sido muito difícil para qualquer outra pessoa acompanhá-lo [Eduard] num dueto” (GOETHE, 2008, p. 33), Ottilie possui uma harmonia natural e imediata. Charlotte e o Capitão também possuem maior afinidade musical:

[...] Eduard, certa noite, sentindo uma lacuna, convidou o Capitão para tocar o seu violino e acompanhar Charlotte ao piano. O Capitão não pôde resistir à insistência geral, e assim ambos executaram juntos uma das peças musicais mais difíceis, com sentimento, tranquilidade e desenvoltura, proporcionando um enorme prazer ao par de ouvintes e a si mesmos. Prometeram repetir mais vezes e treinar juntos com maior frequência (GOETHE, 2008, p. 64).

Os novos pares formados para a execução do dueto exprimem claramente uma composição muito mais encantadora e harmoniosa. Knapp comenta a nova interação musical entre os novos pares formados:

Ottilie is virtually self-taught and when she and Edward perform together, they seem to be sharing an emotional experience, each complementing the other – the two fused. Although neither plays according to precise rules, the effect is charming, delightful, and very beautiful. To feel and enjoy the music rather than to play it accurately is their way [...] Charlotte is highly skilled on the piano. At the beginning of the novel, she altered her playing to accommodate Edward’s more volatile style, his uneven time, and rhythmic patterns. When he rushes, she hurried her accompaniment, when he slowed down, she retarded. Now she and the Captain, who is fine violinist, play together in perfect harmony. For Charlotte and the Captain, music stands for the pure light of reason, for harmonious balance, the ordering of the conscious faculties – the Apollonian sphere, and not the Dionysian one (KNAPP, 1981, p. 245).

Outra apresentação semelhante se dá na seguinte passagem: Eduard está a ler em voz alta para Charlotte e o Capitão, e então o narrador comenta:

Um de seus hábitos peculiares, compartilhado aliás por muitas pessoas, era não tolerar que olhassem em seu livro enquanto lia. Outrora, quando lia poesias, dramas, contos, isso era a consequência natural do vivo desejo de surpreender, fazendo pausas e criando expectativas, tão bem quanto o poeta, o ator ou o narrador; e certamente perceber que um terceiro se adianta na leitura contraria esse efeito intencional. Nestes casos, ele costumava sentar-se de modo a não dar as costas a ninguém. Agora, em três, essa precaução era desnecessária; e visto que dessa vez não visava excitar sentimentos, nem surpreender a imaginação, ele nem sequer pensou em precaver-se.

Mas, nesta noite, ele sentou-se negligentemente e notou que Charlotte tinha os olhos fixos no livro. A sua antiga impaciência veio à tona, e censurou-a um tanto asperamente:

– Devia-se acabar de vez com esses maus costumes que, como tantos outros, importunam as reuniões! Quando leio para alguém, não é como se estivesse lhe contando algo? O que está escrito, impresso, toma o lugar de meu próprio coração; e será que me esforçaria para falar, se houvesse uma janelinha na minha testa e no meu peito, de modo que aquele a quem desejasse expressar os meus pensamentos e as minhas sensações, uma a uma, sempre soubesse de antemão o que eu iria dizer? Quando alguém fica olhando o que estou lendo, para mim é como se me cortassem em dois (GOETHE, 2008, p. 42).

O oposto acontece, todavia, adiante, quando Ottilie acompanha com os olhos a leitura de Eduard:

À noite, costumavam-se sentar-se em seus lugares habituais, em volta da pequena mesa: Charlotte no sofá, Ottilie numa poltrona em frente, e os homens se colocavam nos dois respectivos lados. Ottilie ficava à direita de Eduard, lado em que ele punha a luz quando lia. Ela então se aproximava para bem perto dele, para ver o livro, pois confiava mais nos seus próprios olhos do que nos lábios alheios; e Eduard também se achegava para deixá-la mais à vontade, e muitas vezes até fazia pausas mais longas que o necessário, para não virar a folha antes que ela tivesse chegado ao fim da página (GOETHE, 2008, p. 63).

Estes são alguns dos muitos exemplos, com os quais o leitor se depara ao longo do texto. Os paralelismos, a sequência da narração, a indagação constante dos personagens e do narrador: este modo de exposição pulula página a página do romance e contribui para o seu hermetismo. É necessário atentar assim para o *modo* de exposição privilegiado no romance, pois é justamente esta característica que confere profundidade e hermetismo ao último romance de Goethe.

Este modo de exposição evoca já a densidade do texto. Não é mera

coincidência, como muitos críticos notaram, que os quatro personagens principais possuam por exemplo o radical *ott* no nome, que os dois primeiros capítulos sejam dedicados à discussão de Charlotte e Eduard sobre a vinda de um terceiro membro (o Capitão), que a vinda do Capitão se dê no terceiro capítulo, e que, no quarto capítulo, se decida sobre a vinda do quarto membro (Otilie) e no qual é exposta a parábola química dos quatro elementos. Não é coincidência que o nome dos quatro personagens principais contenham 4 letras ou que o romance seja construído em duas partes principais, cada uma com dezoito capítulos, lembrando o espelhamento contido também no nome OTTO. O cuidado expresso na arquitetura da obra, nos signos que se interpõe, se espelham e se correlacionam, revelam o esmero com o mínimo detalhe: tudo é significativo, nada é indiferente. A este respeito Hörisch alerta que “[...] nenhum outro texto da época de Goethe testemunha tanto a força e o poder da letra quanto *As afinidades eletivas*” (1987, p. 22)^{clxxix}. Na mesma linha, Stöcklein:

Goethe nunca narrou de maneira tão reservada, lacônica e encoberta como aqui; parece como se, por vezes, ele se esquivasse de revelar imagens sagradas. O sentido deve ser adivinhado [...] Tudo é significativo, simbólico, tudo se revela à posterior abrangência interpretativa como arranjo psicológico e sociológico, e mesmo a alusão ao trabalho com os enxertos na primeira frase reflete o problema de toda cultura, isto é, a necessidade de melhoramento do impulso, como concebido neste romance (STÖCKLEIN, 1949, p. 214-216)^{clxxx}.

O modo de exposição, contudo, não se resume a estes “sinais” que o leitor atento perceberá com a leitura minimamente acurada do romance. Esses são apenas os significantes mais óbvios, passíveis de serem apreendidos e analisados. Há, contudo, outras camadas significativas, sinais que se apresentam de modo ambíguo e mesmo paradoxal. Mesmo o que diz respeito ao casamento de Charlotte e Eduard é apresentado de modo ambíguo. Por um lado, como acima abordou-se, há na narrativa diversas passagens que levam o leitor a acreditar que o casamento de Charlotte e Eduard não era exemplo de um casamento perfeito. Contudo, mesmo este elemento pode ser questionado com base em diversas outras passagens, como por exemplo, o segundo capítulo:

– Mas também não entendo – replicou Eduard por que você enaltece Otilie a tal ponto! A única explicação é ela ter herdado a sua simpatia por sua mãe. Bonita ela é, isso é verdade, e recordo-me de que o Capitão me

fez notar isso há um ano, quando, aos regressarmos, encontramos vocês duas na casa de sua tia. Ela é bonita, e os seus olhos têm uma beleza especial; mas, pelo que me lembro, ela não me deve ter causado a mínima impressão.

– Isso é louvável de sua parte – disse Charlotte –, pois eu estava presente; e, embora ela fosse mais jovem do que eu, a presença da amiga mais velha o encantou tanto, que você não teve olhos para a beleza próspera e promissora da jovem. Isso faz parte também de sua maneira de ser, razão pela qual gosto de compartilhar a vida com você.

Contudo, por mais que parecesse estar sendo sincera, Charlotte dissimulava alguma coisa. É que, na época do retorno de Eduard, ela havia-lhe apresentado intencionalmente Ottilie, a fim de arranjar um bom partido para a sua querida filha adotiva, uma vez que não pensava nele para si. Ela até instigou o Capitão para despertar a atenção de Eduard, mas ele, obstinando-se no seu antigo amor por Charlotte, não tirava os olhos dela, e só se sentiu feliz ao perceber que afinal seria possível gozar um bem tão vigorosamente desejado e que, por causa de uma série de acontecimentos, lhe parecia recusado para sempre (GOETHE, 2008, p. 29).

Ottilie e Eduard tiveram, pois, oportunidade de se unirem anteriormente. O obstinado Eduard contudo só tivera na ocasião olhos para Charlotte. Esta passagem induz, pois, o leitor a crer na predestinação do amor de Charlotte e Eduard, e não o oposto. Na mesma linha, o conde chama em uma ocasião Charlotte e Eduard de casal “verdadeiramente predestinado” (GOETHE, 2008, p.75) e recorda “dos anos em que você [Charlotte] e Eduard eram o casal mais lindo da corte” (GOETHE, 2008, p. 74).

Este modelo narrativo se repetirá em muitas outras passagens do romance. O nascimento da criança também poderia a princípio significar a união entre Charlotte e Eduard. A aparência do filho de Charlotte e Eduard, batizado também de Otto, intriga a todos contudo pela semelhança notória com Ottilie e o Capitão¹¹⁷. Em uma ocasião, Eduard avista Ottilie e a criança no parque e comenta impressionado a sua aparência:

– Meu Deus! – exclama – se tivesse motivos para duvidar de minha mulher e de meu amigo, a aparência dele seria uma terrível prova contra eles. Mas não é o retrato do Major? Nunca vi tanta semelhança.

– De modo algum! – replicou Ottilie – todo mundo diz que ele se parece comigo.

– Será possível? – exclamou Eduard. Naquele instante, a criança abriu os olhos, dois grandes olhos pretos, profundos, penetrantes e afáveis. O menino via o mundo já com tanta compreensão, que parecia conhecer os dois, parado ali a sua frente. Eduard ajoelhou-se pela segunda vez aos pés de Ottilie e, junto ao menino, exclamou: – É você mesma! São os seus olhos! Ah! Deixe-me apenas contemplar os seus. Deixe-me lançar um véu sobre aquele momento infeliz que possibilitou a existência desta criatura.

¹¹⁷ Antes de atribuir um caráter mítico à aparência da criança é salutar contudo lembrar que na época de Goethe era ideia corrente associar o desenvolvimento do feto à imaginação da mãe. Vigia ainda a influência da obra de Aristóteles, *Master piece of the secret of generation*. (Informação verbal – Professor Claus Zittel – Sommersemester 2012).

Terei o direito de aterrorizar a sua alma pura com o terrível pensamento de que marido e mulher, alheios um ao outro, podem profanar uma união legítima, com outros desejos ardentes, no momento em que seus corpos se enlaçam? Ou talvez sim; já que fomos tão longe, já que a minha relação com Charlotte deverá ser desfeita, já que você será minha, porque não dizê-lo? Por que não pronunciar a dura palavra? Esta criança foi concebida num duplo adultério! Ela me separa de minha esposa, e minha esposa de mim, quando deveria nos unir. Que esta criança seja testemunha contra mim! Que estes olhos magníficos digam aos seus que nos braços de outra eu lhe pertencia! Que você, Ottilie, possa sentir claramente que só poderei expiar essa falta, esse crime, em seus braços! (GOETHE, 2008, p. 188).

A criança então morre afogada^{118clxxxi} – o que poderia então, finalmente, indicar que Ottilie estava fadada a permanecer com Eduard – este é todavia o momento exato que Ottilie decide negar o envolvimento com Eduard. Ottilie dissera no capítulo treze que caberia à Charlotte decidir seu destino. Enquanto Eduard aguardava o tiro de canhão do Capitão, que indicaria uma posição favorável de Charlotte, Ottilie diz “Ela [Charlotte] decidirá o nosso destino, não nos antecipemos. Serei sua, se assim ela o permitir senão, terei de renunciar ao seu amor” (GOETHE, 2008, p. 188, 189). Algo diferente irá, contudo, ocorrer: Ottilie renuncia a Eduard movida não pelo posicionamento de Charlotte, mas como consequência da culpa que sentiria pela morte da criança. Note-se que é justamente quando a situação dos quatro personagens está novamente próxima de resolver-se – a criança, considerada já por Charlotte (e também pelo leitor) como o sinal que indicava que o casamento deveria perdurar, agora está morta, o que sinalizaria então o contrário – é que Ottilie renunciará a qualquer relacionamento com Eduard. Ottilie poderia ter decidido pelo sim, o que de certo modo colide com a interpretação do destino a que estão submetidos os personagens – geralmente apoiada em Benjamin – de que os personagens estão sujeitos a um destino que não podem controlar. O leitor fica então com a impressão de que algo inibe a liberdade dos personagens, porém não é possível dizer de modo conclusivo qual a causa desta restrição.

O exemplo mais evidente quanto a esta questão é certamente a cena que dá título à obra, vista por muitos críticos como uma espécie de “chave” para a entrada no

¹¹⁸ Segundo a interpretação alquímica, a criança deveria morrer “[...] porque, na constelação formada pelos quatro elementos, não há lugar para um quinto. A criança, cujo nome é composto estritamente pelo nome dos quatro elementos, recebera sua sentença de morte já no batismo” e “Com a morte da criança que descende da ligação impura e impossível entre os quatro elementos, essa mesma ligação desfaz-se, restituindo cada um desses elementos a seu isolamento inicial. Aqueles que, como Eduard e Ottilie, não atingiram a união, devem buscá-la na morte” (SCHLAFFER, 1981, p. 218).

romance¹¹⁹. A obra, como o próprio nome indica, é uma espécie de experimento (al)químico^{120clxxxii}, no qual ocorre uma alteração quando da introdução de novos componentes, no caso, dos novos personagens, Otilie e o Capitão, resignificando as velhas afeições. Note-se que tanto Eduard quanto Charlotte se referem à vinda do Capitão e de Otilie como uma “experiência”: “Fique com Otilie e deixe comigo o Capitão, e em nome de Deus, façamos a *experiência*”, diz Eduard (GOETHE, 2008, p. 29); Charlotte também diz adiante: “Façamos a experiência!” (GOETHE, 2008, p. 32)¹²¹. Esta é, por sinal, uma característica que, segundo Waltraud Wiethölter, está presente não apenas nesta situação, como em todo o romance:

Não somente o paradigma básico da representação, mas também o tema d’*As afinidades eletivas*, seria, assim, a analogia entre as relações humanas e a transposição metafórica, sendo que uma única e mesma técnica da substituição e deslocamento pode ser observada em todos os níveis do romance [...] (WIETHÖLTER, 1982, p. 5)^{clxxxiii}.

Wiethölter alude aqui à possível interpretação alegórica da obra. O título do romance encoraja o leitor, quase que imediatamente, a buscar na teoria científica (talvez nos trabalhos científicos do próprio Goethe) uma interpretação alegórica que pudesse explicar o que se passa entre os personagens segundo a relação química

¹¹⁹ O título escolhido, a propósito, não poderia ser mais ambíguo: *Wahl*, escolha, sugere preferência, opção, ao passo que *Verwandtschaften*, parentesco, família, aponta para as relações de sangue, não passíveis de serem escolhidas.

¹²⁰ Muitos autores chamam atenção para a possível interpretação alquímica da parábola. Neste sentido o comentário de Wiethölter: as substâncias enumeradas no romance, a água, o óleo e o mercúrio “correspondem exatamente a um experimento da química contemporânea comum nos livros didáticos” e que na “alquimia, os compostos ali denominados são classificados como a ‘*prima materia*’, isto é, ‘*elementa magica*’ ou substâncias da transformação. A reação química que descreve, de maneira escolar, [...] a transformação de carbonato de cálcio e ácido sulfúrico em sulfato de cálcio e, em um segundo passo, a ligação do ácido carbônico liberado pela reação com a água, ($\text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{SO}_4 \rightarrow \text{CaSO}_4 + \text{CO}_2 + \text{H}_2\text{O}$), é também uma reação ‘correta’ do ponto de vista alquímico, uma vez que dela tomam parte os quatro elementos da ‘Obra’ (Opus): (cal) Terra, Água, Ar (oxigênio) e Fogo (ácido sulfúrico). Os quatro protagonistas do romance deixam-se submeter a esses elementos de acordo com a tradição iconográfica: Eduard aparece logo no início, provido dos atributos da jardinagem, como o representante da terra [...]. Charlotte, sempre preocupada com a necessidade de ar puro, pode ser vista, não sem razão, um representante do partido do oxigênio gasoso; [...] O capitão, nadador experiente, aparece muitas vezes como o salvador dos afogados. Otilie, por fim, cujo aniversário é comemorado com queima de fogos, é continuamente associada ao calor e sobretudo à luz. De acordo com a tradição, aos elementos corresponde uma ordem anual, que coincide com aniversários das personagens: Charlotte – ar – começo do ano; Otilie – fogo – verão; Eduard – terra – outono; Capitão – água – inverno. Ainda de acordo com essa leitura, o experimento químico pode ser entendido em seu significado metafórico: Otilie (fogo) e o capitão (água), ao chegarem, extinguem a ligação inicial existente entre Eduard (terra/cal) e Charlotte (ar/oxigênio)” (In: DKV, 8, p. 1024-1025).

¹²¹ Grifo nosso. A palavra *Versuch*, traduzida aqui por experiência, reforça a ideia de um experimento científico.

narrada no quarto capítulo¹²². A analogia entre o mundo físico (relações químicas) e o mundo espiritual (relações humanas) é, segundo Nisbet, encorajada por sinal pelo próprio Goethe, que ao anunciar o próprio romance na *Morgenblatt*, teria fortalecido a ideia de que “[...] pelo menos alguns dos acontecimentos do romance poderiam ser lidos à luz da analogia científica” (NISBET, 1969, p. 460). Os personagens também instigam o leitor a fazer tal associação. Charlotte, por exemplo, confunde a parábola química, uma discussão que tratava de coisas completamente inanimadas, com o âmbito social – Charlotte procura aqui, habilidosamente, superar a manifestação desagradável de Eduard, quando está a seguir com os olhos a leitura em voz alta do marido:

Ao ouvir a leitura sobre afinidades, logo pensei em meus parentes, em alguns primos, que tanto me preocupam nesse momento. Minha atenção retornou à leitura, e percebi que ela versava sobre coisas totalmente inanimadas; olhei então para o livro a fim de me orientar (GOETHE, 2008, p. 43).

Todavia, como muitos outros pontos neste romance, diferente da correlação mais imediata que pode vir à mente – a associação da parábola química com os relacionamentos humanos – o que ocorre de fato na narrativa entre os personagens difere do que acontece com os elementos químicos, conforme a explanação dada pelo Capitão:

Imaginem um *A* intimamente ligado a um *B* e incapaz de se separar dele, nem ela força; suponham um *C* que esteja na mesma situação com um *D*, *C* para *B*, sem que se possa afirmar quem abandonou quem e se uniu ao outro primeiro (GOETHE, 2008, p. 47)¹²³_{clxxxiv}.

¹²² A conexão entre relações humanas e relações químicas é, a propósito, chamada de comum e própria do século XVIII por Nisbet: “After Leibniz, it became a commonplace of eighteenth-century thought that physical and spiritual or moral worlds are in some way parallel or analogical. Herder constantly refers to this *Analogie der Natur*, and Schelling’s *Identitätslehre* is only a more radical extension of the same doctrine. It encouraged writers to use physical or chemical analogies in discussing human situations, and also to use anthropomorphic term in physical or chemical contacts. The term *Wahlverwandtschaften*, as Goethe uses it, fulfils both of these functions, and as such exemplifies ‘his scientific credo, the conviction that there is a correspondence between the laws of mind and the laws of nature’” (NISBET, 1969, p. 459).

¹²³ Grifo nosso. No original “[...] ohne daß man sagen kann, wer das andere zuerst verlassen, wer sich mit dem andern zuerst wieder verbunden habe” (GOETHE, WA, 20, p. 56). Note-se que o narrador se

O decorrer dos acontecimentos não se assemelha, pois, ao que acontece no âmbito químico simplesmente. Eduard ressalva que a conversa não tratava da analogia entre as relações químicas e as relações humanas, mas de uma metáfora [Gleichnißrede]: “Aqui certamente só se trata de terras e minerais, mas o ser humano é um verdadeiro Narciso; gosta de se ver refletido em toda parte e coloca-se acima do mundo inteiro” (GOETHE, 2008, p. 43)¹²⁴. Ao final, portanto, para lembrar mais uma vez Nisbet, “[...] somos deixados com a impressão de opiniões variadas” (NISBET, 1969, p. 460).

Vale chamar atenção ainda a outro ponto. Ao transpor a metáfora química para o âmbito social, Eduard atribui letras aos quatro protagonistas. Charlotte seria neste esquema A, seguidos pelo próprio Eduard, B, o Capitão, C, e Ottilie, D:

[...] vamos considerar essa fórmula como uma alegoria, da qual podemos tirar ensinamentos para uso imediato. Você, Charlotte, representa o *A*, e eu o seu *B*, visto que na verdade estou ligado a você e a sigo como o *B* a *A*. O *C* é evidentemente o Capitão, que agora está de certo modo me afastando de você. Bem, para que não fique na incerteza, é justo que se procure um *D* para você, e esse será sem dúvida a amável senhorita Ottilie, cuja vinda você não pode mais protelar (GOETHE, 2008, p. 47).

Conforme o preceito, A, primeiramente associada a B, irá procurar D. Seguindo o mesmo esquema, B unir-se-á a C. Contudo, a atribuição das letras e o novo arranjo dos elementos não corresponde ao que ocorrerá no decorrer da narrativa. Charlotte não será A, como os personagens e principalmente o leitor perceberá, mas B: A (Eduard) se unirá a D (Ottilie) e B (Charlotte) a C (o Capitão). Ao contrário da aparente precisão sugerida pelo discurso científico, o que ocorre neste episódio, e em muitos outros no decorrer do romance, é o jogo das alusões e associações dos discursos dos personagens e narrador.

A metáfora química narrada no quarto capítulo – desde o início tomada pelo leitor como central na tentativa de compreender o romance, pois ela confere título a ele – não é, portanto, a chave que finalmente explica o romance. Não se trata de ver

utiliza posteriormente de uma construção textual muito próxima ao descrever o amor de Eduard e Ottilie: “Tu me amas, Ottilie, exclamou ele, tu me amas! E abraçaram-se. Não seria possível dizer qual deles tomou primeiro o outro nos braços” (GOETHE, WA, 20, p. 137).

¹²⁴ O próprio Eduard é, a propósito, um personagem bastante narcisista. O exemplo mais claro é quando o personagem interpreta as letras E e O da taça como as iniciais de Eduard e Ottilie, quando na verdade era uma taça com as iniciais de seu próprio nome: Eduard Otto.

nesta metáfora científica o significante que pudesse finalmente revelar o significado da obra após a atividade hermenêutica. A parábola química, segundo muitos críticos a chave para desvelar o romance, é tida assim, por outros como, questionável:

Joseph Vogl, para o qual esse discurso químico exemplar é um criptograma do romance, chama-o, no entanto de ‘questionável’, exatamente porque, como o capitão admite, ele era antigo e obsoleto. Questionável ele é, de fato, mas não porque é antigo, mas sim porque a transferência para a ação não serve como criptograma do romance, que possui por isso um título enganoso (HEROLD, 2009, p. 8)^{clxxxv}.

Este é somente um dos eventos, talvez o mais notório, de algo bastante presente ao longo de todo o texto: o descompasso entre os sinais fornecidos pelo narrador e/ou personagens, e o desenrolar dos acontecimentos. Apostas, palpites e interpretações aparecem continua e sistematicamente na trama na tentativa de descobrir o decorrer dos fatos. Charlotte comenta logo no primeiro capítulo: “– Sei – replicou Charlotte – que nos casos duvidosos você prefere apostar ou jogar os dados; entretanto, num assunto tão sério assim, eu consideraria isso uma afronta” (GOETHE, 2008, p. 26). Do mesmo modo Charlotte, tida comumente como a parte mais “racional” na trama, também irá dizer no capítulo seguinte:

Todos os empreendimentos desse tipo são arriscados. Ninguém pode prever o que resultará deles. Essas novas circunstâncias podem gerar felicidade ou infelicidade, sem que possamos atribuí-las a nosso mérito ou a nossa culpa. Não me sinto suficientemente forte para contrariá-lo por mais tempo (GOETHE, 2008, p. 32).

A análise destes “sinais” e “signos” leva o leitor a um labirinto interpretativo. Também personagens e narrador tentam interpretar os eventos como sinais ou provas, que corroboram ou negam suas aspirações. A narrativa privilegiada pelo autor se aproxima muitas vezes de um jogo, levando o leitor a muitas trilhas diferentes e ambíguas no decorrer da leitura. Leitor, personagens e até mesmo o narrador são instigados a interpretar os sinais e avaliar os acontecimentos à medida que estes ocorrem.

O elemento mais notório no qual este jogo se revela, certamente está no personagem Mittler, em alemão, mediador, intermediário. Como apontara Hörisch em um ensaio de 1987, Mittler é um personagem que acredita “[...] não apenas

compreender a si próprio, mas também capaz de se fazer compreender corretamente pelos outros” (HÖRISCH, 1987, p. 20)^{clxxxvi}. Porém, Mittler é uma palavra na qual ecoa também o adjetivo *mittell*, médio, mediano, medíocre e não tarda muito para que o leitor atento perceba a ironia do nome do personagem. Mittler é descrito como um “homem engraçado” (GOETHE, 2008, p. 30), o “hóspede brincalhão” (GOETHE, 2008, p. 30), “homem estranho” (GOETHE, 2008, p. 30), “homem esquisito” (GOETHE, 2008, p. 32). Logo na primeira vez em que aparece, no segundo capítulo, a ambiguidade e ironia no nome do personagem se deixa transparecer nos comentários do narrador e das personagens. O narrador comenta primeiramente o anúncio da chegada de Mittler aos patrões através do criado, que se fazia “ouvir desde embaixo pelas suas risadas” (GOETHE, 2008, p. 30). Hörisch comenta a primeira aparição de Mittler nos seguintes termos:

Ele irrompe no pátio, gritando com os criados e ‘abala’ a delicada solidão a dois entre Eduard e Charlotte na igreja carinhosamente restaurada. O próprio Mittler precisa de um mediador, um mediador, no entanto, que pudesse desempenhar modestamente seu papel de senhor hermenêutico. Uma compreensão a que Mittler não faz justiça, pelo menos em sua primeira aparição, pois ele simplesmente não tinha nada a dizer e viera unicamente para dizer isso, para logo depois montar no cavalo e ir-se novamente (HÖRISCH, 1987, p. 21)^{clxxxvii}.

Como mediador, o personagem parece ser, portanto, desde a primeira aparição, um completo fracasso. A ambiguidade quanto à ironia ou seriedade do personagem parece acabar quando o próprio personagem, ao saber da questão discutida pelo casal sobre a vinda ou não do Capitão e Ottilie, reage:

– Ou vocês não me conhecem – exclamou –, ou não me entendem, ou são muito maldosos. Está havendo algum desentendimento aqui? Alguém está precisando de ajuda? *Pensam que vim ao mundo para dar conselhos? Esse seria o ofício mais tolo que alguém poderia exercer.* Cada um que se aconselhe a si próprio e faça o que for necessário. Se der certo, que se alegre com a sua sabedoria e a sua sorte; caso contrário, estarei aqui à disposição. Quem quer livrar-se de um mal sabe sempre o que quer; quem deseja algo melhor do que tem está completamente cego – sim, sim! Riam –, ele brinca de cebra-cega, talvez apanhe algo, mas o quê? Façam o que quiserem! Tanto faz! Recebam os amigos em casa, ou os mantenham longe: tanto faz! Já vi as atitudes mais sensatas malograrem e as mais banais triunfarem. Não quebrem a cabeça e, se de um modo ou de outro não tiverem êxito, não quebrem a cabeça! Mandem chamar-me, e os

ajudarei. Estarei às suas ordens! – e sentou então sobre o cavalo sem esperar pelo café (GOETHE, 2008, p. 31, 32).¹²⁵

Como mediador, Mittler não tem nada a dizer em uma situação, a qual, como é sabido, desencadeará toda a trama do romance.

O personagem, ademais, não somente não contribui como bom mediador na tomada de decisões, como ainda é responsável por consequências terríveis. Como frequentemente se notou, Mittler está, direta ou indiretamente, ligado a todas as mortes que ocorrem no romance:

Ele deseja ser o hermeneuta capaz de promover a união de horizontes, vivificando-os por meio da compreensão. Entretanto, acaba por exercer, involuntária e insensatamente, o papel de um Hermes cheio de caprichos, que conduz os mortos ao Hades. A presença de Mittler é literalmente mortal. Ele provoca a morte do clérigo no batizado da criança: ele causa a morte de Ottilie, através de seu discurso desajeitado sobre o sexto mandamento e por fim é ele o primeiro a encontrar Eduard morto (HÖRISCH, 1987, p. 21).

Vale ressaltar contudo que, do ponto de vista do próprio personagem, há certa repulsa frente ao âmbito da morte. Hörisch comenta neste sentido adiante:

Mas isso não quer dizer outra coisa se não que o nome de Mittler e o seu discurso significam o que ele não quer dizer, e que ele é o que ele não gostaria de ser. Um pressuposto ruim para alguém que acredita na força da compreensão e quer encarná-la. Essa discrepância é atestada já na primeira aparição de Mittler. O mensageiro encontra Eduard e Charlotte no cemitério reformado. Mas Mittler, aquele que (desen)caminha os mortos e as almas, recusa bruscamente a se unir a eles como esperado. 'Aí dentro', gritou o cavaleiro, 'não entro nem a cavalo, nem de carruagem, e nem a pé. Esses aí descansam em paz, e com eles não tenho nada a resolver. Só consentirei nisso quando, um dia, for arrastado com os pés juntos. Mas com os mortos Mittler tem mais a tratar do que seria agradável à sua própria concepção, extraída de Coríntios 3,6, segundo a qual o espírito vivifica e a letra mata. Mittler se vê como 'mensageiro divino', que ele não é, e não se vê como o portador da morte, o que ele é. [...] A carta de despedida de Ottilie é também mais do que um aceno sutil para hermeneutas e intérpretes: 'Não chamem nenhum intermediário!... deixem o meu íntimo para mim mesma!'. Isso o hermeneuta não pode e não quer compreender: 'Eu via Mittler com mais frequência por essa época, e ele ficava mais tempo que o habitual. O homem obstinado sabia muito bem que há um momento certo para se forjar o ferro. Interpretava a seu favor o silêncio e a recusa de Ottilie' - um erro interpretativo fatal e um crasso mal entendido, que corre o risco de se tornar suspeito, apenas porque está tão

¹²⁵ Grifo nosso.

ansioso para ‘compreender’ o que ele não sabe ou não quer ler: ‘Não chamem nenhum intermediário!’ (HÖRISCH, 1987, p. 21-22)^{clxxxviii}.

A ideia de que Mittler era bom mediador e que “não tinha deixado nenhum casal se separar” é, pois, mais um dos recursos irônicos utilizados na narração^{126clxxxix}. Não restam dúvidas que o nome do personagem faz parte de uma construção sarcástica. Hörisch acentua que, no caso, não somente o personagem é construído com sarcasmo, mas toda a cena (HÖRISCH, 1987, p. 21). É, pois, de extrema importância atentar para o jogo narrativo operado em relação ao personagem, ao sarcasmo e ironia com que o personagem é construído^{127cxc}. Mittler é um mediador medíocre e a narração quanto ao significado e importância do nome do personagem não passa de um recurso narrativo irônico utilizado pelo autor. O sarcasmo e ironia é um recurso narrativo que não está restrito, todavia, somente a um personagem. Ao longo de todo o romance é possível detectar recurso semelhante: falsas pistas, que produzem labirintos interpretativos para o leitor – mas também para os personagens e o próprio narrador.

Todos procuram prever o decorrer dos acontecimentos. Não são raros os eventos nos quais se procura interpretar “sinais” e estabelecer uma correlação com a realidade. Eduard é, por exemplo, também um personagem importante quanto a esta questão. Está constantemente a tentar interpretar e compreender os “sinais” que se apresentam ao longo do romance e, de modo semelhante a Mittler, compreende não raro estes “sinais” de modo arbitrário e mesmo narcisista. No Capítulo treze da segunda parte, quando o Capitão conversa com Eduard a respeito de uma possível solução para o impasse entre Eduard/Otilie e Capitão/Charlotte, comenta-se que

¹²⁶ Com efeito, ao menos um caso de fracasso pode ser comprovado, o do Conde e da Baronesa, ambos “separados, ele ainda casado com uma mulher que não amava, porque uma separação era impossível” (HEROLD, 2009, p. 11): “Com isso, a história de sucesso de Mittler acima referida torna-se obsoleta. Ainda que o Conde e a Baronesa tivessem buscado seus arranjos, já ocorrera ao menos uma separação sob sua supervisão, e o casamento do Conde não estava salvo, de maneira alguma, ao contrário, este aguardava apenas a morte da esposa. A personagem Mittler não apenas porta uma dramática diferença entre uma expectativa construída pelo nome e o efeito correspondente, mas também porta, já desde o início, a ineficácia desse mesmo nome. [...] Com Mittler dá-se exatamente o fracasso dessa mediação. Ele não está em condições de fazer jus a seu nome, por meio dele revela-se a diferença entre signo e realidade, entre significado e significante” (HEROLD, 2009, p. 11).

¹²⁷ Aspecto não observado, por sinal, por críticos importantes do romance, como Walter Benajmin. Herold comenta neste sentido: “A isso acrescente-se, além demais, que toda a encenação ao redor da personagem de Mittler é irônica já de início, o que evidentemente escapou a Benjamin. Como observa argutamente Jochen Schmied: ‘é algo incompreensível, no ensaio de Walter Benjamin sobre As afinidades eletivas, que ele tenha tomado Mittler a sério’” (HEROLD, 2009, p. 11).

Eduard imaginava tudo “não como um fato possível, mas como já consumado” (GOETHE, 2008, p. 186). A seguir, o narrador comenta ironicamente:

Em meio a tudo o que a imaginação cria de agradável, não há talvez nada mais encantador do que a esperança nutrida por dois amantes, dois recém-casados, de desfrutar um relacionamento novo e aprazível num mundo novo e aprazível, pondo à prova e corroborando uma união duradoura a par de circunstâncias passageiras (GOETHE, 2008, p. 186).

O narrador dissimuladamente enfatiza aqui, contrariando as expectativas de Eduard, ao dizer que “a imaginação cria algo de agradável”. Uma entrada do diário de Ottilie também pode ser lida à luz desta ideia: “Gostamos tanto de olhar para o futuro porque preferiríamos direcionar a nosso favor, através de desejo secretos, as probabilidades que nele oscilam” (GOETHE, 2008, p. 133).

Neste mesmo capítulo, há ainda outra passagem relevante. O Capitão se dirige à propriedade para conversar com Charlotte sobre o divórcio. Eduard, que ficara em uma vila próxima, seria comunicado o mais rapidamente possível através dos disparos de uma espingarda: “[...] para avisá-lo o mais rapidamente possível, disparariam alguns tiros de canhão e, se já fosse noite alta, soltariam alguns rojões” (GOETHE, 2008, p. 187). A impaciência de Eduard o faz, contudo, se embrenhar por entre atalhos em direção ao seu parque, onde avista e conversa com Ottilie. É então que Eduard crê ter ouvido um tiro: “– Ouça! – exclamou ele, levantando-se de um salto, julgando ter ouvido um tiro – o sinal combinado com o Major. – Era um caçador que atirara nas montanhas vizinhas. Nada mais se sucedeu; Eduard ficou impaciente” (GOETHE, 2008, p. 188). Cabe então à Ottilie o comentário de que tudo pode suceder neste experimento e do quão fracos são os “sinais” que indicam o fracasso ou o sucesso deste “experimento”: “É verdade mesmo que um tosco tiro de canhão anunciará o sucesso das conversações?” (GOETHE, 2008, p. 189).

O episódio das taças é também exemplar. Lê-se no nono capítulo da primeira parte:

Ele então esvaziou num só gole a sua taça, de um cristal bem polido, arremessando-a para o ar, pois é uma grande demonstração de alegria destruir-se o copo usado na comemoração. Mas desta vez ocorreu o contrário: a taça não caiu ao chão, e isso não foi nenhum milagre. É que, a fim de adiantar a obra, tinham terminado completamente os alicerces do ângulo oposto, e já haviam começado a erguer as paredes, levantando para esse fim o andaime tão alto quanto era realmente

necessário.

E, em benefício dos operários, tinham-no coberto com tábuas, especialmente para essa solenidade, permitindo subir neles uma multidão de assistentes. Para lá voou a taça, sendo apanhada por um dos expectadores, que considerou esse acaso como um feliz presságio para si. Exibiu-as aos circunstantes, segurando-a firmemente e, então, todos viram nela gravadas as letras *E* e *O* graciosamente entrelaçadas: era uma das taças feitas para Eduard em sua juventude (GOETHE, 2008, p. 68).

O que chama, primeiramente, atenção no trecho acima, é que a taça, cuja quebra tradicionalmente indicava grande sinal de alegria, caíra em uma tábua, sendo apanhada por um dos espectadores, que entendeu o fato como bom presságio para si. Novamente, ocorre uma interpretação arbitrária dos “sinais” (ou símbolos), pois, tradicionalmente, o que indica alegria nas comemorações é simbolizado com a quebra da taça, e não o oposto. Como o leitor virá posteriormente a descobrir, Eduard, desejoso por encontrar vestígios que confirmem a predestinação dele e de Ottilie, dirá no capítulo dezoito a Mittler que a taça com as letras *E* e *O* – interpretadas agora como os monogramas de *E*, Eduard, e *O*, Ottilie, embora o leitor já tenha conhecimento de que os monogramas correspondem na verdade aos monogramas do nome de Eduard, Eduard Otto – provam que Eduard e Ottilie estão predestinados a ficar juntos:

Eduardo prosseguiu:

– Meu destino e o de Ottilie não podem ser separados, e não nos deixaremos abater. Veja esta taça! Os nossos monogramas estão gravados nela. Um conviva bastante alegre jogou-a para o alto para que ninguém mais bebesse nela; deveria ter-se espatifado no chão pedregoso, mas alguém a apanhou. Comprei-a novamente por um preço elevado, e agora bebo nela todos os dias, para convencer-me constantemente de que os laços determinado pelo destino são indestrutíveis (GOETHE, 2008, p. 110).

Tanto o espectador que apanha a taça e considera o fato um bom presságio para si, quanto Eduard, que interpreta as letras *E* e *O* como as iniciais de Eduard e Ottilie, interpretam arbitrariamente o ocorrido. Cada qual procura reinterpretar os fatos de acordo com uma perspectiva própria (e narcisista, no caso de Eduard).

Herold aponta ainda outro episódio que envolve a taça. No último capítulo do romance, quando o corpo de Ottilie está sendo velado, o leitor vem a saber que a taça se quebra de maneira ordinária e Eduard apresenta então novas teorias interpretativas:

Eduard não ousou acercar-se mais da morta. Vivia retraído; parecia não ter mais lágrimas, nem ser mais capaz de sentir dor alguma. O seu interesse pelas conversas, o seu apetite diminuiram a cada dia. Só parecia sentir um certo alívio quando bebia naquela taça, que, *sem dúvida, não lhe profetizava a verdade*. Contemplava ainda com prazer os monogramas entrelaçados, e o seu olhar grave e sereno parecia indicar que ainda tinha esperanças de uma união. E, se a pessoa feliz tem a impressão de que todos os fatos secundários favorecem e de que todo acaso eleva-a, a infeliz acha que os menores acontecimentos combinam-se para feri-la e arruiná-la. Assim, um dia, ao levar à boca a sua querida taça; faltava-lhe uma pequena marca. Insiste com o camareiro, e ele acaba confessando que a verdadeira taça recentemente quebrara-se e fora substituída por uma igual, também da época da juventude de Eduard. Ele nem consegue irritar-se; *esse fato sela o seu destino*; por que deveria impressionar-se com essa coincidência? Todavia ficou profundamente angustiado. Negava-se, desde então, a beber; parecia imbuído do firme propósito de abster-se de comer e de falar (GOETHE, 2008, p. 215)¹²⁸.

O episódio da taça é exemplar para apresentar a ambivalência do romance. Trocando em miúdos: primeiramente, é mencionado que, tradicionalmente, a quebra da taça indica sinal de alegria (primeira interpretação); a taça, contudo, não se quebra quando lançada ao alto, e é entendida como bom presságio para o espectador que a apanha (segunda interpretação); Eduard interpreta, a seguir, consciente e arbitrariamente, os monogramas E e O gravados na taça como os monogramas de Eduard e Ottilie e acredita ser esta a prova da felicidade futura (terceira interpretação).

E então vemos Eduard no trecho acima, bastante abalado com a morte de Ottilie. O narrador declara então que a taça “sem dúvida, não lhe profetizava a verdade” (o que aponta, por sinal, para um narrador onisciente). Eduard parece, contudo, de algum modo ainda acreditar na antiga profecia que criara para si, quando o narrador adiante expõe que o “olhar grave e sereno [de Eduard] parecia indicar que ainda tinha esperanças de uma união”. A taça, então, se quebra. Diante de tantos fatos desconstruídos e da aparente necessidade de continuar interpretando os acontecimentos, Eduard vê na quebra da taça novamente um sinal: “esse fato sela o seu destino; por que deveria impressionar-se com essa coincidência?”¹²⁹ O decorrer da narração faz crer que a quebra da taça levará Eduard à morte e, conseqüentemente, ao encontro de Ottilie, o que, de fato, ocorre, como narrado nas últimas linhas do romance: “E, assim, os dois amantes descansam lado a lado, A paz paira sobre a sua

¹²⁸ Grifo nosso.

¹²⁹ A tradução acentua a ambivalência ao traduzir *Schicksal* e *Gleichniß* por destino e coincidência. No original: “Eduard kann nicht zürnen, sein Schicksal ist ausgesprochen durch die That: wie soll ihn das Gleichniß rühren?” (GOETHE, WA, 20, p. 415).

morada; imagens de anjos serenos, seus afins, miram-nos da cúpula; e que momento agradável aquele em que um dia despertarão juntos!” (GOETHE, 2008, p. 216). A sucessão dos fatos desmentem, contudo, o aparente comentário onisciente do narrador, ao dizer que a taça “sem dúvida, não lhe profetizava a verdade”.

A ironia maior não está, pois, na interpretação arbitrária do espectador e de Eduard, mas justamente neste momento, quando a taça se quebra e a interpretação inicial parece ser finalmente confirmada. Herold comenta esta intrincada ironia:

A ironia do E e O na taça como um sinal não está apenas na interpretação inicial e arbitrária de Eduard para o aceno do destino que o une a Ottilie como um sinal da óbvia má sorte para a casa, nem na aleatoriedade do cálice em si – é óbvio que há numerosas taças com E e O. A ironia consiste sobretudo no fato de que, no mesmo momento em que a taça se quebra, e, com isso, segundo a interpretação de Eduard, sua relação com Ottilie está definitivamente extinta, é também quando ele, de modo inesperado, morre, e ambos se unem pela primeira vez em sua sepultura comum (HEROLD, 2009, p. 10)^{exci}.

Eduard está constantemente a interpretar os significantes na tentativa de encontrar um significado. Há que se lembrar que Eduard coloca a própria vida em risco quando vai para a guerra, esperando que um possível retorno seja o sinal de que ele deve e irá ficar com Ottilie. Eduard toma uma decisão jogando na loteria. O personagem está como que seduzido pelos significantes: ele “confirma”, por exemplo, que Ottilie o ama, ao ler uma carta da amada e julgar ver, na letra de Ottilie, a própria letra. Maas aponta que “[...] o ato de linguagem que provoca o reconhecimento entre os amantes é”, todavia, “um ato puramente mimético, narcisístico mesmo, ato em que o significado literal, o significado da letra, importa muito pouco ou nada, eclipsado pelo encantamento do significante” (MAAS, 2010, p. 16).

Outro fator, para o qual muitos críticos já chamaram a atenção, é o papel do narrador no romance. Não somente leitor e personagens entram no jogo entre significante e significado, mas o próprio narrador possui um papel relevante: este também contribui para embaralhar os “sinais” apresentados na narração. O narrador assume em diversas passagens uma atitude jocosa, num divertido jogo de construir e desconstruir, visando influenciar o leitor. Logo na primeira linha do romance, lê-se “Eduard – assim denominaremos um rico barão” (GOETHE, 2008, p. 21). O narrador omite no caso o primeiro nome de Eduard, Otto, decidindo-se apresentá-lo Eduard,

nome que, como o leitor descobrirá no terceiro capítulo do romance, o próprio Eduard se dá:

Quando crianças nos chamávamos assim; mas quando moramos juntos no internato, surgiram daí muitos equívocos; por isso, cedi-lhe voluntariamente este nome belo e curto.
– Nisso você não foi absolutamente generoso – disse o Capitão. – Pois me lembro muito bem que o nome Eduard lhe agradava mais, sobretudo o som agradável que possuía quando pronunciado por belos lábios (GOETHE, 2008, p. 34).

O personagem é entretanto nomeado Eduard, não somente por si próprio, mas também pelo narrador desde a primeira linha do romance. Com este artifício, o narrador distrai o leitor do nome importante que ligará Eduard a todos os outros elementos. Comenta-se muito sobre o papel que o nome Otto (ou o radical *ott*)¹³⁰ possui no romance. Embora o narrador desencaminhe o leitor ao chamar as quatro figuras principais de Eduard, Charlotte, Hauptmann, Ottilie (e por fim também a criança, nomeada sempre *das Kind*)¹³¹, todos os nomes possuem a mesma raiz, *ott*. O Capitão e Eduard dividem o mesmo nome. Nos nomes de *Ottilie* e *Charlotte* o mesmo nome ecoa e a criança não poderia receber outro nome que o nome de seu pai e mães (Eduard e Charlotte, mas também Ottilie e o Capitão, objeto do desejo de Eduard e Charlotte no momento da concepção), embora o narrador se apresse em dizer que “[...] a criança iria se chamar Otto; não poderiam escolher outro nome, senão *o do pai e o do amigo*” (GOETHE, 2008, 161)¹³², recurso que acentua a ambiguidade.

¹³⁰ Além da constatação imediata de que o nome das quatro figuras principais podem ser reduzidos a *ott*, e de que este nome contém, o mesmo número de letras como a quantidade de personagens principais, há ainda comentários mais elaborados. Por exemplo, em Schlaffer: “No que diz respeito ao nome ‘Otto’ há uma outra analogia que vai além da singularidade constituída pela identidade entre os nomes, tornando-a ainda mais evidente. ‘Otto’ é um palíndromo, uma palavra que pode ser lida nas duas direções, mantendo a mesma morfologia e sonoridade. À palíndromia, hoje um fenômeno relegado a brincadeiras pseudopoéticas, era atribuída em outros tempos uma força mágica. Um ditado escrito ou proferido em forma de palíndromo era dado como irrevogável. Goethe retoma esse significado mágico-cabalístico quando submete o destino das personagens afins ao encantamento do nome Otto. No entanto, ‘Otto’ não é um palíndromo perfeito, o qual se caracteriza pelo fato de que seu eixo é constituído por uma letra central. Em OTTO o eixo simétrico vai a pique entre duas letras, duas partes separadas que se espelham uma frente a outra”. Para mais, ver SCHLAFFER, 1981, p. 214-216.

¹³¹ Quão ambígua não se torna portanto a passagem na qual Eduard defende que a criança deveria permanecer com a mãe e o Capitão, “Não fora por acaso que lhe deram no batismo o nome Otto, construído de duas partes” (GOETHE, WA, 20, p. 354). Grifo nosso.

¹³² Grifo nosso.

A ligação entre os personagens é, portanto, uma ligação que se manifesta em seus nomes, acentuando as afinidades envolvidas. Todavia, esta comunidade se quebra: “Os protagonistas estão unidos de modo simbólico em uma firme relação, mas a comunidade se quebra; e com isso novamente se dá, como já ocorrera antes com a comparação das afinidades eletivas químicas, a contradição entre a íntima e simbólica ligação entre os elementos e o desenvolvimento da ação” (HEROLD, 2009, p. 11-12)^{cxci}. O narrador também faz, pois, parte desse exercício interpretativo, quando opta por nomear Eduard pelo segundo nome: “O que soa como uma ‘descrição de um experimento’, aponta logo no início do romance, para a sua natureza fictícia e experimental” (HEROLD, 2009, p. 12)^{cxci}. Herold comenta ainda que o narrador “[...] parece sempre praticar uma espécie de jogo de esconde-esconde com o leitor, ao fornecer afirmações contraditórias de si ou ao propositalmente retê-las” (2009, p. 12)^{cxci}. Vale lembrar, também, o comentário de Schlaffer sobre o papel do narrador na nomeação da criança. Em *Nomes e letras n’As afinidades eletivas de Goethe* [Namen und Buchstaben in Goethes Wahlverwandschaften], comenta:

Ao pai é negado dar o nome (à criança): então o pai não deve estar presente também no nascimento do filho; ele não deve decidir o nome pelo qual será chamado no futuro. Quem lhe dá então o - muito adequado - nome Otto, permanece não dito, porque o narrador, a instância objetiva, de acordo com a lei de sua obra, decide: ‘a criança deverá se chamar Otto’ [...] (SCHLAFFER, 1981, p. 212)^{cxvii}.

Há, pois, frequentemente, uma espécie de manipulação com o leitor, como se coubesse a este decidir pelo entendimento dos signos, como mais um personagem a procurar entender e analisar o decorrer dos acontecimentos, já que o narrador não permite encontrar uma resposta definitiva. Assim, muitas vezes, o narrador leva o leitor a determinada leitura, a qual, no decorrer da leitura, não será confirmada. Outras vezes – como abordou-se, por exemplo, no primeiro capítulo do romance, quando Eduard está no jardim e Charlotte na nova cabana – o narrador apresenta indiretamente “sinais”, que serão confirmados ao final da leitura. Há um exercício de revelação e ocultamento. Estas artimanhas criam um jogo interessante entre narrador, personagens e leitor. No capítulo terceiro, quando o Capitão chega à propriedade, o narrador comenta o comportamento de Charlotte:

O Capitão chegou. Enviara antes uma carta bastante razoável, que tranquilizou completamente Charlotte. Tanta clareza sobre si mesmo, tantos esclarecimentos sobre a sua situação e a de seus amigos indicavam uma pessoa serena e alegre (GOETHE, 2008, p. 33).

O narrador leva o leitor a crer que a vinda do Capitão fora uma boa decisão, ao narrar a tranquilidade após receber a carta do novo convidado. Contudo, os termos com os quais Charlotte descreve a carta do Capitão – “clareza” [Deutlichkeit], e “esclarecimentos” [Klarheit], que a acalmam completamente, são justamente as características que farão Charlotte e o Capitão se aproximarem, devido à natureza mais racional de ambos (palavras como *betrachten*, *plänen* e *überlegen* são fácil e rapidamente associadas à personagem Charlotte).

Adiante, três dos protagonistas, Charlotte, Eduard e o Capitão, estão sentados, quando Eduard sugere a vinda de uma quarta pessoa, ao que se segue:

Estavam agora os três sentados em volta da mesma mesinha, onde Charlotte havia se manifestado tão zelosamente contra a vinda do hóspede. Eduard, em sua alegria, não quis lembrar à esposa aqueles momentos, mas não se conteve e disse:

– Bem que haveria lugar para uma quarta pessoa.

Nesse instante, trombetas fizeram-se ouvir do castelo, parecendo confirmar e corroborar os bons sentimentos e desejos dos amigos ali reunidos. Escutaram em silêncio, cada qual recolhido em si mesmo e sentindo duplamente a sua própria felicidade nesta união tão bela [...] (GOETHE, 2008, p. 34).

O soar das trombetas constitui um elemento quase mágico, um signo que parece confirmar a vinda do quarto elemento. Constitui, nas palavras de Herold, “uma legitimação mais elevada” (HEROLD, 2009, p. 1). Herold chama atenção ainda à:

[...] ambivalência típica entre os personagens e suas palavras, atos e pensamentos, de um lado, e do narrador, do outro: permanece em aberto, se aqui se trata de uma interpretação dos protagonistas, os quais julgam-se confirmados pelo soar das trombetas, ou de um comentário do narrador. Além disso, e isso é extremamente importante, a pequena palavra ‘como’. A despeito de o narrador ou os protagonistas interpretarem o soar das trombetas como uma confirmação, essa confirmação não é mesmo absoluta, mas apenas ‘parece’ legitimar os pensamentos e anseios. Não há conexão definitiva entre o soar da trombeta e o sentimento, entre exterior e interior, entre sinais e ação: é finalmente a tarefa do leitor decidir se o soar da trombeta deve ou não ser entendido como um sinal significativo (HEROLD, 2009, p. 1)^{excxviii}.

Más há, ainda, outros tantos significantes que sugerem o contrário. Pense-se, por exemplo, no segundo capítulo, quando marido e esposa decidem por fim convidar o Capitão e Ottilie, e Charlotte põe-se a escrever uma carta ao Capitão:

Ela escreveu palavras amáveis e solícitas com agilidade, com uma espécie de precipitação que não lhe era peculiar; e por fim – o que dificilmente acontecia – sujou o papel com uma mancha de tinta, irritou-se com isso e, ao tentar apagá-la, deixou-a ainda maior (GOETHE, 2008, p. 32).

A imagem da mancha de tinta, que se torna ainda maior ao se tentar apagá-la, é a imagem mesma da ironia romântica: se quer fazer uma coisa e no entanto a situação só faz piorar. Nada se encaixa. A obra não é orgânica. Os acontecimentos fogem do controle, como que guiadas por uma força autônoma.

O episódio da novela narrada no romance – o qual, assim como a parábola química é frequentemente lido como um tipo de “chave” para a compreensão do romance, pelos paralelismos que possui com a trama central – e a relação do episódio com a vida do Capitão fornece somente elementos ambíguos, que permanecerão indecidíveis para o leitor:

Esse fato havia realmente acontecido com o Capitão e uma vizinha, embora não totalmente como o inglês o contara, mas os pontos principais não haviam sido adulterados, somente mais reforçados e ampliados nos pormenores, tal como costuma ocorrer com histórias assim, quando passam primeiro pela boca do povo e depois pela fantasia de um narrador dotado de espírito de bom-gosto. No final, conta-se quase sempre tudo, mas nada como efetivamente se passou (GOETHE, 2008, p. 178).

O trecho pode servir como confirmação do quão pouco é possível atingir uma compreensão global do romance. Entre tantos comentários ambíguos, o leitor permanece indeciso, não sabendo dizer, ao final, se o fato realmente aconteceu ou não com o Capitão. A apresentação permanece sistematicamente ambígua. O evento narrado está longe de ser claramente apresentado. Neste sentido Herold lembra “A suposta semelhança [...] será a seguir colocada tão minuciosamente em dúvida pelos comentários do narrador, que no fim permanece completamente incerta a relação existente entre a novela e a história do Capitão” (HEROLD, 2009, p. 12)^{cxix}. Herold chama então novamente atenção ao papel do narrador:

[...] porque a lembrança da história da novela deveria ser tão perturbadora para o Capitão, de modo que não apenas Eduard e Charlotte mudam rapidamente de assunto, mas até mesmo o narrador educadamente se cala? E o que aconteceu com a jovem noiva, que tirando a novela, não é mais nenhuma vez mencionada? (HEROLD, 2009, p. 12)^{cc}.

O narrador não somente não esclarece os pontos que permanecem obscuros para o leitor, quanto ainda intensifica o aspecto ambivalente dos acontecimentos. O leitor se perde, com efeito, nesse falatório, de modo a tornar impossível uma decisão segura quanto à interpretação correta. Ele é levado por narrador e personagens a procurar um caminho condutor que leve a uma interpretação segura, porém o romance joga justamente com as possíveis interpretações e pistas. Nesta linha, Maas aponta:

Escrever sem nada dizer, provocar o mal-entendido, falar sem declarar a verdadeira intenção, silenciar. Esse é um romance em que a linguagem como meio alcança um alto grau de ineficácia¹³³. Diferentemente do que acontece no Werther ou na Nova Heloísa, romances “epistolares” nos quais a troca de cartas constitui o “fio vermelho” da narrativa, as cartas aqui são, em geral, documentos que provocam o divórcio entre a letra e o espírito, entre a linguagem e a intenção (MAAS, 2010, p. 15).

Poder-se-ia também dizer, um documento que provoca um divórcio entre o significante e o significado. Ainda segundo Maas, *As afinidades eletivas* é uma obra na qual se tematiza a questão da linguagem como meio de desentendimento, ineficácia, corroborados, como acima discutiu-se, principalmente nas figuras de Mittler e Eduard, não importa se na comunicação oral ou escrita, mas também do narrador¹³⁴. Exemplo disso é também as cartas enviadas pelos preceptores de Ottilie no internato, “testemunho”, diz, “de quão pouco a linguagem é capaz de comunicar” pois a “descrição detalhada das habilidades e deficiências de Ottilie na vida escolar pelo assistente da diretora é um raro documento de como se pode dizer pouco escrevendo muito” (MAAS, 2010, p. 15).

¹³³ As entradas no diário de Ottilie são também certamente índices destes jogos de linguagem, confirmam o “ruído” constante na comunicação. No quarto capítulo do livro II, lê-se, por exemplo: “Ninguémalaria demais em sociedade, se estivesse consciente de quantas vezes entendeu mal os outros” (GOETHE, 2008. P. 133), “Toda palavra suscita o seu sentido oposto” (GOETHE, 2008, p. 133).

¹³⁴ Vale expor também o comentário de Wiethölter: “Es findet sich keine Rede, die nicht in der Aura anderer Reden angesiedelt, kein Wort, das im Zuge der hin und her, kreuz und quer verlaufenden Substitutionen nicht durch vorgängig oder benachbarte Wörter infiziert, beeinflusst, unterlaufen, gebrochen wäre” (In: DKV, 8, p. 1007).

Muitas passagens do romance permanecem, pois, incompreensíveis. Há um jogo contínuo e programado com a ambiguidade. Disto decorre também que eventos que poderiam, a princípio, ser facilmente explicáveis, passam também a ser questionados pelo leitor. Nisbet aponta muito bem neste sentido:

[...] many events which in themselves can perfectly well be explained by conventional means become problematic solely through their context in the work as a whole. To take an obvious example, the old clergyman¹³⁵ dies through causes which are fully described, but his death, in retrospect, appears as something of an omen when we discover that Ottilie dies in very similar circumstances [...] This necessity is therefore purely an impression, skillfully produced in our minds by aesthetic means. Recurrent motifs, symmetries and parallelisms in the actions and idiosyncrasies of the characters, repetitions and foreshadowings all contribute to this effect. Since they seem, by their very accumulation, to transcend our usual standards of probability, we suspect that they are the related effects of some mysterios, fate-like agency. The whole becomes more than the sum of its parts, the parts seem related in extraordinary ways (NISBET, 1969, p. 483).

Como muitos críticos já pontuaram, pode-se compreender *As afinidades eletivas* como um jogo dialético entre o hermético e o hermenêutico. Nisbet comenta que “A obra é obscura porque não é completamente explicada, e os materiais explicativos que são expostos são profundamente ambíguos” (NISBET, 1969, p. 486). A “estilização” do romance, para falar como Schlaffer, apresenta o “domínio do ocultado sobre o pronunciado” (1981, p. 221, 222).

Essa ideia está presente também em uma analogia que Mandelartz (1999) estabelece entre a construção de um edifício, narrada no capítulo nono, com a construção de uma obra literária. No referido capítulo, o pedreiro profere um discurso, e diz que três coisas são necessárias na construção de um edifício: um lugar apropriado, bons alicerces e um bom acabamento^{136cci}, acrescentando que o segundo

¹³⁵ O narrador diz: “O velho padre, que já estava com um pé na cova [...]” (GOETHE, 2008, p. 161).

¹³⁶ Vale lembrar também o adendo de Mandelartz, quando diz que nenhum destes pontos é levado a bom termo no romance: “A primeira providência, a determinação do local, é, de acordo com o pedreiro, ‘assunto do proprietário da construção’. No entanto, quem faz a escolha do local é Ottilie. Esse é a primeira contravenção. ‘A terceira providência, o acabamento, é mister de diferentes artesãos.’ Mas a casa de veraneio permanece inacabada até o fim do romance. Esse é a segunda contravenção. ‘Mas a segunda providência, os fundamentos, são tarefa do pedreiro’. Este, porém, não tem nem a legitimidade nem a habilidade para lançar a pedra inaugural: a legitimidade falta-lhe por ser ele um mero empregado, que não pode ainda trabalhar de modo autônomo. A sua falta de habilidade, por sua vez, é demonstrada de maneira assustadora já no próprio ato de assentamento da pedra inaugural. A pedra se encontra apoiada em um dos lados, pronta para rolar para baixo’. O desnível do terreno não fora aplainado, pelo que também não se pode falar que ‘a pedra repousava sobre seu próprio peso’.

item seria a parte principal em uma construção:

Mas a segunda, os alicerces, é tarefa do pedreiro e, atrevo-me a declarar, a parte principal de toda a construção. É um trabalho sério, e o nosso convite também o é, pois essa solenidade se celebra nas profundezas. Aqui, dentro destas escavações estreitas, Vossas Senhorias concedem-nos a honra de testemunhar o nosso trabalho secreto. Agora colocaremos esta pedra bem-talhada, e depois esse barranco, adornado com pessoas tão belas e dignas, será aterrado, tornando-se inacessível [...] – O trabalho do pedreiro – prosseguiu o orador –, agora a céu aberto, é executado não às escondidas, mas para ficar oculto. Os alicerces construídos com simetria são enterrados, e até com as paredes erguidas à luz do dia se passa o mesmo, já que, depois de prontas, mal se lembram de nós (GOETHE, 2008, p. 66).

O pedreiro defende no discurso que o alicerce é a parte principal da construção e se refere ao trabalho do pedreiro como “inacessível” e executado “para ficar oculto”. A analogia estabelecida por Mandelartz entre trabalho do autor/trabalho do pedreiro e construção da obra literária/construção de um edifício, é bastante pertinente aqui. Note-se que, assim como a concepção de obra de arte no pensamento de Goethe, também os alicerces de uma construção permanecem inacessíveis, segundo o discurso do pedreiro narrado no romance. É difícil ter acesso ao trabalho do pedreiro, pois, os vestígios deste trabalho, permanecerão encobertos pelo trabalho posterior do escultor ou pintor, por exemplo. O trabalho do pedreiro – o fundamento e alicerces da construção – permanecem, pois, inacessíveis. Mandelartz chama ainda a atenção para o fato de que, embora o pedreiro diga que a pedra servira de “testemunho para uma posteridade distante” (GOETHE, 2008, p. 67), adiante diz: “Assentamos essa pedra para *toda a eternidade*” (GOETHE, 2008, p. 67)¹³⁷, ou seja:

Além disso, a cal que Charlotte lança sob a pedra, de acordo com as reações químicas descritas no quarto capítulo, é uma péssima substância aglutinante. A casa de veraneio não é, portanto, fundada sobre bases exatamente sólidas, de modo que não se proveu o melhor a seus futuros habitantes. Pode-se nomear ainda mais um erro de procedimento: com o objetivo de apressar a construção, já antes do assentamento da pedra inaugural, retirou-se toda a terra, tendo-se começado mesmo a levantar o muro’. Retira-se, assim, ao ato simbólico do assentamento da pedra inaugural o seu caráter real, ao mesmo tempo em que se reverte a simbologia da união entre a construção e o solo [*Grund*], pois, uma vez que o solo tenha sido ‘retirado’, a construção permanece, assim, no sentido literal da palavra, sem base [*grund-los*]”. Uma contraposição no romance ocorre com a reforma da capela, também comentada por Mandelartz: “Ao contrário da casa de veraneio, a capela é provida de um solo estáveis, que repousa sobre o velho fundamento. Seu solo é formado por ‘uma superfície de gesso fundido amalgamado a tijolos’. O gesso, por sua vez, ao contrário da cal usada na fundação da casa de veraneio, provê uma aglutinação sólida” (1999, p. 512).

¹³⁷ Grifo nosso.

[...] ninguém (tomará) conhecimento do testemunho do fundador: este encontra-se oculto na profundidade debaixo do peso da casa. A chave para a compreensão do fundador – em outras palavras, para a compreensão daquilo que o autor colocou lá – permanece, portanto, precisamente por isso oculta, como a casa, o romance vale respectivamente como um todo (MANDELARTZ, 1999, p. 501)^{ccii}.

As passagens acima abordadas possuem uma característica em comum: elas são ambivalentes e, mesmo após a atividade hermenêutica, permanecem inacessíveis. É difícil, pois, decidir-se por um aspecto global da obra, pois não há um aspecto inequívoco, sob o qual a crítica pudesse se concentrar, o que não deve, claro, ser lido como um aspecto negativo, mas de riqueza do romance.

O romance é o “[...] o livro mais impenetrável e talvez o mais ambíguo, que Goethe escreveu” (WIESE, In: GOETHE, HA, 6, 672)^{cciii}. Diante do jogo narrativo, leitor, protagonistas e mesmo o narrador são constantemente instigados a descobrir e interpretar os sinais e signos, que a cada página pululam no romance. Esse jogo não permite, contudo, responder qual interpretação seguir. Leituras como estas, que primam por uma via de leitura, muitas vezes não atentam ao jogo efetuado pelo autor e muitas vezes defendem como certo apenas uma das possibilidades interpretativas, seja porque no decorrer da narrativa, como diz Herold, elas mesmas revelar-se-ão equivocadas, seja porque o autor se vale da ironia, seja porque é absurda (HEROLD, 2009, p. 13).

Aqui crê-se, finalmente, ver respondidas o porquê da escolha d’*As afinidades eletivas* e não do romance mais óbvio, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, para a apresentação das questões estéticas no pensamento goetheano. O *Wilhelm Meister* apresenta sobretudo, muito mais inequivocadamente, a temática do amadurecimento (também) estético do personagem. Nesta linha, Maas comenta:

[...] Ainda que a crítica do primeiro romantismo não se tenha ocupado diretamente de *As afinidades eletivas*, e, sim, de outro romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, não é totalmente descabida a hipótese de que Goethe tenha escrito definitivamente o *Kunstroman* que os primeiros românticos desejaram como programa estético. Também o romance de Goethe, assim como muitos dos textos publicados na revista *Athenäum*, foi objeto de censura quanto à sua lassidão moral e, mesmo, quanto à sua ininteligibilidade. Assim como a produção dos primeiros românticos, também o romance de Goethe parece oferecer-se a uma abordagem que o identifique como lugar da disjunção entre a letra e o sentido, entre a letra e a intenção daqueles a ela sujeitos (MAAS, 2010, p. 14).

A escolha desta obra e não de outra qualquer relaciona-se portanto com o fato de que “O ‘simbólico’ representado [...] permanece no fim incompreensível” (HEROLD, 2009, p. 14)^{cciv}.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já tornou-se lugar comum referir-se ao último romance de Goethe como um dos textos mais complexos da literatura alemã. Sobre o romance se propuseram as mais diversas leituras: ora os críticos creem ver na obra a encenação do teatro social da passagem da aristocracia alemã para o aburguesamento (amparados, talvez na observação de Goethe de querer representar no romance, “[...] relações sociais e os seus conflitos simbólicos” (GOETHE, WA, 2, p. 217), ora os críticos se atentam para as conexões com o trabalho científico de Goethe. Ora se enfatiza o aspecto do mítico (ou cabalístico ou alquímico) da obra (como sobretudo em Benjamin), ora o papel da morte (como Elizabeth Herrmann, que parte de uma colocação de Goethe em uma carta a Wilhelm von Humboldt). Ora se enfatiza a questão da ruptura dos símbolos (pense-se sobretudo no episódio da mudança das sepulturas no cemitério), ora a santidade na figura de Ottilie e a orientação bíblica. Ora o romance é romântico, ora antiromântico. Como estas, há tantas outras interpretações que procuram encontrar pistas, afim de estabelecer uma unidade para o romance.

Os críticos não raro tentam estabelecer uma interpretação geral válida, que dê unidade ao todo do romance, tentando estabelecer um eixo interpretativo. Contudo, não obstante a tentativa exaustiva de encontrar uma interpretação suficiente para a obra, as variadas – e mesmo paradoxais – vias interpretativas desencorajam tal busca. Tome-se, a título de exemplo, a interpretação de Walter Benjamin do romance, centrada na mítica, e então tome-se a análise de Hartmut Böhme (1999), cuja análise é centrada na renúncia a buscar n’*As afinidades eletivas* o conceito de mito. Martinez propõe, por uma lado, como já mencionado, uma abordagem baseada em duas estratégias mutuamente opostas entre mundo empírico e mundo mítico, e Wielthölter, por outro, defende uma visão mais ampla e se vale de uma colocação do poeta como argumento para dividir a interpretação do romance em três elementos principais:

O próprio Goethe não dissera em uma carta a Wieland que seu livro ‘deveria ser lido três vezes?’ Três vezes, porque é composto de três leituras: uma antiga, uma cristã e, relacionada à mistura do mito antigo e cristão, uma leitura alquímica, leituras as quais por fim deságuam em uma mitologia da ciência, implícita em todas as outras leituras, oculta no núcleo temático d’*As afinidades eletivas*, sem que se anulem mutuamente na variedade das suas especificidades (WIETHÖLTER, 1982, p. 7)^{ccv}.

Tal diversidade na abordagem crítica permite dizer que o labirinto que é o romance possui, não somente uma, mas muitas saídas, diversas vias válidas de interpretação. Otilie parece em uma passagem estar ciente das variadas possibilidades de caminhos possíveis quando diz:

Tantas coisas podem acontecer sem explicação! É verdade mesmo que um tosco tiro de canhão anunciará o sucesso das conversações? Talvez ele esteja à sua procura neste momento. Sei que não encontrou Charlotte; pode ter ido atrás dela, pois todos sabiam onde ela estava. Quanta coisa pode ocorrer! Deixe-me! Ele deve estar chegando! Está lá em cima esperando a mim e ao menino.

Otilie falava com precipitação, *considerando todas as possibilidades*. (GOETHE, 2008, p. 189)¹³⁸.

O romance não se apresenta, portanto, como um todo harmônico, no qual cada uma das partes dissonantes se encontrassem em um final cujo significado fosse evidente após a atividade hermenêutica. O jogo interno explorado na narrativa, à revelia ou não do autor, resulta em um constructo narrativo amplo e complexo, que diverge das narrativas que pretendem estabelecer uma ideia geral clara. A forma hermética domina aqui e, ao ter de decidir por apenas um caminho possível – caminho seguido, é preciso ressaltar, também por críticos contemporâneos, os quais não raro se pautam ainda na busca da *unidade de sentido*^{139ccvi} como o único caminho válido de análise do romance goetheano –, a crítica perde consequentemente o que torna o romance rico: a multiplicidade de sentidos que gera^{140ccvii}. Nisbet dizia algo parecido em um texto:

The possibilities for particular explanations are inexhaustible; but since none can be finally verified or falsified, there is no reason for adopting any one to the exclusion of the others, or for claiming to have discovered the

¹³⁸ Grifo nosso.

¹³⁹ Com o pretexto de encontrar a *unidade de sentido*, foi recusado, como diz Wiethölter, “[...] cada gesto que não pudesse ser integrado conceitualmente à interpretação, cada tipo de gratificação que não pudesse ser funcional no contexto da arquitetura geral da obra” (In: DKV, 8, p. 984).

¹⁴⁰ Tido como característica problemática sobretudo pelos primeiros críticos do romance, esta mesma característica casará melhor com as teorias literárias contemporâneas. Roland Barthes, por exemplo, de modo bastante semelhante à Benjamin, entenderá o texto como um *tecido* [Gewebe], ressaltando sua *textura* [Textur], em detrimento da ideia do véu, por trás da qual se esconderia a verdade do texto: “Texto quer dizer tecido; mas até então se compreendeu esse tecido como um produto sob o qual o sentido (a verdade) se encontra, mais ou menos oculto, ao passo que agora se acentua o tecer contínuo, que se produz a si mesmo; perdido nessa teia – nessa textura – o sujeito dilui-se como uma aranha que se esvai nas secreções formadoras da própria rede” (BARTHES, 1974, p. 94).

'secret' of the novel. If any single explanation or interpretation could be proved completely true, the work would lose its very richness (NISBET, 1969, p. 486).

Não parece ser possível portanto – em oposição a outros críticos – decidir-se por um significado global. Não se pode, em resumo, atribuir significados conclusivos a símbolos e “sinais” que se apresentam fundamentalmente de maneira ambivalente no romance, pois os signos permanecem, para lembrar Noyes, ambivalentes e instáveis (1991, p. 133-135). A pretensão de ler o texto com um significado unívoco é portanto inconsistente. Ainda que Goethe tenha se referido a uma *ideia condutora* [durchgreifende Idee], capaz de, após a atividade hermenêutica, conferir unidade de sentido ao romance, é inegável que muito do que Goethe diz ter “escondido” ali, permanece inexprimível, mesmo após a análise. Wiethölter aponta:

Trata-se de um dos mais confusos e intrincados complexos literários, que se formou com influências de toda a Europa, de Anaximandro até Agrippa von Nettesheim, de Pythagoras e Paracelsus até os herdeiros tardios dos rosacruzes e maçons, uma tradição que permaneceu incontestada até mesmo pela *Aufklärung* histórica. Não se pode apresentar, portanto, este labirinto da escrita e do pensamento de maneira suficientemente alexandrina e ampla, e aquele que ali penetrar, que buscar indícios, satisfar-se-á bem ou mal com os exemplos, mas ao mesmo tempo deve experimentar a tarefa de partir, de modo sistemático e convincente, de um conglomerado incalculável de correspondências, de conexões sincréticas e filiações, para obter a fim somente um único elemento (WIETHÖLTER, In: DKV, 8, p. 994)^{ccviii}.

Goethe parece realizar com esta obra a concepção de arte que possuía. Como explorado, o poeta permanece bastante cético em relação ao enquadramento da arte em uma teoria fechada, que não apreenda o vigor da arte, noção bastante evidente na metáfora da captura da borboleta. Ele é contrário à análise que procura dissecar o objeto artístico: a linguagem simplesmente conceitual captura somente a letra (morta), não o espírito do belo. Como poeta, não há aspiração a conceber ideias abstratas.

Com o conceito de *finalidade sem fim* [Zweckmäßigkeit ohne Zweck], um dos termos decisivos da *Crítica da Faculdade do Juízo*, procuramos agregar justamente a ideia da independência do julgamento do objeto de bela arte em relação a qualquer finalidade exterior, sejam morais, históricas ou filosóficas. Kant defende, certamente de modo mais rigoroso que Goethe, que o juízo acerca dos objetos belos não podem ser criados e/ou apreciados através de demonstrações, pois não há uma

regra objetiva do entendimento que explique a imaginação. A arte não é, nesta chave, apreensível em conceitos. A concepção de arte de Goethe, assim como a de Kant, é anti-analítica.

Em ambos os autores, a comoção estética não passa pela análise. A arte é um campo que produz seu próprio mundo, suas próprias verdades e nesse sentido deve ser julgada somente a partir de leis internas, intrínsecas, não está voltada para qualquer finalidade além dela mesma. Ambos, Kant e Goethe, possuem, portanto, em comum a ideia da liberdade da finalidade da arte (isto é, sua autonomia), compartilham a ideia da falta de propósito, de fim útil da arte.

A obra de arte – no caso, o texto literário – não pode ser reduzida segundo esta concepção à linguagem lógica, já que parte-se do pressuposto de que nenhum discurso exterior pode traduzir a verdade do texto poético. Os signos ambivalentes, tais como apresentados no romance, escapam as tentativas de apreensão conceitual. Segundo colocação de Nisbet, “Apenas se tentarmos traduzir sistematicamente a linguagem associativa do poeta para a linguagem racional da explanação, é que a ambiguidade da obra e a inadequação de todas as explicações particulares são totalmente reveladas” (NISBET, 1969, p. 486).

A mantermos, contudo, a linguagem essencialmente associativa, tal como a apresentada no romance, poder-se-ia afirmar que Goethe opera com a polissemia e recai frequentemente no hermético. Este raciocínio anti-hermenêutico cumula na predominância do *símbolo*: o campo da arte constituirá para Goethe (e também Kant, quando argumenta que o juízo de gosto está em oposição as regras objetivas do entendimento) um campo, no limite, inexprimível. O próprio Goethe já dissera, como apontado no primeiro capítulo, que a grandeza da arte se associava a incomensurabilidade: “[...] quanto mais incompreensível e incomensurável para o entendimento uma produção poética, melhor” (GOETHE, WA, 6, p. 137).

Em vez de se debruçar em um trabalho infinitamente exegético, a própria noção de arte nestes autores exploram o mistério congênito da obra de arte, sua intraduzibilidade. No romance, por exemplo, para lembrar mais uma vez Herold:

É-se frequentemente confrontado com esses sinais, mas não se pode ‘resolvê-los’, interpretá-los nos pormenores, eles permanecem ‘inacessíveis’. Quando Goethe pede que seu livro seja repetidamente lido, isso significa que o leitor está logo condenado a fracassar na interpretação dos signos, até que ele reconheça que não pode progredir, que o livro tem

afinidade com os símbolos e não com as alegorias, em resumo, que o leitor não é Eduard e não deve repetir seus erros. Os muitos casos funestos do romance não são, a saber, o ‘resultado necessário do conceito de símbolo de Goethe’, mas são o resultado da tendência dos protagonistas de entenderem erroneamente símbolos como alegorias (HEROLD, 2009, p. 15)^{ccix}.

Devemos renunciar pois, a interpretar o romance em seu significado alegórico, para não cometer o mesmo erro dos personagens. Herold diz em outra ocasião que “Sem dúvida, é certo que se põe a questão de saber se esse material mítico pode tornar realmente compreensível o que ocorre no romance, ou se o conceito de mito não é concebido muito estreitamente” (HEROLD, 2009, p. 3)^{ccx}, já que chegar “ao fundo” do romance, como intentam muitos críticos, ao defenderam esta ou aquela ideia como a ideia motriz é, para nos valer mais uma vez das palavras de Herold, “interpretar erroneamente o símbolo como alegoria”. O que Herold pontua é, pois, que não se deve cair em uma leitura simplista ou literal dos símbolos, como boa parte dos teóricos realizaram.

As variadas (e divergentes) possibilidades de análise que o romance goetheano sofreu não seriam índices de que a chave para análise do romance poderia estar, não na busca daquela unidade de sentido, desde os clássicos vista como chave para abordar a obra de arte, mas justamente na recusa da procura por tal unidade? O pensamento estético do próprio Goethe parece conter afinal um *modo* de crítica bastante apropriado para abordagem d’*As afinidades eletivas*.

Procurou-se, deste modo, enfatizar as complexidades e diversas possibilidades de interpretação do romance, e não limitar-se à busca de uma unidade de sentido clara e inequívoca, destacada principalmente pelos primeiros críticos. O que Goethe diz dos símbolos, parece aplicar-se aos eventos e ao modo de exposição do romance: “Esses são os mais belos símbolos, que permitem múltiplas interpretações, quando a imagem apresentada permanece sempre a mesma” (GOETHE, WA, 49, p. 327)^{ccxi}. Não há uma ideia por detrás da obra que possa explicá-la. Revelar o símbolo, des-cobrir este *Rätsel* é contrário à ideia de arte exposta no pensamento estético de Goethe. A noção de arte como um âmbito que não se deixa traduzir, que permanece inexprimível, constitui portanto parte essencial do pensamento estético goetheano – tão semelhante ao pensamento estético kantiano,

como foi abordado¹⁴¹. A congruência entre o pensamento estético de Goethe com o filósofo de Königsberg é portanto considerável, principalmente no período que corresponde a segunda metade da vida de Goethe.

É necessário ainda mais uma vez ressaltar que, afora todas as semelhanças que podem ser encontradas no pensamento sobre a arte de Goethe e Kant – reflexo do espírito do tempo ou não – há que se ter continuamente em mente também as dessemelhanças, da qual a mais flagrante (e óbvia) é a de que Goethe não é um filósofo e Kant o é. Goethe não está tão preocupado em teorizar, mas em produzir. Como filósofo, Kant parte da separação entre filosofia e arte (ou entre o filósofo e o artista): tome-se por exemplo o §49 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, no qual Kant se preocupa em separar a maneira, *modus aestheticus*, do método, *modus logicus*:

Em verdade, há na exposição dois modos (*modus*) em geral de composição de seus pensamentos, um dos quais chama-se *maneira* (*modus aestheticus*), e o outro, *método* (*modus logicus*), que se distinguem entre si no fato de que o primeiro modo não possui nenhum outro padrão que o *sentimento* da unidade na apresentação, enquanto que o outro segue *princípios* determinados; para a arte bela vale, portanto, só o primeiro modo (KANT, 2005, p. 164).

Goethe, na contramão, procura encurtar esta diferença, de modo que se pode afirmar que a união da filosofia (ou ciência) e da arte é um objetivo perseguido. Toda a “teoria” goetheana, como exposto ao longo do texto, é anti-analítica. Em Goethe, tanto o conhecimento quanto a comoção estética não passam pela análise (característica que o aproxima da *Terceira Crítica*). Para o espírito holístico do poeta, arte e filosofia deveriam, pois, idealmente, serem a mesma coisa. Indicador desta operação do pensamento de Goethe pode ser confirmado pela obra do autor, na qual, não raro, são transpostas para o âmbito estético questões e pressupostos originários da ciência ou vice-versa.

¹⁴¹ E também bastante semelhante à noção de arte dos românticos. Hörisch defende, por exemplo, que Goethe materializa com o romance o projeto dos românticos: “Dagegen haben Goethe, der mit den *Wahlverwandtschaften* den Kunstroman tatsächlich schrieb, den die Frühromantiker programmatisch forderten, dagegen haben auch der frühe Schlegel, der früher Schleiermacher und Novalis die Forderung äußerster Aufmerksamkeit auf die vielen disparaten Buchstaben gestellt, die sich keinem geistigen Integral fügen. Das macht ihre Aktualität aus – und ihren Anachronismus” (HÖRISCH, 1987, p. 32). Não é oportuno portanto defender uma oposição simples aos românticos, como muitos críticos fazem, sobretudo pela figura de Ottilie, a qual representa as tendências subjetivistas e a leva a uma consequência mortal (MANDELARTZ, 1999).

Outro ponto essencial de dessemelhança entre Goethe e Kant consiste no fato de que, para Goethe, o mundo sensível é sempre a fonte. Goethe não parece ser também um idealista de fato, como abordado por exemplo na relação de Goethe com Schiller. Nesta linha, Cassirer comenta:

Goethe simplesmente não conhece um tal entendimento exigente e legislador. Ele não quer aqui também deter-se no mero pensamento e juízo; isso o instiga para o olhar. Ele não quer somente compreender; ele quer, semelhante ao Fausto, ver a natureza atuante frente a sua alma. Kant explica a natureza como ‘a essência das coisas, contanto que essas estejam determinadas pelas leis gerais’. Goethe não pode permanecer nessa natureza, a ‘natura naturata’; como artista e como pesquisador ele quer penetrar na ‘natura naturans’. A ideia da metamorfose será seu guia nesse grande processo de reconstituição interior da natureza. Goethe não pensa, como Kant, em meras relações, ele consegue pensar apenas por meio das formas contempláveis (CASSIRER, 1991, p. 93)^{ccxii}.

Goethe possui, ademais, uma postura independente em relação à filosofia e cobrar rigor filosófico seria incorrer em erro e esquecer o espírito autônomo do artista enquanto leitor de filosofia.

Como adiantado no início da exposição, ainda que a proposta tenha sido investigar a aproximação do pensamento estético de Kant e Goethe, não há restrições quanto a apontar algumas conclusões paradoxais entre ambos os autores. Mesmo Goethe reconhece que suas ideias não são idênticas as de Kant, embora permaneçam, no conjunto, bastante semelhantes: “[...] embora me parecesse faltar algo aqui e ali, os pensamentos fundamentais da obra eram, no conjunto, análogos ao que criei, fiz e pensei até então...” (GOETHE, WA, 11, p. 51).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. **Física**. Campinas: FCH/Unicamp, 2002.

BAHKTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOZA, J. **Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

BARTHES, R. **Die Lust am Text**. Übersetzt Von Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

BAUMGARTEN, A, G. **Reflexiones filosoficas acerca de la poesia**. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

_____. **Estética**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Iluminuras, 1993.

_____. A meia. In: ALVIM, A. (Ed.). **Imagens do pensamento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. Goethes Wahlverwandtschaften. Gesammelte Schriften. Hrsg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I, 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, S. 123-201.

_____. Gesammelte Schriften. Band I/1. Frankfurt am Main: Surkamp, 1991.

BERNHART, T. D. Zu Goethes Ästhetik und Kunsttheorie. In: **Die neuere Forschung zu Goethes Ästhetik und Kunsttheorie**. Darmstadt, 2007. S. 164-189.

BÖHME, H. 'Kein wahrer Prophet'. Die Zeichen und das Nicht-Menschliche in Goethes Roman 'Die Wahlverwandtschaften'. In: **Goethe. 'Die Wahlverwandtschaften'**. Hrsg. Gisela Greve. Tübingen, 1999. S. 97-123.

BOILEAU, N. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORNEBUSCH, M. K. **Mistério evidente: a estrutura arquitetônica no romance "Die Wahlverwandtschaften"**. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2003.

BOYLE, N. **Goethe: the poet and the age**. Oxford: Clarendon Press, 2000.

BURKE, E. **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**. London: Routledge and Paul; New York, Columbia University Press, 1958.

CARICARI, I. **Entre renúncia e desejo: uma análise das relações humanas n'As afinidades eletivas de Goethe**. Dissertação. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2003.

CARPEAUX, O. M. **A literatura alemã. Posfácio de Willi Bolle**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CASSIRER, E. **Rousseau, Kant, Goethe**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1991.

COHEN, H. **Kants Begründung der Ästhetik**. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1889.

COSTA LIMA, L. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DUFRENNE, M. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECKERMAN, J. P. **Gespräch mit Goethe**. Leipzig: Brodhaus, 1836.

ESPINOSA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FÖRSTER, E. Goethe and the 'Auge des Geistes'. In: **Deutsche Vierteljahresschrift für**

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75. 2001. S. 87-101.

GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. 46. In: **Kriterion**. Belo Horizonte 2005.

GOETHE, J. W. von. **Sämtliche Werke**. Weimarer Ausgabe (Sophienausgabe). Deutscher Taschenbuch Verlag. In: <http://goethe.chadwyck.co.uk/> (Consulta).

_____. **Sämtliche Werke**. Deutscher klassiker Verlag. Band 1, 8, 18, 19, 20, 21, 22. Frankfurt/Main.

_____. **Sämtliche Werke**. Karl Hanser Verlag München. Band 4.1, 4.2. München (Consulta).

_____. **Sämtliche Werke**. Hamburger Ausgabe. Band 6, München (Consulta).

_____. As afinidades eletivas. Tradução de Erlon José Paschoal; introdução e notas de Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

_____. **Elegias Romanas**. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1967.

_____. **Viagem à Itália**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

_____. **A Metamorfose das Plantas**. Tradução, Introdução, Notas e Apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

_____. **Doutrina das Cores**. Tradução e introdução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. Fausto: uma tragédia – Segunda parte. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Max Beckmann. São Paulo: Ed. 34, 2007.

HAN, C. **Ästhetik der Oberfläche**. Würzburg: Verlag Königshausen & Neuman GmbH, 2007.

HEGEL. **Os pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. **Estética: a idéia e o ideal vol I**. Lisboa: Guimarães Editores, 1969.

HEINE, H. **Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha**. São Paulo:

Illuminuras, 1991.

HEINZ, H. Die Wahlverwandtschaften und ihre zeitgenössischen Leser. In: HEINZ (Hrsg.), **Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808-1832**. Weinheim: Acta humaniora, 1983. S. 1574-1603.

HELLER, E. **The disinherited Mind**. Cambridge: Bowes & Bowes, 1952.

HEROLD, T. Zeichen und Zeichendeutung in Goethes Die Wahlverwandtschaften. In: **Seminar: A Journal of Germanic Studies**, Vol. 45, N. 1, February, 2009, p. 1-17.

HÖRISCH, J. Der Mittler und die Wut des Verstehens. Schleiermachers frühromantische Anti-Hermeneutik. In: **Die Aktualität der Frühromantik**. München: Paderborn, 1987. p. 19-32.

_____. Die Himmelfahrt der bösen Lust in Goethes Wahlverwandtschaften. Versuch über Ottiliens Anorexie. In: BOLZ (Hrsg.), **Goethes Wahlverwandtschaften**. Hildesheim, 1981, S. 308-322.

KANT, I. **Kritik der Urteilskraft**. Einleitung von Karl Vorländer. Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1922.

_____. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

_____. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural LTDA, 2005b.

KNAPP, B. L. Goethe's "Die Wahlverwandtschaften": An Alchemical Process from Fixatio to Dissolutio. In: **Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures**. Vol. 35. Washington, DC., 1981, S. 235-250.

KUHNKE, G. **Goethes Wege zu Kant**. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH; Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011.

LEACOCK, N. K. Character, Silence, and the Novel: Walter Benjamin on Goethe's Elective Affinities. 10. In: **Narrative**. 2002, S. 277-306.

LEBRUN, G. **Kant e o fim da metafísica**. São Paulo: Martin Fontes, 2002.

_____. **Sobre Kant**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2001.

LEICHTWEISS, U. **Vom Bezug der Kunst zur Natur bei Kant, Schelling und Goethe**. Kassel: University Press, 2011.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÜDKE, M. Goethes 'Wahlverwandschaften': ein Gegenwartsroman? Zehn zarte Gedanken über die Aktualität der Naturgeschichte. In: HANS-JÖRG KNOBLOCH/HEMUT KOOPMANN (Hrsg.), **Neue Ansichten, neue Einsichten**. Würzburg, 2007, S. 123-134.

MAAS, W. P. M. D. Ininteligibilidade e Hermenêutica n'as Afinidades Eletivas, de Goethe. In: **Olho d'água**. 10. São José do Rio Preto, 2010.

MAINBERGER, S. No redemoinho da tendência espiral: questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. In: **Estudos Avançados**. 24. 2010, p. 203-218.

MANDELARTZ, M. Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln. Architektur als Kunst in Goethes "Wahlverwandschaften". In: **Zeitschrift für Deutsche Philologie**. 118. 1999, S. 500-517.

MARTINEZ, M. Empirische Vorderwelt und mythische Hinterwelt. Goethes Wahlverwandschaften, In: **Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens**. Göttingen, 1996, S. 37-90.

MATTOS, C. V. de. **Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem**. São Paulo: Atelie Editorial, 2008.

MENZER, P. **Goethes Ästhetik**. Köln: Kolner Universitäts-Verlag, 1957.

MOLNAR, G. von. **Goethes Kantstudien**. Eine Zusammenstellung nach Eintragungen in seinen Handexemplaren der “Kritik der reinen Vernunft” und der “Kritik der Urteilskraft”. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1994.

MORITZ, K. P. **Viagem de um alemão à Itália**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MOURA, M. dos S. **A Poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência**. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

_____. Da magia a Kant: considerações sobre a relação de Goethe com a filosofia. In: **Matraga**. Rio de Janeiro. V.18, N. 29, 2011.

NEUMANN, G. Bild und Schrift. Zur Inszenierung von Fiktionalität in Goethes Wahlverwandschaften. In: **Freiburger Universitätsblätter**. 103. 1989, S. 119-128.

NISBET, H. B. ‘Die Wahlverwandschaften: Explanation and its Limits’. In: **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**. 43. 1969.

NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NOYES. “Die blinde Wahl. Symbol, Wahl und Verwandschaften. In: **Goethes Die Wahlverwandschaften” Deutsche Vierteljahrsschrift**. 65. 1991, p. 132-151.

PIRHOLT, M. Nachahmung und Symbolik: Zu den geschichtsphilosophischen Grundlagen der Ästhetik Goethes. In: **Studia Neophilologica** 83. 2011, p. 220-227.

PLATÃO. **A República**. 2. Ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1973.

_____. Sofista. In: **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PRADO JR, B. Ética e estética: uma versão neo-liberal do juízo de gosto. 5. 2007.

PURDY, D. L. The Building in Building: Goethe, Palladio, and the Architectural Media. In: **Goethe Yearbook**, V.15, 2008. p. 57-73.

RABEL, G. **Goethe und Kant**, 2 Bande, Wien, 1927.

REED, T. J. Goethe and Kant: Zeitgeist and one's own spirit. In: **Goethe Jahrbuch**. V. 118, 2001, p. 58-74. Disponível em: < <Go to ISI>://WOS:000176829700008 >.

SAMPAOLO, G. Proserpinens Park: Goethes “Wahlverwandtschaften” als ‚mythologische‘ Kritik der Moderne. In: **Aurora**. Bd. 61, 2001, S. 9-31.

_____. **Proserpinens Park. Goethes Wahlverwandtschaften als Selbstkritik der Moderne. Aus dem Italienischen von Annette Kopetzki**. Stuttgart: Metzler 2003.

SCHELLING. J. W. von. Emmanuel Kant (1804). Paris: 1989, p. 3-10.

_____. **Filosofia da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **La relacion de las artes figurativas con la naturaleza**. Buenos Aires: Aguilar, 1963.

SCHILLER, F. **Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno 1792-1793**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Poesia Ingênua e Sentimental. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1971.

SCHLAFFER, H. Namen und Buchstaben in Goethes Wahlverwandtschaften. In: BOLZ (Hrsg.), **Goethes Wahlverwandtschaften**. 1981. S. 211–229.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

_____. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e Notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminura, 1997.

_____. **Philosophische Lehrjahre, 1796-1828.** München: Paderborn, 1963.

SEAMON, D. **Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature.** NY: State University of New York Press, 1998.

SILVA, H. L. A Imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos. In: **Arte e filosofia.** Vol. 1. N. 1, 2006.

SIMMEL, G. **Kant und Goethe.** Schutterwald/Baden: Wissenschaftler Verlag, 1994.

_____. **Kant und Goethe: zur Geschichte des modernen Weltanschauung.** 3. Auflage. Leipzig: K. Wolff, 1916.

_____. Kant and Goethe: on the history of the modern Weltanschauung. In: **Theory Culture & Society.** V. 24, N. 6, 2007. Disponível em: < <Go to ISI>://WOS:000252534400009 >.

SIMMS, Eva-Maria. **Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences.** NY: Trivium Publications, 2005. p. 160-172.

STEINER, R. **O método cognitivo de Goethe: linhas básicas para uma gnosiologia da cosmovisão goethiana.** São Paulo: Antroposófica, 2004.

_____. A obra científica de Goethe. São Paulo: Antroposófica, 1984.

STINGELIN, M. Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften im Spiegel des Poststrukturalismus. In: **Germanistische Symposien.** Bd. 18. Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 399-411.

STÖCKLEIN, P. Stil und Geist der “Wahlverwandtschaften”. In: RÖSCH (Hrsg.), **Goethes Roman “Die Wahlverwandtschaften”,** 1949, S. 215-235.

_____. **Wege zum späten Goethe. Dichtung - Gedanke - Zeichnung - Interpretationen.** Hamburg: Marion von Schröder, 1949.

SUZUKI, M. **O gênio romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel.** São Paulo: Iluminuras /FAPESP, 1998.

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

TAUSCH, H. Das unsichtbare Labyrinth. Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes Wahlverwandtschaften. In: **Goethes "Wahlverwandtschaften". Werk und Forschung**. Hrsg. von Helmut Hühn; unter Mitarb. von Stefan Blechschmidt. Berlin: Gruyter, 2010, S. 89-136.

TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.

TORRES-FILHO, R. R. T. O simbólico em Schelling. In: **Ensaio de Filosofia Ilustrada**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

VORLÄNDER, K. **Kant, Schiller, Goethe**. Leipzig: Meiner, 1923.

WAGNER, H. R. **Goethes Ästhetik**. Tese. Freie Universität Berlin, Berlin, 1970.

WALZEL, O. Goethes "Wahlverwandtschaften" im Rahmen ihrer Zeit. In: **Goethe-Jahrbuch**. 27. 1906, S. 165-206.

WIETHÖLTER W. Legenden: Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften. In: **Deutsche Vierteljahrsschrift**. 56. 1982, S. 1-64.

WELLBERY, D. E. Die Wahlverwandtschaften (1809). Desorganisation symbolischer Ordnungen. In: LÜTZELER, P. M. / MCLEOD, J. E. (Hrsg.), **Goethes Erzählwerk. Interpretationen**. Stuttgart: Reclam 1985, S. 291-318.

WERLE, M. A. O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão. In: **Trans/Form/Ação**. 30. 2007, p. 225-234.

_____. **Arte e filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

_____. O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica. In: **Dois Pontos**. Vol. 2. N. 2., 2005.

WIELAND. **Wielands Briefwechsel: Briefe Oktober 1809 - Januar 1813**. Text von Klaus Gerlach von Oldenbourg. Band 18.1. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2004.

WILD, R. "Ich ließ mich Fremder verführen". Goethes Römische Elegien und Venezianische Epigramme. In: **11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik**. Tübingen: 2000.

WIGGINS, E. Dramas of Knowledge: The "Fortunate Event". In: **North American Goethe Society**. 17. 2010, p. 203-222.

WINCKELMANN, J. J. **Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**. Stuttgart: Reclam, 1999.

WITTE, B. (Hrsg). **Goethe Handbuch**. 4 Bänder. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B.Metzler.

ANEXOS – Textos originais

ⁱ „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden,, (GOETHE, WA, 47, p. 102).

ⁱⁱ „Zunächst ist die Frage zu stellen, was Goethes Ästhetik und Kunsttheorie überhaupt sind. Drei Definitionsätze sind möglich: Goethes Ästhetik und Kunsttheorie sind – erstens – jene Schriften, in denen sich Goethe zu Kunst und Ästhetik, zu den Künsten und zu Kunstwerken äußert (explizite Ästhetik), darüber hinaus auch – zweitens – jene Texte und Textellen, in denen Erzählerinstanzen und Figuren zu kunsttheoretischen und – praktischen Fragen Stellung nehmen (implizite Ästhetik), und schließlich – drittens – kulturpolitische und künstlerische Handlungen, die Goethe als amtlicher Würdenträger, Kulturpolitiker und Zeichner vornimmt. Die Forschung zu Goethes expliziter Ästhetik soll hier im Vordergrund stehen, berücksichtigt wird aber auch die Forschung zu seinem kulturpolitischen Wirken und seinem künstlerischen Werk, sofern sie für die ästhetische Theoriebildung als aufschlußreich erachtet wird,, (BERNHART, 2007, p. 164).

ⁱⁱⁱ „Goethe, liest man immer wieder, sei auf Theorie nicht gut zu sprechen, mehr noch: Der philosophische Zugang zu Werken der Kunst sei ihm als „grundfalsch,, erschienen. Wie aber kommt es dann, dass die Fülle an Forschungen zu Goethes Ästhetik und Kunsttheorie unübersehbar ist? Einmal rührt dies bestimmt daher, dass Goethe eben Goethe ist; jede seiner Äußerungen hat Gewicht – oder wird mit Gewicht versehen. Zum anderen hat Goethe kein (ab)geschlossenes Theoriegebäude erdacht oder niedergeschrieben; umso herausfordernder und inspirierender sind seine versprengten theoretischen Schriften, die mit seiner Dichtung, seinen naturwissenschaftlichen Studien und seinem didaktisch-kulturpolitischen Sendungsbewusstsein eng verwoben sind,, (BERNHART, 2007, p. 164).

^{iv} „Also nur um philosophische Anregung, Beeinflussung, Verwandtschaft, noch richtiger vielleicht Fundamentierung selbstgewonnener Ansichten kann es sich bei unserem Dichter handeln. Eber diese letztere war oder wurde ihm, gerade weil er selbst den Beruf zum philosophischen Systematiker nicht in sich fühlte, zum Bedürfnis,, (VORLÄNDER, 1923, p. 122).

^v „[...] dabei wie einem der sein ganzes Leben den Sternhimmel über seinem Haupte drehen sieht, manches auffallende Sternbild unterscheidet, ohne etwas von der Astronomie zu verstehen, den großen Bären kennt, nicht aber den Polarstern,, (GOETHE, WA, 11, p. 48).

^{vi} „[...] kaum in irgend einer einzelnen Äußerung ganz rein ausspricht, vielmehr in all seinen widerspruchsvollen, andeutenden, höchst mannigfaltig distanzierten Sätzen und Intentionen hundertfach gebrochen ist,, (SIMMEL, 1994, p. V).

vii „Da er [Goethe] für reine Erkenntnistheorie kaum, für eine um die Pflicht zentrierte Ethik gar nicht und für ein ästhetisches Gesamtsystem auch nicht besonders interessierte, könnte ihm Kants Philosophie nicht das werden, was sie für Schiller war,, (REED, 2001, p. 59).

viii „Sie sind mir ein guter Mann, und haben mich lieb; aber Sie halten mich doch für zu weise und sich selbst zu gering, da Sie mir Fragen vorlegen, die *ich* Ihnen weder deutlich noch kurz, Ihre Erfahrung und eigne Empfindung aber, sehr leicht beantworten kann. Nur ein wenig Geduld; Und, wenn ich Ihnen rathen darf, so werden Sie mehr Vortheil finden, zu suchen wo Schönheit seyn möchte als ängstlich zu fragen was sie ist,, (GOETHE, WA, 1, p. 239).

ix „Mendelssohn und andre, deren Schüler unser Hr. Recktor ist, haben versucht die Schönheit wie einen Schmetterling zu fangen, und mit Stecknadeln, für den neugierigen Betrachter festzustecken; es ist ihnen gelungen; doch es ist nicht anders damit, als mit dem Schmetterlingsfang; das arme Thier zittert im Netze, streift sich die schönsten Farben ab; und wenn man es ia unversehrt erwischt, so stickt es doch endlich steif und leblos da; der Leichnam ist nicht das *ganze* Thier, es gehört noch etwas dazu, noch ein Hauptstück, und bei *der* Gelegenheit, wie bey ieder andern, ein sehr hauptsächliches Hauptstück: das Leben, der Geist der alles schön macht. [Genießen Sie Ihrer Jugend und freuen Sie sich Schmetterlinge um Blumen fliegen zu sehen, es gehe Ihnen das Herz, und das Aug dabey über; und lassen Sie mir die Freudenfeindliche Erfahrungssucht, die Sommervögel tödtet und Blumen anatomirt, alten oder kalten Leuten. Ich thue mir Gewalt an hier abzubrechen; Sie wissen daß ich in dieser Materie so unerschöpflich binn, als eine Wittwe in den Umständen von den letzten Stunden ihres seeligen Eheherren; und dann daß ich besonders gern mit Ihnen davon rede, weil wir einander verstehen],, (GOETHE, WA, 1, p. 239, 240).

x „Jedoch wie schwer ist es, das Zeichen nicht an die Stelle der Sache zu setzen, das Wesen immer lebendig vor sich zu haben und es nicht durch das Wort zu tödten,, (GOETHE, WA, 1, p. 304).

xi „Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem 'Faust' zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im besondern zu Grunde liege. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im 'Faust' zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen! 'Es war im ganzen', fuhr Goethe fort, 'nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstractem zu streben. Ich empfang in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot, und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke

erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen', (GOETHE, WA, 6, p. 136-137).

^{xii} „Das einzige Product von größerem Umfang, wo ich mir bewußt bin nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine 'Wahlverwandtschaften'. Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden, aber ich will nicht sagen, daß er dadurch besser geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: je incommensurabler und für den Verstand unfäßlicher eine poetische Production, desto besser., (GOETHE, WA, 6, p. 137).

^{xiii} „Grau, theurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum., (GOETHE, WA, 14, p. 95).

^{xiv} „'Ich muß über die Ästhetiker lachen' sagte Goethe, 'welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchen, durch einige abstracte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist als die Natur selber', (GOETHE, WA, 6, p. 103).

^{xv} „Wohin sich die arme Poesie zuletzt noch flüchten soll weiß ich nicht, hier ist sie abermals in Gefahr von Philosophen, Naturforschern und Consorten sehr in die Enge getrieben zu werden. Zwar kann ich nicht läugnen daß ich die Herren selbst einlade und auffordere, und der bösen Gewohnheit des Theoretisirens aus freyem Willen nachhänge, und also kann ich niemand anklagen als mich selbst., (GOETHE, WA, 15, p. 147).

^{xvi} "[...] mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei" (GOETHE, WA, 9, p 92).

^{xvii} „Hier treffen also zwei aus ganz verschiedenen Quellen stammende Wirkungen zusammen, gemeinsam ist ihnen die Hingabe an das Kunstwerk, einmal im Streben nach objektiver Erfassung, das andere Mal im Gefühl des Höchsten, vor dem aller Eigenwille zu schweigen hat. Es ist offensichtlich, wie hier von Goethe Erkenntnisse gewonnen worden waren, von denen aus die Lehre Kants vom interesselosen Wohlgefallen des reinen ästhetischen Urteils mit Bildung aufgenommen werden konnte., (MENZER, 1957, p. 68).

^{xviii} „Kant und Goethe hätten – so Friedrich Gundolf – den 'äußersten Gegensatz' gebildet, den die deutsche Kulturgeschichte kenne. Hinter diesen Urteil steckt wohl die lebensphilosophisch gefärbte Tendenz, das Schöpferische von jedweder Kontamination durch den analytischen Intellekt freihalten zu wollen. Aber auch in gemäßigter Form, bei Georg Simmel, lautet das Urteil negativ: Zwar hätten sich beide der 'großen Kulturaufgabe' der Neuzeit gleichermaßen gegenübergestellt gesehen, 'die verlorene Einheit zwischen Natur und Geist [...] auf einer höheren Basis wiederzugewinnen', die 'Grundverschiedenheit' aber zwischen Kants subjekt- und Goethes objektbezogenem Lösungsversuch dürfe nicht übersehen werden, auch sei die 'letzte Formel des Kantischen Wesens Grenzsetzung, die des Goetheschen:

Einheit'. Gerade dieses letzte Urteil, das soll noch gezeigt werden, trifft nicht zu: auch Goethe hat Grenzen gezogen, auch Kant Einheit angestrebt [...] Gegen die Orthodoxie solche wichtiger Namen sind vor allem drei Kritiker angegangen: Karl Vorländer, Gabriele Rabel und Géza von Molnár. Vorländer hat um 1900 einschlägige Textstellen gesammelt und chronologisch geordnet. Rabel hat sich 1927 weiter scharfsinnig auf Übereinstimmungen abgeklopft. Molnár hat 1994 sämtliche unter- und angestrichenen Stellen in Goethes Handexemplaren der ersten und dritten *Kritik* faksimiliert und in einem 150seitigen Kommentar Goethes mutmaßliche Reaktionen auf die angezeigten Argumente Kants zu rekonstruieren versucht., (REED, 2001, p. 60).

^{xix} „Der Hauptgrund, weshalb eine erschöpfende Monographie über Goethes Verhältnis zu Kant noch nicht geschrieben worden ist, möchte wohl in der Schwierigkeit und verhältnismäßigen Unvollständigkeit des Quellenmaterials zu finden sein. Während z. B. Schillers philosophische Entwicklung klar vor aller Augen liegt, so haben wir aus Goethes langem Leben, ganz abgesehen von seiner weit schwer zu erfassenden philosophischen Individualität, fast nur unzusammenhängende, öfters sich scheinbar widersprechende, zeitlich zum Teil weit auseinander liegende Bekenntnisse Nachrichten vor uns, aus denen nur mit Mühe sich ein klares Bild gewinnen läßt., (VORLÄNDER, 1923, p. 123).

^{xx} „Über Kunst und ihre theoretischen Forderungen hatte ich mit *Moritz*, in Rom, viel verhandelt; eine kleine Druckschrift zeugt noch heute von unserer damaligen fruchtbaren Dunkelheit., (GOETHE, WA, 11, p. 48-49).

^{xxi} „Wir sehen in Kant einen Gipfel der abstrakten theoretischen Reflexion, während wir in Goethe, gemäß der Charakteristik Schillers, den Typus des 'naiven' Dichters und Künstlers sehen. Aber dieser schematische Gegensatz reicht hier nicht aus. Gewiß war Goethe als Künstler 'naiv'. Er sagt in 'Dichtung und Wahrheit', daß er sich von Jugend an daran habe gewöhnen müssen, seine Dichtung 'rein als Naturgabe' aufzufassen. Dieser Naturgabe konnte er nicht willkürlich befehlen; er mußte sie frei walten lassen [...] Aber der *Forscher* Goethe war nicht in diesem Sinne 'naiv'. Allerdings blieb Goethe auch als Naturforscher stets intuitive Denker., (CASSIRER, 1991, p. 82).

^{xxii} „[...] So ist es jedenfalls wohl zu verstehen, daß Kant dem jungen Dichter als einer der Aufklärungsphilosophen erschien und deshalb von ihm in einem Atem mit Mendelssohn, Sulzer und Garve genannt wird., (VORLÄNDER, 1923, p. 130).

^{xxiii} „Unsere Methode muß naturgemäß die historische sein; denn nur, indem wir Goethes philosophischen Entwicklungsgang verfolgen, können wir uns ein Bild von seiner Stellung zum Kritizismus machen. Wir zerlegen diese Entwicklung in drei Hauptabschnitte: I. Goethes – vorwiegend negatives – Verhältnis zu Kant bis zu seiner Verbindung mit Schiller (1764-1794); II. Die Zeit des Zusammenwirkens der beiden Dioskuren (1794 bis 1805); III. Goethes Alter oder Goethe in der Epoche seiner Vollendung (1805-1832), (VORLÄNDER, 1923, p. 124).

^{xxiv} „Wo wir die meisten Berührungspunkte fanden, wirst Du schwerlich erraten. Wo sonst als – im Kant. In der Kritik der Urteilskraft hat er Nahrung für seine Philosophie gefunden., (apud: CASSIRER, 1991, p. 66).

^{xxv} „[...] bis zu Schillers Tod besitzen wir Zeugnisse seiner Beschäftigung mit dem kritischen Philosophen, während von Spinoza auf lange Zeit hinaus, beinahe könnte man sagen überhaupt nicht mehr die Rede war., (VORLÄNDER, 1923, p. 145).

^{xxvi} „Ich fragte Goethe, welchen der neuern Philosophen er für den vorzüglichsten halte. 'Kant', sagte er, 'ist der vorzüglichste, ohne allen Zweifel'. Er ist auch derjenige, dessen Lehre sich fortwirkend erwiesen hat und die in unsere deutsche Cultur am tiefsten eingedrungen ist. Er hat auch auf Sie gewirkt, ohne daß Sie ihn gelesen haben. Jetzt brauchen Sie ihn nicht mehr, denn was er Ihnen geben konnte, besitzen Sie schon. Wenn Sie einmal später etwas von ihm lesen wollen, so empfehle ich Ihnen seine 'Kritik der Urteilskraft', worin er die Rhetorik vortrefflich, die Poesie leidlich, die bildende Kunst aber unzulänglich behandelt hat., (GOETHE, WA, 6, p. 101, 102).

^{xxvii} „'Haben Euer Excellenz je zu Kant ein persönliches Verhältniß gehabt?' fragte ich. 'Nein', sagte Goethe. "Kant hat nie von mir Notiz genommen, wiewohl ich aus eigener Natur einen ähnlichen Weg ging als er. Meine 'Metamorphose der Pflanzen' habe ich geschrieben, ehe ich etwas von Kant wußte, und doch ist sie ganz im Sinne seiner Lehre. Die Unterscheidung des Subjects vom Object, und ferner die Ansicht, daß jedes Geschöpf um sein selbst willen existirt, und nicht etwa der Korkbaum gewachsen ist, damit wir unsere Flaschen pfropfen können, dieses hatte Kant mit mir gemein, und ich freute mich, ihm hierin zu begegnen. Später schrieb ich die Lehre vom Versuch, welche als Kritik von Subject und Object und als Vermittelung von beiden anzusehen ist., (GOETHE, WA, 6, p. 102).

^{xxviii} „Nicht eben so gelang es mir mich den Kantischen anzunähern: sie hörten mich wohl, konnten mir aber nichts erwidern, noch irgend förderlich sein. Mehr als einmal begegnete es mir, daß einer oder der andere mit lächelnder Verwunderung zugestand es sei freilich ein Analogon Kantischer Vorstellungsart, aber ein seltsames., (GOETHE, WA, 11, p. 52-53).

^{xxix} „Woran mag diese Ähnlichkeit des Wegs gelegen haben, den zwei unabhängig voneinander forschende Zeitgenossen gegangen sind? War es purer Zufall? Oder war es eine Wirkung der Zeit selbst, die beider Denkrichtung irgendwie bestimmte? Gerade im Bereich der Naturwissenschaft meinte Goethe einen solchen überpersönlichen Zeitfaktor wahrnehmen zu können [...] Die These eines punktuellen Kant-Einflusses dürfte paradoxerweise weniger plausibel sein als die Vorstellung einer umfassenderen, in den Grundfragen der Zeit wurzelnden Gemeinsamkeit von Dichter und Denker. Daß beide unabhängig voneinander in derselben Richtung gearbeitet und im je eignen Bereich ähnliche Ergebnisse erreicht haben, stellt die Frage nach dem Zeitgeist., (REED, 2001, p. 58-71).

^{xxx} „[...] ich vermied Schillern, der, sich in Weimar aufhaltend, in meiner Nachbarschaft wohnte. Die Erscheinung des *Don Carlos* war nicht geeignet mich ihm

näher zu führen, alle Versuche von Personen die ihm und mir gleich nahe standen, lehnte ich ab, und so lebten wir eine Zeitlang nebeneinander fort,, (GOETHE, WA, 36, p. 249-250).

^{xxxii} „Wir gelangten zu seinem Hause, das Gespräch lockte mich hinein; da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor, und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Theilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen: denn der Punct der uns trennte, war dadurch auf's strengste bezeichnet,, (GOETHE, WA, 36, p. 251-252).

^{xxxiii} „[...] Um das Eigentümliche des menschlichen Verstandes hervorzuheben, konstatiert Kant, daß demzufolge auch eine andere Art vorstellbar sein müsse, die wir jedoch nur negativ kennzeichnen können, nämlich als das, was unser Verstand nicht ist, als nicht diskursiv, als kein Vermögen der Begriffe, denen das Besondere zufällig ist, denen es zufällt oder gegeben werden muß, sondern als intuitiv (von Goethe unterstrichen), was bedeutet, daß ein solcher Verstand auch zugleich anschauend ist und keiner von der Sinnlichkeit abhängigen Anschauungen bedarf,, (MÓLNAR, 1994, p. 141).

^{xxxiii} „Wie kann jemals Erfahrung gegeben werden, die einer Idee angemessen sein sollte? denn darin besteht eben das Eigenthümliche der letztern, daß ihr niemals eine Erfahrung congruiren könne [...] das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe ohne es zu wissen und sie sogar mit Augen sehe,, (GOETHE, WA, 36, p. 251, 252).

^{xxxiv} „Die Kantische Philosophie, welche das Subject so hoch erhebt, indem sie es einzuengen scheint, hatte er mit Freuden in sich aufgenommen; sie entwickelte das Außerordentliche was die Natur in sein Wesen gelegt, und er im höchsten Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung, war undankbar gegen die große Mutter, die ihn gewiß nicht stiefmütterlich behandelte. Anstatt sie als selbstständig, lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischen menschlichen Natürlichkeiten,, (GOETHE, WA, 36, p. 250).

^{xxxv} „Unter den Ursachen, welche bis zum Jahre 1794 ein inneres Verhältnis zwischen Schiller und Goethe, trotz ihrer örtlichen Nähe nicht hatten aufkommen lassen, führen die 'Annalen' Goethes zu eben diesem Jahre (IV, 537) als eine der wichtigsten Schillers Begeisterung für die kantische Philosophie an, wie sie in dessen 'Anmut und Würde' (1793) hervorgetreten war [...] War also Kant es in erster Linie gewesen, der beide bisher einander fern gehalten hatte,, (VORLÄNDER, 1923, p. 157).

^{xxxvi} „[...] war es die Freundschaft mit Schiller, der ihm diesen Kompromiß abnötigte?, Lange Zeit hat die literarhistorische Forschung so geurteilt, und noch heute scheint dies die herrschende Meinung zu sein. Aber diese Auffassung ist unhaltbar. Nicht Schiller war es, der Goethe die Augen für Kant öffnete. Lange vor dem intimen Verkehr mit Schiller hatte er seinen Weg zu Kant gefunden,, (CASSIRER, 1991, p. 65).

xxxvii „Schiller pflegte mir immer das Studium der Kant'schen Philosophie zu widerrathen. Er sagte gewöhnlich, Kant könne mir nichts geben. Er selbst studirte ihn dagegen eifrig, und ich habe ihn auch studirte und zwar nicht ohne Gewinn,, (GOETHE, WA, 6, p. 102).

xxxviii „Wir verließen Goethe in einem Stadium seiner philosophischen Entwicklung, in welchem er Kants Philosophie zwar kennengelernte und namentlich die Kritik der Urteilkraft mit Aufmerksamkeit und Interesse gelesen hatte, indes in ihre Tiefen noch nicht eingedrungen war,, (VORLÄNDER, 1923, p. 160).

xxxix „Wenn du sagst man könne an Gott nur *glauben* so sage ich dir, ich halte viel aufs *schauen*,, (GOETHE, WA, 7, p. 214).

xl „'Die Gegenständlichkeit meiner Poesie', sagte Goethe '[...] bin ich denn doch jener großen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden', (ECKERMANN, 1836, p. 213).

xli „Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte. Ich hatte von Kindheit auf zwischen Mahlern gelebt, und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in Bezug auf die Kunst anzusehen,, (GOETHE, WA, 27, p. 17).

xlii „Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub; aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet,, (GOETHE, WA, 5, p. 12).

xliii „Die Zahlen sind, wie unsere armen Worte, nur Versuche, die Erscheinungen zu fassen und auszudrücken, ewig unzureichende Annäherungen,, (GOETHE, WA, 3, p. 126).

xliv „[...] haben sehr wohlgetan die Resultat früherer Eindrücke und die Resultate Ihres (Humboldt) römischen Lebens auf diese Weise zu vereinigen [...] Wäre ich jünger und lustiger, so schrieb' ich ein zweytes Buch römischer Elegien aus diesem Sinne,, (GOETHE, WA, 51, p. 198-199).

xlv „O wie fühl' ich in Rom mich so froh! gedenk' ich der Zeiten,
 Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
 Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,
 Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag
 Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
 Düstre Wege zu spä'h'n, still in Betrachtung versank.
 Nun umleuchtet der Glanz des helleren Äthers die Stirne;
 Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
 Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,
 Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.
 Welche Seligkeit ward mir Sterblichem! [...], (GOETHE, WA, 1, VII).

^{xlvi} „Aus Italien dem formreichen war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen, heiteren Himmel mit einem düsteren zu vertauschen [...], (GOETHE, WA, 6, p. 132).

^{xlvi} „Ich will auch nicht mehr ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger Begriff ist. Von Jugend auf war mir dieses mein Trieb und meine Plage,, (GOETHE, WA, 32, p. 8).

^{xlvi} „Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand [...], (GOETHE, WA, 1, V).

^{xlvi} „Zwischen Anschauung und Theorie erkannte Goethe keine scharfe Grenze an; denn eine solche Grenze hätte seiner eigenen Erfahrung, die er als Naturforscher besaß, widersprochen [...] die klarste Einsicht des Forschers Goethe in den Wechselbezug von Phänomen und Theorie, von 'Idee' und 'Erfahrung' aus,, (CASSIRER, 1991, p. 83).

ⁱ „Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste! / Straßen, redet ein Wort!
Genius, regst du dich nicht? / Ja, es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern, /
Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still,, (GOETHE, WA, I).

^{li} „Wir und die Gegenstände,
Licht und Finsterniß,
Leib und Seele,
Zwei Seelen,
Geist und Materie,
Gott und die Welt,
Gedanke und Ausdehnung,
Ideales und Reales,
Sinnlichkeit und Vernunft,
Phantasie und Verstand.
Sein und Sehnsucht.

Zwei Körperhälften,
Rechts und Links,
Athemholen.
Physische Erfahrung:
Magnet,, (GOETHE, WA, 11, p. 164, 165).

^{lii} „Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und

wirksam sein kann [...], (GOETHE, WA, 11, p. 12).

^{liii} „Der Begriff vom Dasein und der Vollkommenheit ist ein und eben derselbe,, (GOETHE, WA, 11, p. 315).

^{liv} „In jedem lebendigen Wesen sind das, was wir Theile nennen, dargestellt unzertrennlich vom Ganzen, daß sie nur in und mit demselben begriffen werden können, und es können weder die Theile zum Maß des Ganzen noch das Ganze zum Maß der Theile angewendet werden, und so nimmt, wie wir oben gesagt haben, ein eingeschränktes lebendiges Wesen Theil an der Unendlichkeit oder vielmehr es hat etwas Unendliches in sich, wenn wir nicht lieber sagen wollen, daß wir den Begriff der Existenz und der Vollkommenheit des eingeschränktsten lebendigen Wesens nicht ganz fassen können, und es also eben so wie das ungeheure Ganze, in dem alle Existenzen begriffen sind, für unendlich erklären müssen,, (GOETHE, WA, 11, p. 316, 317).

^{lv} „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen,, (GOETHE, WA, 11, p. 130).

^{lvi} „[...] eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben,, (GOETHE, WA, 48, p. 180).

^{lvii} „Aus dem Wirklichen und konkreten, gerade insofern es nicht als Zufällig-Wirkliches verstanden wird, sondern als Abglanz eines Höheren, als Konkretes unter einem Allgemeinen, gewinnt das Goethesche Anschauen Erkenntnis. Vom Blickpunkt des Ewigen, Göttlichen, Absoluten werden die realen Phänomene über ihren individuellen Charakter hinaus zugleich „Beispiel,, und Symbol, schweben uns „im Erdenleben als Bild und Gleichnis des Unvergänglichen,, vor,,. Uns von daher allein werden manche berühmte Formulierungen verständlich – ‘Alles, was geschieht, ist Symbol’, oder, aus dem Schlußchor von Faust II, ‘Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis’, (WAGNER, 1970, p. 256).

^{lviii} „Jacobi wußte und wollte gar nichts von der Natur, ja er sprach deutlich aus: sie verberge ihm seinen Gott. Nun glaubt er mir Seite ... triumphierend bewiesen zu haben, daß es keine Naturphilosophie gebe; als wenn die Außenwelt dem, der Augen hat, nicht überall die geheimsten Gesetze täglich und nächtlich offenbarte!,, (GOETHE, WA, 42, p. 85).

^{lix} „[...] in den Kantischen Ausführungen erscheint Gott sozusagen transzendent als ein außerweltliches Wesen, bei Goethe dagegen immanent als Verkörperung des Gefühls der Menschenwürde,, (VORLÄNDER, 1923, p. 151).

^{lx} „Vergieb mir daß ich so gerne schweige wenn von einem göttlichen Wesen die Rede ist, das ich nur in und aus den rebus singularibus erkenne [...] Hier bin ich auf und unter Bergen, suche das göttliche in herbis et lapidibus,, (GOETHE, WA, 7, p. 63, 64).

^{lxi} „Das Höchste wäre zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre,, (GOETHE, WA, 11, p. 132).

^{lxii} „Vom Absoluten in theoretischem Sinne wag' ich nicht zu reden; behaupten aber darf ich: daß wer es in der Erscheinung anerkannt und immer im Auge behalten hat, sehr großen Gewinn davon erfahren wird,, (GOETHE, WA, 42 p. 143).

^{lxiii} „Eine geistige Form wird aber keineswegs verkürzt wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei [...] Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende,, (GOETHE, WA, 48, p. 200).

^{lxiv} „Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Gluth
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn', als euch, Götter!
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät,
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Thoren.

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrtes Auge

Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz, wie mein's,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Übermuth?
Wer rettete vom Tode mich,

Von Sklaverei?
 Hast du nicht alles selbst vollendet,
 Heilig glühend Herz?
 Und glühtest jung und gut,
 Betrogen, Rettungsdank
 Dem Schlafenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?
 Hast du die Schmerzen gelindert
 Je des Beladenen?
 Hast du die Thränen gestillet
 Je des Geängsteten?
 Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
 Die allmächtige Zeit
 Und das ewige Schicksal,
 Meine Herrn und deine?

Wähnstest du etwa,
 Ich sollte das Leben hassen,
 In Wüsten fliehen,
 Weil nicht alle
 Blüthenträume reifen?

Hier sitz' ich, forme Menschen
 Nach meinem Bilde,
 Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
 Zu leiden, zu weinen,
 Zu genießen und zu freuen sich,
 Und dein nicht zu achten,
 Wie ich!., (GOETHE, WA, 2, p. 77-79).

^{lxv} „[...] in der unsichtbaren Tiefe der Natur, sondern auf der Oberfläche der Naturerscheinungen sichtbar Das Äußere und das Innere der Natur vereinigen sich hier zu einer Oberfläche [...] Die Natureinheit ist für Goethe kein metaphysisches Prinzip, sondern durch die Sinne wahrnehmbar. Diese Wahrnehmung wird durch die produktive Medialität der Sinnesorgane ermöglicht., (HAN, 2007, p. 10).

^{lxvi} „Fernerhin bei Darstellung des Versuchs der Pflanzen-Metamorphose mußte sich eine naturgemäße Methode entwickeln; denn als die Vegetation mir Schritt für Schritt ihr Verfahren vorbildete, konnte ich nicht irren, sondern mußte, indem ich sie gewähren ließ, die Wege und Mittel anerkennen wie sie den eingehülltesten Zustand zur Vollendung nach und nach zu befördern weiß. Bei physischen Untersuchungen drängte sich mir die Überzeugung auf, daß, bei aller Betrachtung der Gegenstände, die höchste Pflicht sei, jede Bedingung unter welcher ein Phänomen erscheint genau aufzusuchen und nach möglichster Vollständigkeit der Phänomene zu trachten; weil sie doch zuletzt sich an einander zu reihen, oder vielmehr über einander zu greifen genöthigt werden, und vor dem Anschauen des Forschers auch eine Art

Organisation bilden, ihr inneres Gesamtleben manifestiren müssen,, (GOETHE, WA, 11, p. 49).

lxvii „Denn eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken,, (GOETHE, WA, 1, p. X).

lxviii „[...] wenn Spinoza von der Scientia intuitiva spricht, und sagt: Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen die ich reichen und von deren essentia formali ich mir eine adäquate Idee zu bilden hoffen kann, ohne mich im mindesten zu bekümmern, wie weit ich kommen werde und was mir zugeschnitten ist,, (GOETHE, WA, 7, p. 214).

lxix „Bei Betrachtung des Universums hat Goethe die Vorstellung „daß dem Ganzen eine Idee zum Grunde liege, wonach Gott in der Natur, die Natur in Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit schaffen und wirken möge,, (HA 13,31). Sein pantheistisches Weltbild ist freilich gegenüber Spinozas statisch-mathematischer, entwicklungsloser Welt ein dynamisches Weltbild, dem ein auf Werden und Entwicklung gerichtetes Denken zugrunde liegt sowie die Vorstellung von einer Analogie zwischen Natur und Kunst,, (LEICHTWEIS, 2011, p. 212).

lxx „Nun aber kam die *Kritik der Urteilskraft* mir zu Handen und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensperiode schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einander gestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselseitig [...] Mich freute, daß Dichtkunst und vergleichende Naturkunde so nah mit einander verwandt seien, indem beide sich derselben Urteilskraft unterwerfen,, (GOETHE, WA, 11, p. 51).

lxxi „Wenn Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft der ästhetischen Urtheilskraft die teleologische zur Seite stellt, so ergibt sich daraus daß er andeuten wolle: ein Kunstwerk solle wie ein Naturwerk, ein Naturwerk wie ein Kunstwerk behandelt,, (GOETHE, WA, 33, p. 154).

lxxii „Weit mehr als die ästhetische Urteilskraft ist, wie zu erwarten war, die Kritik der teleologischen Urteilskraft berücksichtigt. Zählten wir dort 12, so zählen wir hier nicht weniger als 29 Stellen [...],, (*apud*: KANT, 1922, p. XXVII).

lxxiii „Kants Buch hat mich sehr gefreut und mich zu seinen frühesten Sachen gelockt [...] die teleologische Theil hat mich fast noch mehr als der ästhetische interessiert,, (GOETHE, WA, 9, p. 236, 237).

lxxiv „Seit länger als einem halben Jahrhundert kennt man mich, im Vaterlande und auch wohl auswärts, als Dichter und läßt mich allenfalls für einen solchen gelten; daß ich aber mit großer Aufmerksamkeit mich um die Natur in ihren allgemeinen physischen und ihren organischen Phänomenen, emsig bemüht und ernstlich angestellte Betrachtungen stetig und leidenschaftlich im Stillen verfolgt, dieses ist

nicht so allgemein bekannt, noch weniger mit Aufmerksamkeit bedacht worden,, (GOETHE, WA, 6, p. 127).

^{lxxv} „Hier kann ich eine Betrachtung nicht verschweigen die ich gemacht habe: daß es nämlich bequemer und leichter sey die Natur als die Kunst zu beobachten und zu schätzen,, (GOETHE, WA, 8, p. 98). „Nun ist mir du lieber alter Freund Baukunst und Bildhauerkunst und Mahlerey wie Mineralogie Botanick und Zoologie,, (GOETHE, WA, 8, p. 111).

^{lxxvi} „Naturgesetze und Schönheitsgesetze lassen sich voneinander in ihrem Ursprung und in ihrer Bedeutung nicht scheiden. Der Übergang von der Naturbetrachtung zur Kunstbetrachtung vollzieht sich in Goethes Geist fast unmerklich,, (CASSIRER, 1991, p. 86).

^{lxxvii} „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben,, (GOETHE, WA, 48, p. 179).

^{lxxviii} „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich,, (GOETHE WA, 47, p. 102).

^{lxxix} „Im Frühjahr 1768 besuchte er erstmals die Dresdner Gemäldegalerie. Die Antiken im Großen Garten wollte er nicht sehen. Daraus läßt sich schließen, „daß in Goethes frühem Schaffen [...] die Antike kaum eine Rolle spielte. Unbeachtet blieben auch Gemälde von Poussin oder Claude Lorrain, sehen wollte er nun die Niederländer, deren realistische Darstellung vom Gegenständlichen er bereits seit frühester Jugend von 'holländernden' Frankfurter Malern kannte, die in Goethes Elternhaus verkehrten, wobei Rembrandt für Goethe an höchster Stelle stand. Auch gegenüber den italienischen Meistern blieb er unbeeindruckt, Raffaels Sixtinische Madonna ignoriert er. Dem großen, von der Antike inspirierten Meister wird er erstmals im April 1770, als er während seines Studienaufenthaltes in Straßburg eine Folge von Gobelins zur Apostelgeschichte nach Entwürfen Raffaels sah, die ihn faszinierten [...] Aber schon ein Jahr später, Ende Oktober 1769, als er zum ersten Mal Manheim besuchte, eilte er mit größter Begierde den Antikensall zu sehen, in dem sich die einmalige Sammlung von Gipsabgüssen befand, die Goethe eine Vorstellung von griechischer Kunst vermittelten,, (LEICHTWEIS, 2011, p. 207, 208).

^{lxxx} „Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie die Natur nachahmen; so läßt sich darauf antworten, daß die Naturen auch manches andere nachahmen; daß ferner die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wornach sie handelt. Ferner bringen auch die Künste vieles aus sich selbst hervor und fügen anderseits manches hinzu, was der Vollkommenheit abgehet, indem sie die Schönheit in sich selbst haben. So konnte Phidias den Gott bilden, ob er gleich nichts sinnlich erblickliches nachahmte, sondern sich einen solchen in den Sinn faßte, wie Zeus selbst erscheinen würde, wenn er unsern Augen begegnen möchte,, (GOETHE, WA, 19, p. 56, 57).

^{lxxxi} „[...] dem Columbus ähnlich, als er die Neue Welt zwar noch nicht entdeckt

hatte, aber sie doch schon ahnungsvoll im Sinne trug. Man lernt nichts, wenn man ihn liest, aber man wird etwas,, (GOETHE, WA, 6, p. 62).

^{lxxxii} „Der Künstler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältniß: er ist ihr Herr und ihr Sklave zugleich. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden, ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höhern Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht,, (GOETHE, WA, 6, p. 111).

^{lxxxiii} „Damit sind die drei Elemente angegeben, aus denen das Ganze der ästhetischen Anschauungen Goethes sich gebildet hat: die Natur, die Alten, die Kunst,, (MENZER, 1957, p. 59).

^{lxxxiv} „Goethe läßt den Stil nunmehr nicht auf den „Grundfesten der Wahrheit,, ruhen, wie er sie im oben zitierten Brief an Jacobi dessen metaphysischem Luftreich entgegengesetzt hatte, sondern „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen,, (REED, 2001, p. 69).

^{lxxxv} „Ich will Ihnen etwas sagen, woran Sie sich im Leben halten mögen. Es giebt in der Natur ein Zugängliches und Unzugängliches. Dieses unterscheide und bedenke man wohl und habe Respect. Es ist uns schon geholfen, wenn wir es überall nur wissen, wiewohl es immer sehr schwer bleibt, zu sehen wo das eine aufhört und das andere beginnt. Wer es nicht weiß, quält sich vielleicht lebenslänglich am Unzugänglichen ab, ohne je der Wahrheit nahe zu kommen. Wer es aber weiß und klug ist, wird sich am Zugänglichen halten, und indem er in dieser Region nach allen Seiten geht und sich befestigt, wird er sogar auf diesem Wege dem Unzugänglichen etwas abgewinnen können, wiewohl er hier doch zuletzt gestehen wird, daß manchen Dingen nur bis zu einem gewissen Grade beizukommen ist und die Natur immer etwas Problematisches hinter sich behalte, welches zu ergründen die menschlichen Fähigkeiten nicht hinreichen,, (GOETHE, WA, 6, p. 96).

^{lxxxvi} „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen,, (GOETHE, WA, 48, p. 180).

^{lxxxvii} „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich,, (GOETHE, WA, 47, p. 102).

^{lxxxviii} „Das Schöne ist ein Urphänomen,, (GOETHE, WA, 6, p. 103).

^{lxxxix} „Erst in § 42 der Kritik der ästhetischen Urteilskraft nämlich setzen die Anstreichungen wieder ein, und zwar da, wo gesagt wird, daß das Interesse am Schönen mit dem moralischen innerlich nicht verwandt sei,, (*apud*: KANT, 1922, p. XXVI).

^{xc} „Ein lebendig existirendes Ding kann durch nichts gemessen werden, was außer ihm ist, sondern wenn es ja geschehen sollte, müßte es den Maßstab selbst dazu hergeben; dieser aber ist höchst geistig und kann durch die Sinne nicht gefunden werden sondern wenn es ja geschehen sollte, müßte es den Maßstab selbst dazu

hergeben; dieser aber ist höchst geistig und kann durch die Sinne nicht gefunden werden [...], (GOETHE, WA, 11, p. 316).

^{xcī} „Im Anfange hatte ich noch Lust und Muth das einzelne zu bemerken, es nach meiner Art zu behandeln und zu beurtheilen; allein je weiter ich in die Sachen kam, je mehr ich den Umfang der Kunst übersehen lernte desto weniger unterstand ich mich zu sagen und meine letzten Briefe sind eine Art von Verstummen,, (GOETHE, WA, 9, p. 7). „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt,, (GOETHE, WA, 48, p. 180).

^{xcīī} „[...] welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchen, durch einige abstracte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen,, (GOETHE, WA, 6, p. 103).

^{xcīīī} „[...] wo das Besondere das Allgemeinere repräsentirt, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen,, (GOETHE, WA, 42, p. 152-153).

^{xcīv} „Jede Prosa über das höchste ist unverständlich,, (SCHLEGEL, 1963, p. 254).

^{xcv} „Im Ästhetischen thut man nicht wohl zu sagen: die Idee des Schönen; dadurch vereinzelt man das Schöne, das doch einzeln nicht gedacht werden kann. Vom Schönen kann man einen Begriff haben, und dieser Begriff kann überliefert werden,, „Die Manifestation der Idee als des Schönen ist eben so flüchtig als die Manifestation des Erhabenen, des Geistreichen, des Lustigen, des Lächerlichen. Dieß ist die Ursache, warum so schwer darüber zu reden ist,, (GOETHE, WA, 48, p. 180).

^{xcvi} „Die Unmöglichkeit, Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen,, (GOETHE, WA, 11, p. 156).

^{xcvīī} „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden,, (GOETHE WA, 47, p. 102).

^{xcvīīī} „[...] oder die vollständige Existenz kann von uns nicht gedacht werden,, (GOETHE, WA, 11, p. 315).

^{xcix} „Wenn man, wie in Rom der Fall ist, sich immerfort in Gegenwart plastischer Kunstwerke der Alten befindet, so fühlt man sich, wie in Gegenwart der Natur, vor einem Unendlichen, Unerforschlichen. Der Eindruck des Erhabenen, des Schönen, so wohlthätig er auch sein mag, beunruhigt uns, wir wünschen unsre Gefühle, unsre Anschauung in Worte zu fassen: dazu müßten wir aber erst erkennen, einsehen, begreifen; wir fangen an zu sondern, zu unterscheiden, zu ordnen, und auch dieses finden wir, wo nicht unmöglich doch höchst schwierig, und so kehren wir endlich zu einer schauenden und genießenden Bewunderung zurück,, (GOETHE, WA, 32, p.

322).

^c „[...] Das Erhabene, durch Kenntniß, nach und nach zerpfückt, tritt vor unserm Geist nicht leicht wieder zusammen, und so werden wir... um das Hohe gebracht was wir genießen können, um die Einheit die uns in vollem Maße zur Mitempfindung des Unendlichen erhebt, wogegen wir bey vermehrter Kenntniß immer kleiner werden,, (GOETHE, WA, 49, p 277).

^{ci} „Wird die Seele ein Verhältniß gleichsam im Keime gewahr, dessen Harmonie, wenn sie ganz entwickelt wäre, sie nicht ganz auf einmal überschauen oder empfinden könnte, so nennen wir diesen Eindruck erhaben, und es ist der herrlichste, der einer menschlichen Seele zu Theil werden kann,, (GOETHE, WA, 11, p. 317).

^{cii} „[...] reine Sinnlichkeit mit Intellectualität zu verbinden, wodurch ganz allein das wahre Kunstwerk hervorgebracht wird,, (GOETHE, WA, 47, p. 56).

^{ciii} „Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direct erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen,, (GOETHE, WA, 12, p. 75).

^{civ} „Der Deutsch hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt. Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschau der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht,, (GOETHE, WA, 6, p. 9).

^{cv} „Die Anwendung mechanischer Principien auf organische Naturen hat uns auf die Vollkommenheit der lebendigen Wesen nur desto aufmerksamer gemacht, und man dürfte beinah sagen, daß die organischen Naturen nur desto vollkommner werden, ja weniger die mechanischen Principien bei denselben anwendbar sind,, (GOETHE, WA, 6, p. 295).

^{cvi} „Goethe beschreibt die qualitativen Eigenschaften der Farben ihre gesetzmäßigen Beziehung und ihr Verhalten zueinander, ihre seelische und psychologische Wirkung auf den Menschen, dagegen suchte die Newtonsche Farbenlehre die Farben nur quantitativ, d.h. in einer mathematischen Formelsprache objektiv zu erfassen,, (LEICHTWEIS, 2011, p. 236).

^{cvii} „[...] sprechen mehr zu dem gemeinen Sinn, aber sie sind auch gemeiner, und behalten immer etwas Rohes. Sie verwandeln das Lebendige in ein Todtes; sie tödten das innre Leben, um von außen ein unzulängliches heranzubringen,, (GOETHE, WA, 1, p. 303).

^{cviii} „Die Natur hat sich so viel Freiheit vorbehalten, daß wir mit Wissen und Wissenschaft ihr nicht durchgängig beikommen, oder sie in die Enge treiben können,, (GOETHE, WA, 11, p. 151).

^{cix} „Leben und Folge aus einem unbekannten Centrum, zu einer nicht erkennbaren Gränze [...] [die] Naturbetrachtung ist daher endlos, man mag in's Einzelste theilend verfahren, oder im Ganzen, nach Breite und Höhe die Spur verfolgen,, (GOETHE, WA, 7, p. 75).

^{cx} „Als ich zuerst nach Rom kam, bemerckt ich bald daß ich von Kunst eigentlich gar nichts verstand und daß ich biß dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunstwercken, bewundert und genossen hatte, hier that sich eine andre Natur, ein weiteres Feld der Kunst vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunst, in den ich mit desto mehr Freude hineinschaute, als ich meinen Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt hatte,, (GOETHE, WA, 8, p. 329).

^{cx i} „[...] der nicht selten beobachtbare Versuch Goethes, die Natur zu lesen, ist kein hermeneutischer Versuch, eine 'Tiefe' zu erreichen. Die Lektüre der Natur liegt in der Beobachtung der Kontextualität der Differenzierung der Natur,, (HAN, 2007, p. 11).

^{cxii} „[...] es ist ein gränzenloses Verdienst unsres alten Kant um die Welt, und ich darf auch sagen um mich, daß er, in seiner Kritik der Urtheilstraft, Kunst und Natur kräftig nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht: aus großen Principien *zwecklos* zu handeln. So hatte mich Spinoza früher schon in dem Haß gegen die absurden Endursachen gegläubiget. Natur und Kunst sind zu groß um auf Zwecke auszugehen, und haben's auch nicht nöthig, denn Bezüge gibt's überall und Bezüge sind das Leben,, (GOETHE, WA, 46, p. 224).

^{cxiii} „[...] das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus war im Buche deutlich ausgesprochen. Die Erzeugnisse dieser zwei unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein, und was neben einander stand wohl für einander, aber nicht absichtlich wegen einander,, (GOETHE, WA, 36, p. 51, 52).

^{cxiv} „[...] der Mensch erfreut sich nur einer Sache, in so fern er sich dieselbe vorstellt; sie muß in seine Sinnesart passen, und er mag seine Vorstellungsart noch so hoch über die gemeine erheben, noch so sehr reinigen, so bleibt sie doch gewöhnlich nur ein Versuch, viele Gegenstände in ein gewisses faßliches Verhältniß zu bringen, das sie, streng genommen, unter einander nicht haben; daher die Neigung zu Hypothesen, zu Theorien, Terminologien und Systemen, die wir nicht mißbilligen können, weil sie aus der Organisation unsers Wesens nothwendig entspringen,, (GOETHE, WA, 11, p. 29).

^{cxv} „[...] [der] Mensch findet sich mitten unter Wirkungen und kann sich nicht enthalten nach den Ursachen zu fragen; als ein bequemes Wesen greift er nach der nächsten als der besten und beruhigt sich dabei; besonders ist dies die Art des allgemeinen Menschen verstandes,, (GOETHE, WA, 11, p. 136).

^{cxvi} „Die so gewonnenen Resultate erschienen ihm als das Wahre, das sich von den Dingen ablesen ließ. Und er übertrug diese Eigenschaft der Erkenntnisse auf die Natur selbst. Sie ist ihm das Gegenwärtige, als solches unmittelbar Wirkende und deshalb das Wahre. Diese Hingabe an das Objekt bedeutete gleichzeitig eine bewußte Vernachlässigung der subjektiven Eindrücke. Immer wieder betont Goethe, daß es nicht darauf ankomme, den Effekt zu schildern, den die Dinge auf uns machen. Darin sieht er geradezu eine falsche Tendenz,, (MENZER, 1957, p. 67).

^{cxvii} „Was er [der Mensch] von der Natur ausspricht, das ist etwas, d. h. es ist etwas Reales, es ist ein Wirkliches, nämlich in Bezug auf ihn. Aber was er ausspricht, das ist nicht alles, es ist nicht die ganze Natur, er spricht nicht die Totalität derselben aus. Wir mögen an der Natur beobachten, messen, rechnen, wägen usw.. wie wir wollen, es ist doch nur unser Maß und Gewicht, wie der Mensch das Maß der Dinge ist. Das Maß könnte größer oder kleiner sein, es ließe sich mehr oder weniger damit abmessen, aber das Stück, das Gewebe, bleibt nach wie vor, was es ist, und nichts weiter von ihm als seine Ausdehnung in Bezug auf den Menschen ist durch jene Operation ausgesprochen. Mit Duodecimal- oder Decimalmaß wird nichts von der sonstigen anderweitigen Natur des Dinges ausgesprochen und verrathen [...] was der Mensch von den Dingen aussagt, nicht ihre ganze Natur erschöpft, daß sie dieses Ausgesagte nicht nur allein, einzig, sondern noch viel mehr und anderes sind. Und das ist doch wahr; denn man entdeckt täglich mehr Relationen der Dinge zu uns, empfindet ihnen noch immer etwas ab. Das heißt die Dinge sind unendlich. Das wissen wir ja. Mit einem Worte: der Mensch spricht das Objekt nicht ganz aus,, (GOETHE, WA, 2, p. 180-181).

^{cxviii} „Die Erscheinung ist vom Beobachter nicht losgelöst, vielmehr in die Individualität desselben verschlungen und verwickelt,, (GOETHE, WA, 11, p. 160). „Hier hat Kant den aus Italien heimgekehrten Dichter aus seinem naiven Realismus aufgeschreckt und ihm gezeigt, daß es keine begründete wissenschaftlich zulässige Naturbetrachtung gibt, ohne zuvor die Probleme erkannt zu haben, die die Beziehung Subjekt-Objekt belasten. Goethe hat sich hier zum ersten Mal von einer Theorie 'anlächeln' lassen und dies nie bereut,, (KUHNKE, 2011, p. 185). „[...] zeigt sich, daß Kant ihm [Goethe] nachhaltig die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt zum Problem gemacht hat,, „Was er in diesem weitschweifigen Aufsatz abschließenden mit dem Begriff einer generalisierenden Formel anvisiert, ist zweifellos ein Vernunftprodukt, eine ideelle Vorstellung, die über die Einzelercheinungen hinausweisen soll und als Typus zu denken ist. Dies erlaubt uns anzunehmen, hier ein erstes positives Ergebnis des goetheschen Kantstudiums zu sehen, positiv insofern, da der Dichter ja noch wenige Jahre zuvor in den Gärten und Parks Paduas und Südtaliens in aller Naivität die Urpflanze gesucht hat, im Glauben, ihr Vorstellungsbild müsse auch existieren. Von dieser Marotte weiß er sich nach seinen obigen Bekundungen nunmehr frei,, (KUHNKE, 2011, p. 50, 51). „In den

Tagebüchern meiner italienischen Reise werden Sie bemerken, nicht ohne Lächeln, auf welch seltsamen Wegen ich der vegetativen Umwandlung nachgegangen bin; ich suchte damals die Urpflanze, unbewußt, daß ich die Idee, den Begriff suchte, wonach wir sie uns ausbilden könnten!,, (*apud*: KUHNE, 2011, p. 60).

^{cxxix} „Goethe will sagen: das Lebensprinzip der Natur ist zugleich auch dasjenige der menschlichen Seele, beides sind gleichberechtigte Tatsachen, aber hervorgehend aus der Einheit des Seins, die die Gleichheit des Schöpferischen Prinzips in die Mannigfaltigkeit der Gestaltungen entwickelt, so daß der Mensch in seinem eigenen Herzen das ganze Geheimnis des Seins und vielleicht auch seine Lösung zu finden vermag. Der ganze künstlerische Rausch der Einheit von Innen und Außen, von Gott und Welt, bricht in ihm aus ihm hervor. Solcher Behauptungen über die Dinge selbst enthält sich Kant. Er sagt nur das über sie aus, was sich aus den Bedingungen ihres Erkenntwerdens ergibt. Nicht weil Natur und Menschenseele ihrem Wesen, ihrer Substanz nach einheitlich sind, kann man das eine aus dem andern ablesen, sondern weil die Natur eine Vorstellung in der Menschenseele ist, so daß die Form und Bewegung dieser allerdings die allgemeinsten Gesetze jener bedeuten muß,, (SIMMEL, 1994, p. 29, 30).

^{cxxx} „Denn da die einfacheren Kräfte der Natur sich oft unsern Sinnen verbergen, so müssen wir sie freylich durch die Kräfte unsers Geistes zu erreichen suchen und ihre Natur in uns darstellen, da wir sie außer uns nicht erblicken können. Und wenn wir dabey recht rein zu Werke gehen, so können wir zuletzt wohl sagen, daß, so wie unser Auge mit den sichtbaren Gegenständen, unsre Ohren mit den schwingenden Bewegungen erschütterter Körper völlig harmonisch gebaut sind, daß auch unser Geist mit den tiefer liegenden einfachern Kräften der Natur in Harmonie steht und sich solche eben so rein vorstellen kann, als in einem klaren Auge sich die Gegenstände der sichtbaren Welt abbilden,, (GOETHE, WA, 5, p. 330).

^{cxxxi} „Da wir nicht mit wenig viel thun können, so muß es uns nicht verdrießen, mit vielem wenig zu thun; und wenn der Mensch die ganze Natur nicht einmal in einem dunkeln Gefühl umfassen kann, so kann er doch vieles in ihr erkennen und wissen. Die Wissenschaft ist eigentlich das Vorrecht des Menschen; und wenn er durch sie immer wieder auf den großen Begriff geleitet wird: daß das alle nur ein harmonisches Eins, und er doch auch wieder ein harmonisches Eins sey: so wird dieser große Begriff weit reicher und voller in ihm stehen, als wenn er in einem bequemen Mysticismus ruhte, der seine Armuth gern in einer respectablen Dunkelheit verbirgt,, (GOETHE, WA, 13, p. 429).

^{cxxxii} „Denn da der Beobachter nie das reine Phänomen mit Augen sieht, sondern vieles von seiner Geistesstimmung, von der Stimmung des Organs im Augenblick, von Licht, Luft, Witterung, Körpern, Behandlung und tausend andern Umständen abhängt; so ist ein Meer auszutrinken, wenn man sich an Individualität des Phänomens halten und diese beobachten, messen, wägen und beschreiben will,, (GOETHE, WA, 11, p. 38, 39).

^{cxxxiii} „Denn das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein

Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisiren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntniß, mit Freiheit, und um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie zu thun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nöthig, wenn die Abstraction, vor der wir uns fürchten, unschädlich, und das Erfahrungsergebnis, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll,, (GOETHE, WA, 1, p. XII).

^{cxxiv} „So läuft durch Tagebuch und Briefe aus Italien ein doppelter Strang: einmal die begeisterte Wahrnehmung von Landschaft und Alkertürmen, zum anderen die nüchtern Kontrolle dieser Wahrnehmungen,, (REED, 2001, p. 68).

^{cxxv} „Um zu einem wissenschaftlichen Urteil zu kommen, verfähre er so, daß das alltägliche 'empirische Einzelphänomen', das er in der Natur sinnlich wahrnimmt, nachher 'zum wissenschaftlichen Phänomen durch Versuche erhoben wird, indem man es unter andern Umständen und [systematisch veränderten; U.L] Bedingungen [...] in einer mehr oder weniger glücklichen Folge darstellt,, (LEICHTWEISS, 2011, p. 223-224).

^{cxxvi} „Hier werden nicht willkürliche Zeichen, Buchstaben und was man sonst belieben möchte, statt der Erscheinungen hingestellt; hier werden nicht Redensarten überliefert, die man hundertmal wiederholen kann, ohne etwas dabei zu denken, noch jemanden etwas dadurch denken zu machen; sondern es ist von Erscheinungen die Rede, die man vor den Augen des Leibes und des Geistes gegenwärtig haben muß, um ihre Abkunft, ihre Herleitung sich und andern mit Klarheit entwickeln zu können,, (GOETHE, WA, 1, p. 99).

^{cxxvii} „[...] als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist hingegen als Naturforscher, und eins so entschieden als das andre. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit, als sittlicher Mensch, so ist dafür auch schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, daß die Organe aller Wesen zusammen es nur erfassen mögen,, (GOETHE, WA, 23, p. 227).

^{cxxviii} „Derjenige der sich mit Einsicht für beschränkt erklärt ist der Vollkommenheit am nächsten,, (GOETHE, WA, 11, p. 160).

^{cxxix} „Je weiter die Erfahrung fortrückt, desto näher kommt man dem Unerforschlichen; je mehr man die Erfahrung zu nutzen weiß, desto mehr sieht man, daß das Unerforschliche keinen praktischen Werth hat,, „Das schönste Glück des denkenden Menschen ist das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren,, (GOETHE, WA, 11, p. 160).

^{xxx} „Der Mensch ist nicht geboren, die Probleme der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht, und sich sodann in der Grenze des Begreiflichen zu halten,, (GOETHE, WA, 5, p. 235).

^{xxxi} „Ein alter Hofgärtner pflegte zu sagen: die Natur läßt sich wohl forciren aber nicht zwingen, und alles was wir theoretisch gegen sie vornehmen sind

Approximationen bey denen die Bescheidenheit nicht genug zu empfehlen ist,, (GOETHE, WA, 13, p. 78).

^{cxix} „Wäre denn aber auch ein solches Urphänomen gefunden, so bleibt immer noch das Übel, daß man es nicht als ein solches anerkennen will, daß wir hinter ihm und über ihm noch etwas Weiteres aufsuchen, da wir doch hier die Gränze des Schauens eingestehen sollten. Der Naturforscher lasse die Urphänomene in ihrer ewigen Ruhe und Herrlichkeit dastehen, der Philosoph nehme sie in seine Region auf, und er wird finden, daß ihm nicht in einzelnen Fällen, allgemeinen Rubriken, Meinungen und Hypothesen, sondern im Grund- und Urphänomen ein würdiger Stoff zu weiterer Behandlung und Bearbeitung überliefert werde,, (GOETHE, WA, 1, p. 74, 75).

^{cxixi} „Goethe ‘Verstummen’ vor den ‘Urphänomen’ nichts ist als eine klare Konsequenz seines Erkenntnistheoretisches und war die Kunst anlagt, ästhetischen Realismus,, (WAGNER, 1970, p. 254).

^{cxixii} „Nach Goethe besteht das Schönste Glück des denkenden Menschen darin, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche zu verehren. So dachte und empfand auch Kant. Für ihn lag der Schlüssel zum Übersinnlichen, zur ‘intelligiblen’ Welt nicht in der theoretischen, sondern in der praktischen Vernunft [...] In diesem Grundergebnis vermochten Goethe und Kant, trotz aller Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit ihrer Naturen, mit einander übereinstimmen,, (CASSIRER, 1991, p. 81-82).

^{cxixiii} „[...] ob wir gleich gerne der Natur ihre geheime Encheiresis (Verfahrensweise), wodurch sie Leben schafft und fördert, zugeben und, wenn auch keine Mystiker, doch zuletzt ein Unerforschliches eingestehen müssen, so kann der Mensch, wenn es ihm Ernst ist, doch nicht von dem Versuche abstehen, das Unerforschliche so in die Enge [d.h. auf kausal-analytische Weise] zu treiben, bis er sich dabei begnügen und sich willig überwunden geben mag,, (*apud*: Kuhnke, 2011, p. 72).

^{cxixiv} „Wenn ich nach meiner Weise über Gegenstände philosophierte, so tat ich es mit unbewußter Naivität und glaubte wirklich, ich sähe meine Meinung vor Augen [...] Denn ich sprach nur aus was in mir aufgeregt war, nicht aber was ich gelesen hatte,, (GOETHE, WA, 11, p. 50, 52).

^{cxixv} „Auch die Ganze Art, wie er Kant auffaßt, wie er z. B. die Termini ‘analytisch-synthetisch’ nach seiner Weise versteht, wie er als die ‘Hauptfrage’ die zu betrachten scheint, ‘wieviel unser Selbst uns wieviel die Außenwelt zu unserem geistigen Dasein beitrage’, bestätigt das. Sie beweist, daß er nur eine Seite der Kantischen Philosophie begriffen hat, nicht aber das wesentlichste Problem, die Frage nach der Gewißheit unserer Erkenntnis und damit nach einer Philosophie als Wissenschaft,, (VORLÄNDER, 1923, p. 142).

^{cxixvi} „Das Fazit scheint klar: Goethe hat sich in seinem naturwissenschaftliche Denken von Kant bestätigt und ermutigt gefühlt, ohne daß er gemeint hätte, das ganze System gründlich verstehen zu müssen oder zu können,, (REED, 2001, p. 59).

cxix „Es ergibt sich hieraus: von der Physik aus gab es für Goethe keinen Zugang zu Kant. Und auch der Logiker Kant, der Kritiker der reinen Vernunft, vermochte ihm nichts Entscheidendes zu bieten. Wir wissen, daß er, im Gegensatz zu Herder, hohe Bewunderung für Kants Grundwerk empfand. An Bemühungen, in dasselbe einzudringen, hat er nicht fehlen lassen. Sein Handexemplar der 'Kritik der reinen Vernunft', das in Weimar aufbewahrt ist, zeigt uns das eingehende Studium, das er ihm gewidmet. Aber als Ganzes könnte das Werk für ihn nie die Bedeutung gewinnen, die es für Schiller gewonnen hat. Es entsprang einer anderen Denkart – und es lag außerhalb seines Lebens- und Bildungsganges. Er selbst hat das deutlich gefühlt., (CASSIRER, 1991, p. 65).

cxl „Ohne Zweifel erlaubt uns die hohe Metaphysik anzunehmen, daß es über unsere Fassungskraft Gedanken, Gegenstände, Wahrheiten und Wesen gibt, die über alle unsere Begriffe reichen; aber da wir von diesen abstracten Regionen nicht den mindesten Begriff haben, so können wir, selbst mit unserm Wunderbaren, ihnen nicht näher kommen [...], (GOETHE, WA, 40, p. 214).

cxli „Wenn Simmel derartiges behauptet, unterstellt er Kant, eine durchweg mechanistische Philosophie vertreten zu haben und ignoriert, daß dieser auch Autor der 'Kritik der Urteilskraft' ist [...], (KUHNKE, 2011, p. 64). „Es gibt in der Naturkunde eine Unendlichkeit von Vermutungen, in Ansehung deren niemals Gewißheit erwartet werden kann, weil die Naturerscheinungen Gegenstände sind, die uns unabhängig von unseren Begriffen gegeben werden, zu denen also der Schlüssel nicht in uns und unserem reinen Denken, sondern außer uns liegt, und eben darum in vielen Fällen nicht aufgefunden, mithin kein sicherer Aufschluß erwartet werden kann (KdV, B 509) [...] Ins Innere der Natur dringt Beobachtung und Zergliederung der Erscheinungen, und man kann nicht wissen, wie weit dies mit der Zeit gehen werde. Jene transzendentalen Fragen aber, die über die Natur hinausgehen (Sperrung v. Verf.) würden wir bei alledem doch niemals beantworten können [...], (apud: KUHNKE, 2011, p. 64, 66).

cxlii „Als ich die Kantische Lehre wo nicht zu durchdringen doch möglichst zu nutzen suchte, wollte mir manchmal dünken, der köstliche Mann verfare schalkhaft ironisch, indem er bald das Erkenntnißvermögen auf's engste einzuschränken bemüht schien, bald über die Grenzen, die er selbst gezogen hatte, mit einem Seitenwink hinausdeutete. Er mochte freilich bemerkt haben wie anmaßend und naseweis der Mensch verfährt, wenn er behaglich, mit wenigen Erfahrungen ausgerüstet, sogleich unbesonnen abspricht und voreilig etwas festzusetzen, eine Grille die ihm durch's Gehirn läuft den Gegenständen aufzuheften trachtet. Deßwegen beschränkt unser Meister seinen Denkenden auf eine reflectirende discursive Urtheilskraft, untersagt ihm eine bestimmende ganz und gar. Sodann aber, nachdem er uns genugsam in die Enge getrieben, ja zur Verzweiflung gebracht, entzieht er sich zu den liberalsten Äußerungen und überläßt uns, welchen Gebrauch wir von der Freiheit machen wollen die er einigermassen zugesteht., (GOETHE, WA, 11, p. 55).

cxliii „Wir können uns einen Verstand denken, der, weil er nicht wie der unsrige discursiv, sondern intuitiv ist, vom *synthetisch Allgemeinen*, der Anschauung eines Ganzen als eines solchen, zum Besondern geht, das ist, von dem Ganzen zu den

Theilen. Hierbei ist gar nicht nöthig zu beweisen, daß ein solcher intellectus archetypus möglich sei, sondern nur, daß wir in der Dagegenhaltung unseres discursiven, der Bilder bedürftigen Verstandes (intellectus ectypus), und der Zufälligkeit einer solchen Beschaffenheit, auf jene Idee eines intellectus archetypus geführt werden, diese auch keinen Widerspruch enthalte,, (GOETHE, WA, 11, p. 55).

cxliv „[...] gab allen Freunden vollkommen Beifall, die mit Kant behaupteten: wenn gleich alle unsere Erkenntniß mit der Erfahrung angehe, so entspringe sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung,, (GOETHE, WA, 11, p. 50).

cxlv „Hier treffen wir nun auf die eigene Schwierigkeit, die nicht immer klar in's Bewußtsein tritt, daß zwischen Idee und Erfahrung eine gewisse Kluft befestigt scheint, die zu überschreiten unsere ganze Kraft sich vergeblich bemüht. Demohngeachtet bleibt unser ewiges Bestreben, diesen Hiatus mit Vernunft, Verstand, Einbildungskraft, Glauben, Gefühl, Wahn und, wenn wir sonst nichts vermögen, mit Albernheit zu überwinden. Endlich finden wir, bei redlich fortgesetzten Bemühungen, daß der Philosoph wohl möchte Recht haben, welcher behauptet, daß keine Idee der Erfahrung völlig congruire, aber wohl zugibt, daß Idee und Erfahrung analog sein können, ja müssen. Die Schwierigkeit Idee und Erfahrung mit einander zu verbinden erscheint sehr hinderlich bei aller Naturforschung: die Idee ist unabhängig von Raum und Zeit, die Naturforschung ist in Raum und Zeit beschränkt; daher ist in der Idee Simultanes und Successives innigst verbunden, auf dem Standpunct der Erfahrung hingegen immer getrennt, und eine Naturwirkung die wir der Idee gemäß als simultan und successiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen. Der Verstand kann nicht vereinigt denken was die Sinnlichkeit ihm gesondert überlieferte, und so bleibt der Widerstreit zwischen Aufgefaßtem und Ideirtem immerfort unaufgelös't,, (GOETHE, WA, 11, p. 56-57).

cxlvi „Deßhalb wir uns denn billig zu einiger Befriedigung in die Sphäre der Dichtkunst flüchten [...],, (GOETHE, WA, 11, p. 56-57).

cxlvii „Da hatt' ich einen Kerl zu Gast,
 Er war mir eben nicht zur Last;
 Ich hatt' just mein gewöhnlich Essen,
 Hat sich der Kerl pumpsatt gefressen,
 Zum Nachtsch, was ich gespeichert hatt'.
 Und kaum ist mir der Kerl so satt,
 Thut ihn der Teufel zum Nachbar führen
 Über mein Essen zu räsonniren:
 'Die Supp' hätt' können gewürzter sein,
 Der Braten brauner, firner der Wein'.
 Der Tausendsakerment!
 Schlagt ihn todt den Hund! Es ist ein Recensent,,
 (GOETHE, WA, 2, p. 204).

cxlviii „Ich hoffe Sie sollen meine alte Art und Weise darin finden. Ich habe viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dieß offenbare Geheimniß zur Freude gereichen,, (GOETHE, WA, 20, p. 347).

^{cxlix} „Die Tatsache, daß die ‘Wahlverwandtschaften’ in so starkem Maße nicht nur verschiedene, sondern miteinander unvereinbare Interpretationen provoziert haben und immer noch provozieren, legt die Vermutung nahe, daß der Zwiespalt in der Struktur des Romans angelegt ist – die widersprüchlichen Interpretationen entstünden so aus widersprüchlichen Vorgabe des Textes. In der Tat soll im folgenden plausibel gemacht werden, daß sowohl das realistische wie auch das mythische Verständnis dem Text angemessen sind; jeweils allein genommen verfehlen jedoch beide seine Komplexität. Die erzählte Welt der ‘Wahlverwandtschaften’ ist radical doppeldeutig, nämlich auf paradoxe Weise realistisch und mythisch zugleich,, (MARTINEZ, 1996, p. 39).

^{cl} „[...] kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so, wie er erlebt worden,, (GOETHE, WA, 7, p. 218).

^{cli} „Nicht eben forsch, eher vorsichtig. Weniger auf Antworten, viel mehr auf Fragen hoffend,, (LÜDKE, 2007, p. 123).

^{clii} „Das Schöne ist ein Urphänomen,, (GOETHE, WA, 6, p. 103).

^{cliii} „Urphänomen: Ideal-real-symbolisch-identisch. Ideal, als das letzte Erkennbare; Real, als erkannt; Symbolisch, weil es alle Fälle begreift; Identisch, mit allen Fällen,, (GOETHE, WA, 11, p. 162).

^{cliv} „Das ist ein Urphänomen, das muß man nicht weiter erklären wollen. Gott selbst weiß nicht mehr davon als ich,, (GOETHE, WA, 10, p. 98).

^{clv} „Das was wir in der Erfahrung gewahr werden, sind meistens nur Fälle, welche sich mit einiger Aufmerksamkeit unter allgemeine empirische Rubriken bringen lassen. Diese subordinieren sich abermals unter wissenschaftliche Rubriken, welche weiter hinaufdeuten, wobei uns gewisse unerläßliche Bedingungen des Erscheinenden näher bekannt werden. Von nun an fügt sich alles nach und nach unter höhere Regeln und Gesetze, die sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren. Wir nennen sie Urphänomene [...] Ein solches Urphänomen ist dasjenige, das wir bisher dargestellt haben. Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Helle, auf der andern die Finsterniß, das Dunkle [...], (GOETHE, WA, 1, p. 72,73).

^{clvi} „Die Wahrheit [...] kann nur intuitiv erfaßt werden, aber doch nicht wie ein logisches Axiom, das in einer idealen, völlig unanschaulichen Sphäre seine Geltung hat,, (MENZER, 1957, p. 60).

^{clvii} „Seinen eigenen Weg als Naturforscher vergleicht er mehrfach mit jenem eines Wanderers, der nach Osten ging, um das Hervortreten des Sonnenlichts zu erleben, ‘aber doch beim Hervortreten desselben die Augen wegwenden mußte, welche den so sehr gewünschten und erhofften Glanz nicht ertragen konnten’. Ebenso muß sich Faust vor der Sonne, jenem ‘Urlicht droben’, abkehren. ‘Das Wahre ist eine Fackel, aber eine ungeheure; deshalb suchen wir alle nur blinzelnnd daran vorbeizukommen, in

Furcht sogar, uns daran zu verbrennen. Eine Art Scheu bis zur Angst' empfinden auch jene, denen sich die Urphänomene offenbaren. Die gleiche Sonne aber, die den Betrachter blendet, erleuchtet die Phänomene der Welt. Wieder wird sie 'Urlicht droben' genannt [...] Immer wieder kehrt dabei die Metapher des Lichts, als welches die Allgemeinbegriffe, zumal das Wahre, verstanden werden. Sie blenden den Betrachter und bleiben unerkennbar, aber sie erleuchten die konkrete Phänomene, die bezeichnenderweise schon oben in beide Zitaten 'Abglanz' genannt werden. So bittet Goethe einmal um Hilfe in Fragen der Philosophie, 'weil ihr Licht auch mich auf der Stelle blendet und ich mich nur mit Tasten behelfen muss', (WAGNER, 1970, p. 255).

^{clviii} „Weil es aber nun die Grundzüge der ganzen Naturwissenschaft seyn sollen, so scheint ihm hier und da die Erfahrung auszugehn, die Stellen werden dunkel und zweydeutig, öfters unverständlich, und ich müßte mich sehr irren, wenn sie nicht zuletzt hohl befunden würden,, (GOETHE, WA, 51, p. 200).

^{clix} „Wie es aber weiter in den Text kommt, dann tritt die seltsame Sprache hervor mit der wir dergestalt gestraft sind, daß wir sie fast selbst nicht mehr vermeiden können. Freylich lag es in der Natur der Sache, daß man, um in die Tiefe der Natur mit Worten einzugreifen, sich der Zeichen aus andern Wissenschaften und Menschenbemühungen bemächtigen mußte, welche auch in die Tiefe gegangen waren. Auf diese Weise ist eine Symbolik entstanden, die ich keinesweges tadle, die aber etwas höchst wunderliches und zugleich etwas Gefährliches in sich hat. Die Formeln der Mathematik, der reinen und angewandten, der Astronomie, Cosmologie, Geologie, Physik, Chemie, Naturgeschichte, der Sittlichkeit, Religion und Mystik werden alle durcheinander in die Masse der metaphysischen Sprache eingeknetet, oft mit gutem und großem Sinne genutzt; aber das Ansehn bleibt immer barbarisch. Nun tritt das Gefährliche hervor, das diese Sprache mit jeder andern gemein hat. Ich weiß recht gut, daß man einen Schall an die Stelle der Sache setzt, und daß man diesen Schall wieder oft als Sache behandelt, und daß man diesem qui-pro-quo nicht immer ausweichen kann. Aber in der complicirten höhern Kunstsprache, von der die Rede war, hat es jetzt schon sehr üble Folgen, daß man das Symbol, das eine Annäherung andeutet, statt der Sache setzt, daß man ein angedeutetes äußres Verhältniß zu einem Innern macht und sich auf diesem Wege aus der Darstellung in Gleichnißreden verliert. So sind Nord und Süd, Ost und West, Oxygen und Hydrogen schon solche Scherwenzels und die Flügelmänner einer wunderlichen Topik, daß man aus dem besten Willen herausgeschreckt wird. Ich sage nochmals, daß ich dem Gebrauch einer solchen Symbolik gar nicht feind bin, vielmehr sie anzuwenden mich oft genöthigt fühle [...], (GOETHE, WA, 51, p. 201, 202).

^{clx} „Man bedenkt niemals genug, daß eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände niemals unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke. Dieses ist besonders der Fall, wenn von Wesen die Rede ist, welche an die Erfahrung nur herantreten und die man mehr Thätigkeiten als Gegenstände nennen kann, dergleichen im Reiche der Naturlehre immerfort in Bewegung sind. Sie lassen sich nicht festhalten, und doch soll man von ihnen reden; man sucht daher alle Arten von Formeln auf, um ihnen wenigstens gleichnißweise beizukommen,, (GOETHE, WA, 1, p. 302, 303).

clxi „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät,, (GOETHE, WA, 42, p. 147).

clxii „Durch tiefes Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen coincidiren und sie allenfalls symbolisch machen wird. Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt. Wenn das Symbolische außer der Darstellung noch etwas bezeugt, so wird es immer auf indirecte Weise geschehen,, (GOETHE, WA, 47, p. 95).

clxiii „[...] [die Allegorie] verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei,, (GOETHE, WA, 48, p. 206).

clxiv „[...] [das Symbol] verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe,, (GOETHE, WA, 48, p. 207).

clxv „[...] Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen, daß dieses indirect, jenes direct bezeichnet,, (GOETHE, WA, 47, p. 96).

clxvi „[...] [die Allegorie ist] meist rhetorisch und conventionell und immer besser, je mehr sie sich demjenigen nähert, was wir Symbol nennen,, (GOETHE, WA, 49, p. 142).

clxvii „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen,, (GOETHE, WA, 42, p. 152-153). „Gleichgültig, ob man sie als formalästhetisch beschreibbares Darstellungsverfahren oder – komplementär dazu – als Lese und Exegesetechnik begreift, erscheint dann die Allegorie, wörtlich übertragen: die 'Anders-Rede', als Figur, als Indiz eines Doppel- oder Vielfachspiels, das mit Rücksicht auf den grundsätzlichen Verweischarakter sprachlicher Vermittlungssysteme den Akzent nicht allein auf den Bruch zwischen Bedeutung und Referenz zu legen, das vielmehr gegen jede Art voreiliger Synthesebildung, jede Sorte falscher Totalitätserwartung ein analytisch nicht wegzudiskutierendes Veto einzubringen pflegt. Man hat aus diesem Grunde die Allegorie trotz ihrer mehrfachen Lesbarkeit zu Recht eine Rede- und Präsentationsform des Verzichts genannt, allerdings eines Verzichts, der weniger moralisch als kritisch dimensioniert und ausgerechnet mit Goethe *Wahlverwandtschaften*, dem von der

Literaturgeschichtsschreibung viel zu lange unter Symbolverdacht gehaltenen Roman, auf die konsequenteste Weise zum Zuge gekommen ist [...] Die 'Allegorie der Sprache', die den Prozeß metaphorischer Sinnproduktion veranschaulicht, ist ebensowohl eine Ehe- und Liebesgeschichte, wie sie und wie letztere die erzählerische Entfaltung eines chemischen Experiments ist, wobei sich weder eine entschiedene Rangfolge ausmachen noch an irgendeiner Stelle dieser Übersetzungsarbeit eine definitives Ende markieren läßt. Man kann die Lektüre darum genausogut in gegenläufiger Richtung unternehmen, ganz zu schweigen von den namhaft gemachten Zitaten und Alusionskomplexen, die den Text mit dem Archiv der Weltliteratur verbinden. Denn für diese eingelagerten Diskurse gilt dasselbe; auch sie sind ausnahmslos allegorisch, in wechselseitig verweisender Verschränkung semantisierbar, ohne daß sich daraus dauerhafte Dominanzen oder verankerungsfähige Sinnzentren entwickeln würden., (WIETHÖLTER, In: DKV, 8, p. 1012-1013).

clxviii „Es scheint, daß den Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wesens weit Entferntes näher heranzubringen; und so hat er auch wohl, in einem sittlichen Falle, eine chemische Gleichnißrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr, als doch überall nur Eine Natur ist, und auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Nothwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand, und vielleicht auch nicht in diesem Leben, völlig auszulöschen sind., (GOETHE, WA, 35, p. 41).

clxix „Denn die Übertragung des naturwissenschaftlichen Wahlverwandschatnesmodells auf die vier Protagonisten des Romans würde ja auf den ersten Blick im Sinne Goethes vielmehr eine allegorische sein., (HEROLD, 2009, p. 4).

clxx „[...] so läßt sich in der deutschen Literatur schwerlich ein Roman finden, in dem der Signifikant, und zwar in seiner Materialität, so emphatisch wie hier thematisiert wird., (WELLBERY, 1985, p. 301).

clxxi „[...] nirgends hat Goethe den symbolischen Stil so rein entwickelt wie in den Wahlverwandschaften., (WIESE, In: HA, 6, p. 674).

clxxii „Das Symbol bleibt 'unerreichbar' und 'unaussprechlich' zur 'Plattitüde' wird Goethes Bemerkung vor allem dann, wenn man 'Symbol' als 'Allegorie' missversteht und den gleichen Fehler wie die Protagonisten im Text macht: nämlich den Versuch der direkten Übertragung zu unternehmen. An anderer Stelle (Gespräch mit Riemeier vom 24. Juli 1809) sagt Goethe, die 'sittlichen Symbole in den Naturwissenschaften' ließen sich 'mit Poesie, ja mit Sozietät verbinden', da sie dem 'Gemüt' angehören, nicht dem 'Verstand' (*Romane und Novellen* 638). So verstanden erhalten wir von Goethe selbst den Hinweis darauf, dass die Zeichenebene im Roman instabil, nicht allegorisch deutbar ist., (HEROLD, 2009, p. 5).

clxxiii „Es ist so manches hineingelegt, daß wie ich hoffe den Leser zu wiederholter Betrachtung auffordern wird,, (GOETHE, WA, 21, p. 100).

clxxiv „Wie ich mich denn auf die Wirkung freue, welche dieser Roman in ein paar Jahren auf manchen beym Wiederlesen machen wird,, (GOETHE, WA, 21, p. 153).

clxxv „[...] als irgend jemand bei einmaligem Lesen aufzunehmen im Stande wäre,, (GOETHE, WA, 7, p. 9).

clxxvi „Er sieht das Gewirre der Leidenschaften, Familien und Reiche sich zwecklos bewegen, er sieht die unauflösbaren Räthsel der Mißverständnisse, denen oft nur ein einsylbiges Wort zur Entwicklung fehlt, unsäglich verderbliche Verwirrungen verursachen,, (GOETHE, WA, 21, p. 129-130).

clxxvii „Ich hoffe Sie sollen meine alte Art und Weise darin finden. Ich habe viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dieß offenbare Geheimniß zur Freude gereichen,, (GOETHE, WA, 20, p. 346, 347).

clxxviii „[...] wie konnte Goethe dieses Machwerk (denn etwas Gemachtes ist es freilich) einen Roman nennen, und erwarten, daß wir es für einen Roman, also für ein echtes Kunstwerk nehmen würden? Wissen wir denn etwa nicht was ein Roman ist? Sein Buch ist ein farrago, ein Mischmasch von Dialogen und Vorlesungen über Gartenkunst, Baukunst, Decorationskunst, Malerei, Bildnerei, Musik, Mimische Kunst, und Gott weiß über wie vielerlei Künste, und von Auszügen aus andern Büchern, die eben so gut in jedem andern stehen könnten. Was darin geschieht, machte, wenn es von den Auswüchsen, Beiwerken und Verzierungen abgesondert würde, kaum den vierten Theil des Ganzen aus, und wie viel fehlt daran, daß das, was geschieht, was er seine Hauptpersonen thun läßt, psychologisch wahr, zusammenhängend, und mit dem, was er uns anfangs oder dreissig Jahren würde er sich geschämt haben, eine solche Composition einen Roman zu nennen?,, (WIELAND, 2004, p. 161).

clxxix „[...] kein zweiter Text der Goethezeit bezeugt die Kraft und Macht von Buchstaben so sehr wie die *Wahlverwandschaften*,, (HÖRISCH, 1987, p. 22).

clxxx „Goethe hat nie verschlossener, lakonischer, verschwiegener erzählt als hier; manchmal ist es, als scheue er sich, heilige Bilder preiszugeben. Der Sinn muß erraten werden [...] Alles ist ausdrucksvoll, symbolisch, alles erweist sich dem später überschauenden Blick als psychologische und soziologische Exposition, und selbst die im ersten Satz angedeutete Beschäftigung des 'Pfropfens' spiegelt das Problem aller Kultur, das der Veredlung des Triebes, wie ihn dieser Roman faßt,, (STÖCKLEIN, 1949, p. 214-216).

clxxxi „[...] weil in der Vierer-Konstellat[i]on kein Platz für ein Fünftes ist. An seinem eigenen Namen, der die strikte Beschränkung auf vier Elemente zeigt, hat es sein Todesurteil schon bei der Taufe erhalten" e "Mit dem Tode des Kindes, das aus der unreinen, ja unmöglichen Verbindung aller wahlverwandten Figuren hervorgegangen

war, zerfällt sie wieder in ihre einzelnen Glieder. Wer Eduard und Ottilie nicht zur Gemeinsamkeit entschlossen ist, muß sie im Tode suchen., (SCHLAFFER, 1981, p. 218).

clxxxii „[...] entspricht präzise einem aus Lehrbüchern der zeitgenössischen Chemie vertrauten Experiment., „Alchemie sind die genannte Stoffe der ‘prima materia’, das heißt den ‘elementa magica’ oder Wandlungssubstanzen zuzurechnen. Die chemische Versuchsanordnung, die nachfolgend (vgl. S. 304, I-306, 21) geradezu schulbuchmäßig in einem ersten Schritt die Verwandlung von Kalziumkarbonat und Schwefelsäure in Kalziumsulfat, in einem zweiten Schritt die Verbindung der freigewordenen Kohlensäure mit Wasser beschreibt ($\text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{SO}_4 \rightarrow \text{CaSO}_4 + <\text{CO}_2 + \text{H}_2\text{O}>$), ist insofern zugleich eine ebenso ‘korrekte’ alchemische, als in ihr die vier Elemente zum ‘Werk’ (Opus) zusammentreten: (Kalk) Erde, Wasser, Luft (säure), Feuer (Schwefelsäure). Unter Beziehung der ikonographische Tradition lassen sich die vier Hauptfiguren des Romans diesen Elementen zuordnen: Eduard erscheint gleich zu Beginn mit den Attributen der Gärtnerei als Repräsentant der Erde (vgl. Anm. 271,6). Charlotte, für gewöhnlich um frische Luft besorgt (vgl. S. 320, 13 f.), ergreift nicht umsonst Partei für die ‘Luftsäure’ (S. 304, 22f.). Der Hauptmann, ein geübter Schimmer, tritt mehrfach als Lebensretter Ertrinkender auf. Ottilie schließlich, deren Geburtstag mit Feuerwerk begangen wird, ist durchgehend der Wärme und vor allem dem Licht assoziiert. Der Tradition folgend, entspricht der elementaren eine jahreszeitliche Zuordnung, die mit den Geburtstagen der Figuren koinzidiert: Charlotte – Luft – Frühjahr; Ottilie – Feuer – Sommer; Eduard – Erde – Herbst; Hauptmann – Wasser – Winter. Entsprechend läßt sich das chemisch/alchemische Experiment in seiner figuralen Bedeutung aufschlüsseln: Ottilie (Feuer) und der Hauptmann (Wasser) lösen durch ihr Hinzutreten die anfängliche Verbindung von Eduard (Erde/Kalk) und Charlotte (Luft[säure]) auf., (In: DKV, 8, p. 1024-1025).

clxxxiii „Nicht allein das zugrundeliegende Darstellungsparadigma, auch das Thema der *Wahlverwandtschaften* wäre demnach das analoge Verhältnis zwischenmenschlicher Beziehungen und metaphorischer Substitutionen, wobei ein und dieselbe Tausch- und Verschiebetechnik auf allen Ebenen des Romans zu beobachten ist [...], (WIETHÖLTER, 1982, p. 5).

clxxxiv “Du liebst mich! rief er aus: Ottilie du liebst mich! und sie hielten einander umfaßt. *Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen*., (GOETHE, WA, 20, p. 137).

clxxxv „Joseph Vogl, für den dieser ‘exemplarische Diskurs’ ein Kryptogramm des Romans ist, nennt ihn dennoch ‘fragwürdig’, und zwar weil er, wie der Hauptmann zugibt (270), ‘vergangen und veraltet’ sei (Vogl 509). Fragwürdig ist er in der Tat, allerdings nicht weil veraltet, sondern weil er sich, indem die Übertragung auf das Romangeschehen nicht möglich ist, kaum als Kryptogramm für den Roman eignet, der insofern einen irreführenden Titel hat., (HEROLD, 2009, p. 8).

clxxxvi „[...] sich nicht nur selbst zu verstehen, sondern auch anderen verständlich machen zu können., (HÖRISCH, 1987, p. 20).

clxxxvii „Mittler selbst bedarf eines Mittlers, eines Mittlers freilich, der bescheiden in der Rolle des hermeneutischen Herrn spielen möchte. Ein Selbstverständnis, dem Mittler zumindest bei seinem ersten Auftritt nicht gerecht zu werden vermag. Denn er hat einfach nichts zu sagen und kommt einzig, um dies zu sagen und sich gleich wieder aufs Pferd zu schwingen,, (HÖRISCH, 1987, p. 21).

clxxxviii „Das aber heißt nichts anders, als daß Mittlers Name und seine Reden bedeuten, was er nicht sagen will, und daß Mittler ist, was er nicht sein möchte. Schlechte Voraussetzungen für einen, der an die Kraft des Verstehens glaubt und sie gar personal verkörpern möchte. Diese Diskrepanz bezeugt ebenfalls schon Mittlers erstes Auftreten. Der Bote nämlich findet Eduard und Charlotte nirgend anders als auf dem neugestalteten Friedhof vor. Er aber, der Toten- und Seelen (ver)föhrer, lehnt es brösk ab, sich verständig zu ihnen zu gesellen: ‘Hier herein’, rief der Reiter, ‘komm ich weder zu Pferde, noch zu Wagen, noch zu Fuß. Diese da ruhen in Frieden, mit ihnen habe ich nichts zu schaffen. Gefallen muß ich mir lassen, wenn man mich einmal, die Füße voran, hereinschleppt’. Mit Toten aber hat Mittler mehr zu schaffen, als seinem hermeneutischen Selbstverständnis, das nach Korinther 3,6 den Geist für belebend und den Buchstaben für tötend hält, lieb sein kann. Mittler versteht sich als der ‘himmlische Bote’, der er nicht ist, und ist der Totbringer, als den er sich nicht versteht [...] Ottiliens Abschiedsbrief ist schon mehr als nur ein zarter Wink für Hermeneuten und Interpreten: ‘Beruft kein Mittelperson!... Mein Inneres überlaßt mir selbst!’ (II, 17; 477) Das kann und will der Hermeneut nicht verstehen: ‘Mittler hatte ich sich diese Zeit öfters sehen lassen und war länger geblieben als sonst gewöhnlich. Der hartnäckige Mann wußte nur zu wohl, daß es einen gewissen Moment gibt, wo allein das Eisen zu schmieden ist. Ottiliens Schweigen sowie ihre Weigerung legte er zu seinen Gunsten aus’ (II, 18;481) – ein tödlicher Auslegungsfehler und ein grobes Mißverständnis dessen, der nun geradewegs Gefahr läuft, verdächtigt zu werden, nur deshalb so gerne zu, ‘verstehen’, weil er nicht lesen kann oder will: ‘Beruft keine Mittelperson!’, (HÖRISCH, 1987, p. 21-22).

clxxxix „[...] geschieden, er noch mit seiner ungeliebten Frau verheiratet, weil eine Scheidung unmöglich war” (HEROLD, 2009, p. 11) “Damit wird freilich Mittlers oben zitierte Erfolgsgeschichte obsolet. Wenn der Graf und die Baronesse ihm auch schon zu schaffen gemacht haben, so gab es unter seiner Aufsicht also zumindest eine Scheidung, und die Ehe des Grafen ist keineswegs gerettet, sondern nunmehr ein Warten auf den Tod der Gattin. Die Figur Mittlers demonstriert nicht nur eine abgrundtiefe Differenz zwischen einer zunächst aufgebauten Erwartung (Name) und dem tatsächlichen Effekt, den jeder Name hat, sondern beinaltet von vornherein schon die Ungültigkeit eben jenes Namens [...] Mit Mittler wird gerade das Scheitern jeglicher Vermittlung vorgeführt. Er ist eben nicht in der Lage, seinem Namen gerecht zu werden, durch ihn wird die Differenz von Zeichen und Wirklichkeit, von Signifikat und Signifikant explizit offenbart,, (HEROLD, 2009, p. 11).

cxc „Hinzu kommt allerdings, dass die ganze Inszenierung der Figur Mittlers von vornherein ironisch ist, was Benjamin offensichtlich entgangen ist, wie Jochen Schmidt treffend anmerkt: es ‘gehört zu den Unbegreiflichkeiten in Walter Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Essay, daß er Mittler ernst nimmt’, (HEROLD, 2009, p. 11).

^{exci} „Die Ironie des E&O-Glases als Zeichen liegt nicht nur in der anfänglichen und willkürlichen Umdeutung Eduards vom offensichtlichen Unglück für das Haus zu ihm und Otilie verbindenden Wink des Schicksals, noch in der Beliebigkeit des Kelches an sich – offensichtlich gibt es zahlreiche E&O-Gläser. Die Ironie liegt vor allem darin, dass in dem Moment, als das Glas zerbricht und damit in Eduards Interpretation des Zeichens seine Verbindung zu Otilie endgültig gestorben ist, er völlig unerwartet selbst stirbt und die beiden erstmals scheinbar tatsächlich 'vereint' sind in ihrem gemeinsamen Grab,, (HEROLD, 2009, p. 10).

^{excii} „Mit 'Otto' hat es eine weitere Bewandnis, die über die Merkwürdigkeit der Namensidentität hinausgeht und ihren Sinn noch evidenten macht 'Otto' ist ein Palindrom, ein Wort, das vor- wie rückwärts gelesen, gleichlautet. Der Palindromie, heute nur mehr Gegenstand subpoetischer Spielerei, kam ursprünglich magische Kraft zu. Ein Spruch, als Palindrom gesagt, oder geschrieben, galt es unaufhebbar. Auf solch magisch-kabbalistische Bedeutung greift Goethe zurück, wenn er das Schicksal der wahlverwandten Personen seines Romans in den Namen Otto bannt. Allerdings stellt 'Otto' kein Palindrom der vollkommenen Art dar, welche dadurch ausgezeichnet ist, daß seine Achse durch einen Mittelbuchstaben gebildet wird. Bei OTTO fällt die Symmetrieachse ins Leere zwischen zwei Buchstaben, zwei getrennte Teile stehen sich spiegelbildlich gegenüber,, (SCHLAFFER, 1981, p. 214, 216).

^{exciii} „Nicht umsonst hatte man ihm dann in der Taufe ihren *beiderseitigen Namen* Otto gegeben,, (GOETHE, WA, 20, p. 354).

^{exciv} „Die Protagonisten stehen zeichenhaft in einer festen Verbindung, und doch zerbricht die Gemeinschaft; wieder steht damit, wie schon beim Wahlverwandschaftensgleichnis, die zeichenhafte Engführung im Widerspruch zum Handlungsfortgang,, (HEROLD, 2009, p. 11-12).

^{exciv} „Was wie eine 'Versuchsbeschreibung' klingt, gemahnt gleich zu Beginn des Romans an dessen fiktiven und experimentellen Charakter,, (HEROLD, 2009, p. 12).

^{excvi} „[...] scheint immer wieder eine Art Versteckspiel mit den Lesern zu treiben, indem er widersprüchliche Äußerungen von sich gibt oder mutwillig Informationen Vorenthält,, (HEROLD, 2009, p. 12).

^{excvii} „Ihm den Namen zu geben, ist dem Vater versagt: nun sollte der Vater auch bei der Geburt des Sohnes nicht gegenwärtig sein; er sollte den Namen nicht bestimmen, bei dem man ihn künftig rufen würde. Wer ihm nun den – wie sich zeigen wird: überaus passenden – Namen Otto gibt, bleibt ungesagt, weil ihn die objektive Instanz, der Erzähler, nach dem Gesetz seines Werkes entscheidet: 'Otto sollte das Kind heißen' [...], (SCHLAFFER, 1981, p. 212).

^{excviii} „[...] typische Ambivalenz zwischen den Charakteren und ihren Worten, Taten und Gedanken auf der einen, dem Erzähler auf der anderen Seite: es bleibt offen, ob es sich hierbei um eine Interpretation der Protagonisten handelt, die sich von den Waldhörnern bestätigt denken, oder um einen Erzählerkommentar. Hinzu kommt, und

das ist entscheidend, das kleine Wort 'gleichsam'. Ganz gleich, ob Erzähler oder Protagonisten die Waldhörner als Bestätigung interpretieren, diese Bestätigung ist ohnehin nicht absolut, sondern legitimiert die Gedanken und Wünsche nur 'gleichsam'. Es besteht keine definitive Verbindung zwischen Waldhorn und Gefühl, zwischen Außen und Innen, zwischen Zeichen und Handlung: es ist letztlich die Aufgabe des Lesers zu entscheiden, ob das Waldhorn als sinnhaftes Zeichen verstanden werden soll oder nicht,, (HEROLD, 2009, p. 1).

^{cxcix} „Die behauptete Ähnlichkeit [...] wird durch den sich anschließenden Erzählkommentar so gründlich in Frage gestellt, daß am Ende völlig unklar ist, welche Beziehung zwischen Novelle und der Geschichte des Hauptmanns eigentlich besteht,, (HEROLD, 2009, p. 12).

^{cc} „[...] warum sollte die Erinnerung an die Novellengeschichte für den Hauptmann so verstörend sein, dass nicht nur Eduard und Charlotte schnell das Thema wechseln, sondern dass sogar der Erzähler lieber vornehm darüber schweigt? Und was ist aus der jungen Braut geworden, die außerhalb der Novelle kein einziges Mal erwähnt wird?,, (HEROLD, 2009, p. 12).

^{cci} „Nun ist das erste, die Plazierung, nach dem Maurer 'Sache des Bauherrn'. Tatsächlich aber hat Ottilie den Platz bestimmt: erster Verstoß. 'Das dritte, die Vollendung, ist die Sorge gar vieler Gewerken'. Das Lusthaus bleibt aber bis zum Schluß des Romans im Rohbau: zweiter Verstoß. 'Aber das zweite, die Gründung, ist des Maurers Angelegenheit'. Dieser aber hat weder die Legitimation noch die Fähigkeit zur Grundsteinlegung: die Legitimation fehlt ihm als bloßem Gesellen, der noch nicht selbständig arbeiten darf. Daß ihm auch die Fähigkeit fehlt, zeigt der Akt der Grundsteinlegung auf geradezu erschreckende Weise. Der Stein liegt 'an einer Seite unterstützt eben zum Niederlassen bereit'. Der Untergrund wurde also nicht einmal geebnet, und es kam auch keine Rede davon sein, daß der Grundstein 'wohl auf seiner eignen Schwere' ruhte. Zudem ist der Kalk, den Charlotte unter den Stein wirft, entsprechend den im vierten Kapitel chemischen Verhältnissen, ein sehr mangelhaftes 'Bindungsmittel'. Das Lusthaus wird also nicht gerade solide gegründet, und um seine künftigen Bewohner wird es nicht zum Besten bestellt sein. Es kommt noch ein weiterer Verfahrensfehler hinzu: man übereilt sich mit dem Bau und hat zu diesem Zweck schon vor der Grundsteinlegung 'an der entgegengesetzten Ecke den Grund völlig herausgeschlagen, ja schon angefangen die Mauern aufzuführen'. Dem symbolischen Akt der Grundsteinlegung wird damit der reale Bezug genommen, und der Symbolik der Vereinigung von Bau und Grund wird geradezu umgekehrt, wenn der Grund 'herausgeschlagen', der Bau also im wörtlichen Sinne Grund-los wird" (MALDENARTZ, 1999, p. 504-505). "Im Gegensatz zum Lusthaus erhält die Kapelle daher einen stabilen Boden, der seinerseits auf dem alten Fundament aufruht. Ihr Fußboden besteht aus 'durch eine gegossene Gipsfläche verbundenen Ziegelsteinen'. Der Gips aber bildet im Unterschied zu dem bei der Grundlegung des Lustgebäudes verwendeten Kalk eine stabile Verbindung,, (MANDELARTZ, 1999, p. 512).

^{ccii} „[...] niemand (wird) dieses Zeugnis der Gründer zur Kenntnis nehmen: es liegt in der Tiefe unter dem Gewicht des Hauses verborgen. Der Schlüssel zum Verständnis der Gründer – m.a.W. zum Verständnis dessen, was der Autor 'hineingelegt' hat –

bleibt also genau dadurch und genauso lange verborgen, wie das Haus steht bzw. der Roman als ein Ganzes hingenommen wird., (MANDELARTZ, 1999, p. 501).

^{cciii} „[...] undurchdringlichste und vielleicht vieldeutigste Buch, das Goethe geschrieben hat., (WIESE, In: GOETHE, HA, 6, 672).

^{cciv} „Die ‘symbolisch’ dargestellten [...] bleiben letztlich unerforschlich., (HEROLD, 2009, p. 14).

^{ccv} „Hat nicht Goethe einem Wielandschen Brief zufolge selbst gesagt, sein Buch müsse ‘dreimal gelesen werden’? Dreimal, weil es das Kompositum dreier Lektüren ist: einer antiken, einer christlichen und, bezogen auf ein seltsames Amalgam antiker und christlicher Mythen, einer alchemistischen Lektüre, die schließlich in eine ihnen allen implizite, im thematischen Kern der *Wahlverwandtschaften* verborgene Mythologie der Wissenschaft münden, ohne sich deshalb in der Vielfalt ihrer Spezifika gegenseitig aufzuheben., (WIETHÖLTER, 1982, p. 7).

^{ccvi} „[...] jede Geste, die Konzeptionell nicht integrierbar, jede Art von Gratifikation, die im Rahmen der Gesamtarchitektur nicht zu funktionalisieren war., (WIETHÖLTER, In: DKV, 8, p. 984).

^{ccvii} „Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt [...] aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in den konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge., (BARTHES, 1974, p. 94).

^{ccviii} „Es handelt sich dabei nämlich um einen der unübersichtlichsten und verschlungensten Literaturkomplexe, der gesamteuropäisch, von Anaximander bis Agrippa von Nettesheim, von Pythagoras und Paracelsus bis zu den späten Derivaten der Rosenkreuzer und Freimaurer, ausgebildet und als Traditionsstrom selbst durch die historische Aufklärung kaum angefochten worden ist. Man kann sich dieses Schrift- und Gedankenlabyrinth infolgedessen nicht alexandrinisch, nicht weiträumig genug vorstellen, und wer einzudringen, wer Spurensicherung zu treiben versucht, wird sich wohl oder übel mit Kostproben begnügen, gleichzeitig jedoch die Erfahrung machen müssen, welche Aufgabe es ist, aus einem Konglomerat so unabsehbarer Korrespondenzen, Filiationen und synkretistischer Verknüpfungen auf systematisch überzeugend Weise auch nur ein einziges Element herauszulösen., (WIETHÖLTER, In: DKV, 8, p. 994).

^{ccix} „Man ist ständig mit diesen Zeichen konfrontiert, aber man kann sie eben ‘herauslösen’, sie nicht im einzelnen deuten, sie bleiben ‘unerreichbar’. Wenn Goethe verlangt, sein Buch müsse wieder und wieder gelesen werden, so bedeutet das, dass der Leser eben so lange mit seiner Zeichendeuterei zum Scheitern verurteilt ist, bis er einsieht, dass er damit nicht weiterkommt, dass er es mit Symbolen, nicht mit Allegorien zu tun hat, kurz, dass er *nicht* Eduard ist und nicht dessen Fehler wiederholen soll. Es sind die vielen Unglücksfälle des Romans nämlich gerade nicht

‘notwendige Folgen des Goetheschen Symbolbegriffs’, sondern sie sind Folge der Neigung der Protagonisten, Symbole als Allegorien zu missverstehen,, (HEROLD, 2009, p. 15).

^{ccx} „Freilich stellt sich die Frage, ob mit jener mythischen Stoffschicht tatsächlich das erfasst werden kann, was in dem Roman geschieht, oder ob nicht der Mythos-Begriff zu eng gefasst ist,, (HEROLD, 2009, p. 3).

^{ccxi} „Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen, indeß das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt,, (GOETHE, WA, 49, p. 327).

^{ccxii} „Einen solchen schlechthin gebietenden und gesetzgebenden Verstand kennt Goethe nicht. Er will auch hier nicht beim bloßen Denken und Urteilen stehen bleiben; es drängt ihn zum Schauen. Er will nicht nur begreifen; er will, gleich Faust, die wirkende Natur vor seiner Seele liegen sehen. Kant erklärt Natur als ‘das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist’. Goethe kann bei *dieser* Natur, der ‘natura naturata’, nicht stehen bleiben; als Künstler und als Forscher will er in die ‘natura naturans’ eindringen. Die Idee der Metamorphose wird ihm zum Führer in diesem großen Prozeß der inneren Nachschaffung der Natur. Goethe denkt nicht, wie Kant, in bloßen Beziehungen, er kann nur in anschaulichen Gestalten denken,, (CASSIRER, 1991, p. 93).