

6 Orientações Fáusticas

(57) **Sprache**

Was reich und arm! Was stark und schwach!
Ist reich vergrabner Urne Bauch?
Ist stark das Schwert im Arsenal?
Greif milde drein, und freundlich Glück
Fliesst, Gottheit, von dir aus!
Fass an zum Siege, Macht, das Schwert,
Und über Nachbarn Ruhm!
Goethe

Será necessário agora investigar outro aspecto da *metafísica estética*, um segundo momento. Depois de esclarecidas suas bases naturais, indaga-se seu alcance humano pela visão crítica da consolação metafísica na modernidade em sua condição histórica. Na Terceira Inatual, Nietzsche fala das três imagens de homem que os tempos modernos forneceram sucessivamente, cuja influência seguirá conduzindo os homens à “vontade fraca” de glorificar a própria vida: o homem segundo Rousseau, o homem segundo Goethe e enfim o homem segundo Schopenhauer. Das três imagens, a de Rousseau seria a de efeito mais popular. A segunda é para um pequeno número, para aqueles que são de natureza contemplativa em grande estilo; as massas geralmente desconhecem esta imagem. A terceira exige homens mais ativos para contemplá-la, pois desencoraja as naturezas contemplativas e horroriza as massas. Trato a primeira rapidamente e deixo a terceira para o próximo capítulo. Segundo Nietzsche, foi a força rousseuniana que incitou revoluções impetuosas; pois, em todos os sobressaltos e em todos os tremores de terra socialistas, é sempre o homem de Rousseau que remove montanhas.

1(57) **Langage**

Quoi, riche et pauvre? Et quoi, puissant et faible?
Les flancs de l'urne enfouie sont-ils riches?
Dans l'arsenal le glaive esti-il puissant?
Puisse à deux mains, et l'aimable fortune
S'epande de toi, Divinité !
Saisis l'épée pour la victoire, Force,
Et, sur tes voisins, c'est la gloire!

Goethe. *Poésies (des origines au voyage en Italie)*. Tome II. Traduction et préface de Roger Ayrault. Paris: Aubier, 1971. Collection Bilingue, pp. 36-37.

Opprimé et à moitié écrasé par des castes orgueilleuses et par des fortunes sans pitié, corrompu par les prêtres et une mauvaise éducation, humilié face à lui-même à cause des mœurs ridicules, l'homme, dans sa misère, en appelle à la « sainte nature » et s'aperçoit soudain qu'elle est aussi éloignée de lui que n'importe quel dieu. Ses prières ne l'atteignent pas, tant il est enfoncé dans le chaos de l'anti-naturel. Il rejette avec mépris les parures multicolores qui, il y a peu de temps encore, lui paraissaient précisément constituer son humanité, ses arts et ses sciences, les avantages d'une vie raffinée; il frappe des poings contre les murs, à l'ombre desquels il a à ce point dégénéré; il réclame de la lumière, du soleil, de bois et des rochers. Lorsqu'il s'écrie: « La nature seule est bonne, seul l'homme naturel est humain », c'est qu'il se méprise lui-même et qu'il aspire à se dépasser. Dans de semblables conditions, l'âme est prête aux décisions les plus terribles, mais aussi à appeler de ses propres profondeurs ce qu'il y a de plus noble et de plus rare.²

O homem de Goethe não é uma potência tão ameaçadora. Em certa medida é um corretivo e um calmante às rousseauianas excitações perigosas. Goethe desde a juventude segue o evangelho da natureza generosa. Seu Fausto é imagem mais elevada e mais audaciosa do homem de Rousseau, na medida em que a avidez de viver, a inquietação e o desejo deste homem, seu comércio com os demônios pode ser representado. Mas ele se encontra sob cúmulos, sem ser facilmente esclarecido e isso revela a nova imagem do homem, o homem segundo Goethe. Pode-se aventar que Fausto, através de uma vida sempre ameaçada, será conduzido, em revolta e liberdade, à negação da bondade, verdadeiro gênio demoníaco da insurreição, de modo oposto ao seu companheiro profundamente anti-demoníaco – o Émile de Rousseau –, ainda que não possa se desembaraçar de seu companheiro, deve utilizar e desprezar a mediocridade cética em sua negação, pois tal é a sorte trágica de toda revolta e de todo libertador. Mas se engana quem busca qualquer semelhança entre Fausto e Émile:

L'homme de Goethe évite ici la rencontre de l'homme de Rousseau, car il déteste tout ce qui est violent, tout ce qui fait de bonds, mais cela veut dire qu'il déteste toute action. Et ainsi, Faust, libérateur du monde, devient en quelque sorte seulement un voyageur à travers le monde. Tous les domaines de la vie et de la nature, tous les passés, tous les arts, toutes les mythologies, toutes les sciences voient passer devant eux en hâte l'insatiable contemplateur; les désirs les plus profonds sont éveillés et calmés aussitôt;... En un point quelconque de la terre, le vol s'arrête, les ailes s'affaissent et Méphistophélès est là prêt à intervenir.³

Por isso, Fausto grita a Mefistófeles: “É assim que tu opões à força movente, criadora e bem-aventurada, a fria mão do diabo”. É assim que opomos a metafísica do movimento de Aristóteles e Kant à atitude contemplativa de Goethe e Schopenhauer – um pouco mais ativa, como veremos mais tarde – à sabedoria de

2 NIETZSCHE, F. *Considérations Inactuelles*, III, Tome I, Laffont, p. 311.

3 *Idem, ibidem*, p. 312.

Sileno, que não é a “fria mão do diabo”. Para Nietzsche, quando o Alemão deixa de ser Fausto, não há perigo mais próximo que se tornar filisteu e se abandonar ao diabo. Apenas potências divinas podem salvá-lo desta eventualidade. O homem de Goethe é o homem contemplativo em grande estilo que não se consome sobre a terra, porque recolhe tudo o que foi e ainda é grande e memorável para fazer disso seu alimento e viver assim, mesmo sendo uma vida que segue de desejo em desejo, não é um homem ativo. Ao contrário, quando, em um ponto ou em outro, se introduz na ordem estabelecida da atividade geral, convencemo-nos que não tirará nada de bom e antes de tudo que nenhuma ‘ordem’ será desestabilizada. Assim se deu quando Goethe provou seu tão vivo ardor pelo teatro.

Dá-se o nome de ilusão ao sentimento pelo qual se é transportado graças à “ópera”, onde se chega quase a se esquecer de si próprio, onde se está como em um sonho que se sente mais forte do que quando acordado. Uma tal representação perfeita está de acordo com qualquer outro produto da natureza. Contesta-se a possibilidade da verdade na ópera; afirma-se que o que ela representa não representa de modo algum de maneira verossímil. Mas se pode contestar uma verdade interna que nasce da coerência de uma obra de arte? Quando uma ópera consegue, constitui seguramente um pequeno mundo à parte, no qual tudo se passa segundo uma certa legalidade e que quer ser julgada a partir de suas próprias leis, sentida segundo suas próprias qualidades. Disso se segue que a verdade artística e a verdade da natureza são totalmente dessemelhantes e que o artista não tem o dever, nem mesmo o direito, de submeter sua obra à aparência de uma obra da natureza⁴.

O homem a maneira de Goethe é uma força conservadora e conciliante, mas corre o risco de degenerar a ponto de tornar-se filisteu, do mesmo modo que o homem de Rousseau pode facilmente vir a ser um ‘catilinário’. Um pouco mais de força muscular e de selvageria natural para o primeiro e todas as suas virtudes seriam ampliadas. Mas Goethe não ignorou em que consiste o perigo e fraqueza do homem que preconiza, pois indica nas palavras de Jarno a Wilhelm Meister: “Você está infeliz e mal-humorado; é seguramente forte assim. Quando você se afligir uma vez mais

4 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer ; Introduction par Tzvetan Todorov. Paris: Flammarion, 1996, p 182 (são poucos os escritos de Goethe traduzidos para o português, de forma que optei por manter aqui o trabalho de tradução realizado durante a redação da tese para conseguir alguma homogeneidade no capítulo. A maioria das passagens foi apenas cotejadas com a edição na língua original).

seriamente, será melhor ainda”. No segundo livro de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche escreve:

Erreurs de Goethe. – Goethe est la grande exception parmi les grands artistes en ceci qu’il ne vécut pas *dans le cercle borné de ses capacités véritables*, comme si elles devaient être, pour lui-même et pour tout le monde, ce qu’il y a d’essentiel et de distinctif, d’absolu et de suprême. Il crut deux fois posséder quelque chose de supérieur à ce qu’il possédait véritablement –, et il se trompa dans la *deuxième* moitié de sa vie où il paraissait entièrement pénétré de la conviction d’être un des plus grands esprits de la découverte et de l’explication *scientifiques*.... Toute son œuvre poétique se ressent de cet effleurement intime de la nature et de la forme plastique: les traits de ces figures qui dansaient devant lui (et peut-être crut-il toujours être sur les traces des métamorphoses d’une seule et unique déesse) devinrent involontairement, chez lui, les traits de tous les enfants de son art. Sans les *détours de l’erreur* il ne serait pas devenu Goethe: c’est-à-dire le seul Allemand, artiste du verbe, qui n’ait pas encore vieilli aujourd’hui, – parce qu’il voulait être aussi peu écrivain qu’Allemand de métier.⁵

Quais são os dois erros de Goethe para Nietzsche? Goethe acreditava ser superior ao que ‘verdadeiramente’ era e convenceu-se de estar entre os grandes espíritos da descoberta e explicação ‘científicas’, na segunda metade de sua vida. Mas Goethe só pôde tornar-se Goethe por meio desses dois erros. Mais uma vez, depara-se com a face positiva da negação, como e porque os erros goetheanos determinam a qualidade de sua obra explicar-se-á por meio de uma equação dividida em três partes:

1. o ‘impulso de formação’ (*bildungstrieb*);
2. a relação entre arte e natureza;
3. a morfologia como orientação.

6.1. Impulso de formação (*Bildungstrieb*)

§20 p. 124 Deshalb sehen wir seit jener Zeit das Urtheil über den Werth der Griechen für die Bildung in der bedenklichsten Weise entarten; der Ausdruck mitleidiger Ueberlegenheit ist in den verschiedensten Feldlegern des Geistes und des Ungeistes zu hören; andewärts tändelt eine gänzlich wirkungslose Schönredneri mit der »griechischen Harmonie«, der »griechischen Schönheit«, der »griechischen Heiterkeit«.⁶

5 NIETZSCHE. *Humain, trop humain*, II, 227, Tome I. Laffont, pp. 784-785.

6 L-L p. 119: Aussi voyons-nous depuis lors dégénérer de façon alarmante notre jugement sur les Grecs et sur la valeur qu’ils peuvent représenter pour notre culture. Un peu partout, du côté où souffle l’esprit comme l’autre, on péroré là-dessus avec condescendance et pitié, quand on ne va pas dépenser des trésors de rhétorique en vains discours sur l’« harmonie grecque », la « beauté grecque », la « sérénité grecque ».

O juízo sobre o valor dos gregos para a formação alemã foi degenerado pela completa ineficácia da oratória do belo com os preceitos da serenidade grega de Winckelmann, da beleza grega de Schiller e da harmonia grega em Goethe. A importância da valorização e do combate pela valorização e aproximação entre cultura grega e alemã é indiscutível. A dificuldade está no fato de que nos três conceitos acima, ou pontos de vista, não há, segundo Nietzsche, possibilidade, mesmo remota, de se atingir a verdadeira natureza dos seres helênicos e com eles travar um combate permanente por meio de uma união amorosa, pois tanto o conceito de serenidade, como o de harmonia e mesmo o de beleza traem o fundamento dionisíaco da concepção grega de mundo, a φύσις. É preciso penetrar em sua sabedoria.

§20 p. 124 Es möchte einmal, unter den Augen eines unbestochenen Richters, abgewogen werden, in welcher Zeit und in welchen Männern bisher der deutsche Geist von den Griechen zu lernen am kräftigsten gerungen hat; und wenn wir mit Zuversicht annehmen, dass dem edelsten Bildungskampfe Goethe's, Schiller's und Winckelmann's dieses einzige Lob zugesprochen werden müsste, so wäre jedenfalls hinzuzufügen, dass seit jener Zeit und den nächsten Einwirkungen jenes Kampfes, das Streben auf einer gleichen Bahn zur Bildung und zu den Griechen zu kommen, in unbegreiflicher Weise schwächer und schwächer geworden ist. Sollten wir, um nicht ganz an dem deutschen Geist verzweifeln zu müssen, nicht daraus den Schluss ziehen dürfen, dass in irgend welchem Hauptpunkte es auch jenen Kämpfern nicht gelungen sein möchte, in den Kern des hellenischen Wesens einzudringen und einen dauernden Liebesbund zwischen der deutschen und der griechischen Cultur herzustellen?⁷

Contudo, é mesmo da insatisfação de Goethe com o modo de formação alemão que Nietzsche tira e desenvolve seu próprio ideal de formação, como pretendo demonstrar. Goethe expressa, seguramente, em diversas ocasiões, o enfado que suscitava, em seus anos de juventude, a doutrina das faculdades inferiores e superiores da alma. No espírito humano como no universo, não há nada acima ou abaixo, tudo exige com igual direito um centro comum que manifeste sua secreta existência através da relação harmônica de todas as partes com respeito. Todas as

7 L-L p. 118: S'il nous fallait un jour, au tribunal d'un juge impartial, disputer de savoir à quelle époque et dans quels hommes l'esprit allemand a consenti jusqu'à présent les plus vigoureux efforts pour se mettre à l'école des Grecs, nous admettrions sans l'ombre d'une réticence, pensant à l'incomparable noblesse du combat qu'ils menèrent pour la culture, que cet honneur insigne revient à Goethe, à Schiller et à Winckelmann. Mais ce serait pour ajouter aussitôt que depuis ce temps, depuis les suites immédiates de ce combat, notre effort pour accéder d'un même mouvement, aux Grecs et à la culture n'a pas cessé, inexplicablement, de se relâcher. Ne faut-il pas en conclure, si nous ne voulons pas tout à fait désespérer de l'esprit allemand, que même des lutteurs de cette envergure ont échoué, sur quelque point capital, à pénétrer au cœur de l'hellénisme et à établir entre la culture allemande et la culture grecque un lien d'amour qui fût durable?

controvérsias dos antigos e dos modernos, até os tempos mais recentes, nascem da separação do que Deus produziu unitariamente em sua natureza. Sabemos bastante bem que nas naturezas humanas singulares se impõe habitualmente o predomínio de uma faculdade ou capacidade qualquer e que necessariamente se gera nisso um modo unilateral de representar as coisas, posto que o homem pensa conhecer o mundo apenas através de si mesmo e, portanto, com ingênua presunção, crê que o mundo está construído segundo ele e seus desejos. Disso advém que o homem põe na cúspide de todas as suas principais capacidades o que quase quer negar completamente e suprimir de sua própria totalidade: o que em si mesmo encontra de inferior. Quem não está convencido de que todas as manifestações do ser humano, sensibilidade e razão, imaginação e entendimento – devem formar-se em uma decidida unidade? Quem não se atormenta continuamente com uma infeliz limitação, e não compreende nunca porque tem tantos e tão obstinados inimigos, e porque às vezes passa a ter a si mesmo como adversário?

Assim, o homem nascido e formado nas chamadas ciências exatas não compreenderá facilmente, da altivez de sua razão apenas razoável, que pode haver também uma fantasia sensível exata, sem a qual a arte não é pensável. Sobre este ponto disputam os adeptos da religião do sentimento e os seguidores da religião da razão. Por um lado, estes últimos não querem admitir que a religião começa pelo sentimento, e os primeiros, por sua vez, não admitem que ela deve desenvolver-se na direção da racionalidade.

Não é difícil aqui se dar conta das modificações que as idéias de Spinoza sofrem na interpretação de Goethe, que faz, por exemplo, da intuição metafísica spinoziana uma intuição fenomenológica. Em uma carta a Fritz Jacobi de 5 de maio de 1786, escreve:

Dizes que em Deus só se pode crer; eu, de minha parte, dou grande importância ao intuir, e as palavras de Spinoza quando fala de *scientia intuitiva* e diz: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata Idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum*, me animam a consagrar toda minha vida à contemplação das coisas, de cuja *essentia formalis* confio em poder chegar a formar uma idéia adequada, sem preocupar-me em saber até onde poderei chegar nem o que me está destinado.⁸

O homem de Goethe, quando tem um comportamento realmente significativo, se impõe leis ante todo o campo moral mediante o reconhecimento do dever; depois no religioso professando uma íntima convicção particular sobre Deus e sobre as

8 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 141.

coisas divinas, e limitando-se a determinadas e análogas cerimônias externas. Nas artes também se dá o mesmo. Todavia, a questão de como nas épocas mais elevadas foi exercido seu influxo operando na arte figurativa através dos máximos talentos, é, segundo Goethe, para os tempos modernos, um manifesto secreto. As inumeráveis tentativas feitas nas ciências para sistematizar e esquematizar sofrem do mesmo mal e conduzem a mesma indicação. De modo que toda a nossa atenção deve dirigir-se para percepção do proceder da natureza, não para submetê-la com prescrições constrictivas, senão, ao contrário, a não deixarmos distantes da meta a causa de suas arbitrariedades. O que nos faz ver a natureza é a potência, a força que nos engole; nada perdura, tudo é transitório⁹; tudo isso é pleno de grandeza e de majestade, de uma diversidade infinita; a beleza e a feiúra, o bem e o mal, tudo existe lado a lado com direitos iguais. A arte constitui o exato contrário da natureza, ela nasce do esforço desenvolvido pelo indivíduo para se manter contra a força destrutiva do Todo. Ou seja, Goethe partirá de uma arte que existe para manter o indivíduo, o que não acarreta, de forma alguma, a valorização do subjetivo. Em sua crítica ao que chama ‘excesso de objetivismo’, isto é a submissão da arte à natureza pela via da imitação, Goethe se aproxima dos românticos que condenam a estética clássica – que nesta ocorrência é também naturalista –, mas em sua recusa ao ‘excesso de subjetivismo’, ele se separa dos românticos; sai do quadro da estética romântica, sem estar na posição por eles criticada.

A verdade artística e a verdade da natureza são totalmente diferentes, e o artista não tem o dever, nem mesmo o direito, de forçar para sua obra aparecer como uma obra da natureza (*Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*).

O artista deixa de ser artista quando quer se fundir na natureza, se confundir com ela. Que o artista não vise produzir uma obra da natureza, mas uma obra de arte perfeita! (*Diderots Versuch*).¹⁰

Os fenômenos que chamamos “fatos” são certos e determinados quanto a sua natureza e, em troca, com frequência indeterminados e oscilantes quanto a sua aparência. O investigador da natureza trata de apreender e de estabelecer a determinação dos fenômenos e, em casos particulares, está atento não apenas a como os fenômenos aparecem, senão também a como devem aparecer. A propósito dessa transformação da intuição spinoziana em intuição fenomenológica de Goethe, há que se distinguir:

9 Aqui, Goethe utiliza *Gegenwärtig* “presente” em oposição a *vorübergehend* “transitório”.
10 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1996, p. 33.

1. fenômeno empírico: que todo homem percebe na natureza e que, portanto, se revela;
2. fenômeno científico: mediante experimentos, quando o representa em circunstâncias e condições diversas daquelas nas quais o havíamos conhecido pela primeira vez, e em uma sucessão mais ou menos afortunada;
3. O fenômeno puro: enfim, se apresenta como resultado de todas as experiências e de todos os experimentos. Não pode nunca ser isolado, mas se mostra em uma sucessão constante de fenômenos. Para representá-lo, o espírito humano determina o que é empiricamente incerto, exclui o que é casual, separa o que é impuro, desenvolve o que é intrincado e assim descobre o que não é conhecido.

O animal se constitui por seus instintos organizadores (*Kunsttriebe*), se liberta, se defende. Quanto ao homem, por tudo e sempre ele se fortifica contra a natureza a fim de escapar aos seus inumeráveis males e de não atuar senão em seus bons lados, até que finalmente consegue fechar em um palácio de totalidade suas necessidades verdadeiras e artificiais, ao menos enquanto é possível enclausurar a beleza e o bem-estar dispersos no exterior dentro de muros de vidro. No interior desses muros, o homem torna-se mais e mais delicado (*Weich*, no sentido pejorativo), substituindo as alegrias da alma pelos prazeres do corpo, enquanto suas forças se dissolvem em virtude, benfazeja e sentimental, pois que nenhuma contrariedade o submete a uma utilização natural. A representação do fenômeno puro, para Goethe, constitui a condição última de possibilidade da morfologia científica, deve ser possível sem que tenha que supor barreiras rígidas entre as distintas classes de seres orgânicos. Assim, referindo-se ao *Urtier*, diz:

Mas acaso temos de considerar impossível, posto que reconhecemos que a força criadora, seguindo um esquema geral, engendra e desenvolva as naturezas orgânicas mais perfeitas, chegar a representar esta protoforma, senão através dos sentidos, ao menos por meio do espírito, para ajustar-nos a ela como a uma norma em nossas descrições, pois havendo a tirado da forma de dois distintos animais poderíamos logo reduzir a ela as mais diversas formas? Agora bem, uma vez concebida a idéia deste tipo, se compreende até que ponto é impossível erigir em cânon uma só espécie. Jamais o particular pode servir de modelo ao todo, nem podemos encontrar o modelo para a totalidade de um caso particular. As classes, as espécies, os gêneros e os indivíduos se comportam como os casos com respeito à lei: acham-se contidos nela, mas não a determinam.¹¹

11 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 173.

Posto que aqui não se pergunta pelas causas, senão pelas formas sob as quais os fenômenos aparecem, se contempla e se aceita sua sucessão coerente, seu eterno retorno sob mil circunstâncias diversas, sua unicidade e mutabilidade; reconhece-se sua determinação de novo mediante o espírito humano. Propriamente falando, o trabalho de Goethe não deveria ser chamado “especulativo”, pois, tal como parece, ao fim tratam-se apenas de operações práticas – que se retificam a si mesmas – do intelecto humano comum, o qual aspira cimentar-se em uma esfera superior. Com este fim se serve do princípio vital que contém a possibilidade de multiplicar os inícios mais simples dos fenômenos mediante um desenvolvimento gradual até o infinito e até o totalmente diverso.

O que integra o fenômeno deve-se separar apenas para manifestar fenomenicamente. O que está separado se busca novamente e pode de novo reencontrar-se e reunir-se; no sentido inferior, enquanto ele se mescla apenas com seu oposto, associa-se a ele, de modo que o fenômeno se faz insignificante ou, pelo menos, indiferente. Mas a reunião pode ter lugar também no sentido superior, enquanto o que está separado se desenvolve gradualmente e produz, mediante a conexão das partes que se desenvolveram, uma terceira coisa nova, superior e inesperada. A conclusão seguinte não perde o valor: “Pelas atrações que afluem sobre nós de todos os lados, a natureza quer dispor nossas almas (*Gemüter*) à doçura e à sensibilidade”. Na realidade, a natureza não adoça jamais, ao contrário, endurece seus verdadeiros filhos contra as dores e as infelicidades que prepara continuamente, de modo que seríamos obrigados a considerar como o homem mais feliz seria o mais forte para se opor ao mal, para o distanciar de si, a fim de seguir custe o que custar o caminho de sua vontade. Isto é extremamente penoso para uma grande parte dos homens, mesmo impossível; eis porque a maioria entre eles, e em particular os filósofos, se retiram em suas fortalezas, o que explica e justifica suas razões.

Neste sentido, confesso que a grande meta, que parece tão importante, expressa na máxima “conhece-te a ti mesmo”, me suscitou sempre suspeitas, como se fosse uma astúcia de sacerdotes secretamente confabulados que quiseram confundir o homem com exigências inalcançáveis e desviá-lo da atividade no mundo externo para uma falsa contemplação interior. O homem se conhece a si mesmo apenas na medida em que conhece o mundo, do qual toma consciência apenas em si mesmo como toma consciência de si apenas nele. Cada objeto novo, bem contemplado, inaugura em nós um novo órgão.¹²

12 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 211.

Se é necessário fixar os limites com rigor extremo, é unicamente para poder em seguida acolher os elementos estranhos e fornecê-los para ampliação do espírito. Todo um outro caso, diferente de trabalhar segundo princípios, é se abandonar ao instinto. Neste caso, um certo distanciamento não seria um erro, desde o instante em que se convence de que o limite é uma necessidade. Segundo os preceitos de Goethe: o homem deve-se conhecer a si mesmo e o poeta não deve exprimir senão o que é vivo. O gosto pelo equilíbrio conduz Goethe a dar aos artistas praticantes um conselho que poderia nos surpreender: tente sempre fazer o contrário do que sente ‘naturalmente’ seu, assimile precisamente o oposto a sua natureza. Apenas assim, o artista chegará progressivamente a um tipo de neutralidade, que Goethe acalenta acima de tudo. Ele mesmo fornece aos seus contemporâneos a imagem do equilíbrio e da moderação. Ele mesmo ocupa uma posição intermediária, realizando a conciliação dos contrários, ou ao menos sua alternância: intelectual realista e artista idealista, segundo sua própria descrição: “Os filósofos vão do alto ao baixo, os físicos do baixo ao alto. De minha modesta parte, não encontro minha saúde senão na intuição direta, que tem lugar em um nível intermediário” (a Schiller, 30-6-1799).

A relação entre arte e natureza se situa no nível do princípio produtor e não em uma semelhança qualquer de formas. “A exemplo das obras da natureza, tudo aqui, até o mais ínfimo filamento, é forma e concorre para a finalidade do todo” (*Von deutscher Baukunst*). Goethe encontrará a mesma teoria alguns anos mais tarde em seu companheiro de passeios romanos, Karl Philipp Moritz, autor do ensaio *Über die bildende nachahmung des Schönen* (1788), o que o conduzirá em seguida a apresentar Moritz como seu porta-voz: cada obra de arte é um universo completo regido por suas próprias leis. A obra...

...constitui seguramente um pequeno mundo à parte no qual tudo se passa segundo uma certa legalidade e que quer ser julgado a partir de suas próprias leis, sentido segundo suas próprias qualidades (*Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*).

A arte não se propõe rivalizar com a natureza em sua amplitude e sua profundidade... Ela possui sua própria profundidade, sua própria força (*Diderots Versuch*).¹³

Criador de mundos, o artista não pode ser comparado senão a Deus, e tal é, com efeito, uma das metáforas preferidas de Nietzsche. Por um outro movimento, ainda que a idéia seja partilhada com os românticos, Goethe declara que as obras de arte são superiores as da natureza, pois são desembaraçadas de traços contingentes inevitavelmente presentes na natureza.

13 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1996, p. 34.

Uma obra de arte perfeita é uma obra do espírito humano e neste sentido ela é também uma obra da natureza. Mas na medida em que os objetos disseminados dela são elevados em uma unidade e mesmo que os mais comuns são acolhidos em toda a sua significação e nobreza, ela é superior à natureza (*Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*).¹⁴

A superioridade da arte funda-se sobre traços estruturais; em uma máxima: “A arte é uma outra natureza, misteriosa ela também, mas antes inteligível; pois nasce da razão” (*Maximes*, 1105). A natureza seria portanto um mistério ininteligível, para Goethe. Ele opõe uma visão trágica a uma concepção idílica da natureza, que encontra em Sulzer¹⁵. De outra parte, sobre o plano artístico, um conformismo asfixiante, típico do pensamento estético ensinado nas academias, é o oposto do culto ao gênio. Pois quem quer imitar e recriar deve compreender a coisa e penetrá-la profundamente, já que, de outro modo, só levará a seu quadro uma aparência, não um produto da natureza.

§7 pp. 48-49 Schiller kämpft mit dieser seiner Hauptwaffe gegen den gemeinen Begriff des Natürlichen, gegen die bei der dramatischen Poesie gemeinhin geheischte Illusion. Während der Tag selbst auf dem Theater nur ein künstlicher, die Architektur nur eine symbolische sei und die metrische Sprache einen idealen Charakter trage, herrsche immer noch der Irrthum im Ganzen: es sei nicht genug, dass man das nur als eine poetische Freiheit dulde, was doch das Wesen aller Poesie sei. Die Einführung des Chores sei der entscheidende Schritt, mit dem jedem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich der Krieg erklärt werde. – Eine solche Betrachtungsart ist es, scheint mir, für die unser sich überlegen wählendes Zeitalter das wegwerfende Schlagwort »Pseudoidealismus« gebraucht. Ich fürchte, wir sind dagegen mit unserer jetzigen Verehrung des Natürlichen und Wirklichen am Gegenpol alles Idealismus angelangt, nämlich in der Region der Wachsfigurencabinette. Auch in ihnen giebt es eine Kunst, wie bei gewissen beliebten Romanen der Gegenwart: nur quäle man uns nicht mit dem Anspruch, dass mit dieser Kunst der Schiller-Goethesche »Pseudoidealismus« überwunden sei.¹⁶

A ordinária noção de ‘natural’ conduz a poesia dramática ao lugar da ilusão e a termos tais como artificial, simbólico e ideal. A inversão total do gosto moderno pelo realismo faz com que a essência da poesia seja tolerada como liberdade poética, por

14 Idem, ibidem, p. 35.

15 *Les beaux-arts consideres selon leur origine, leur véritable nature et leur utilisation la meilleure*, Leipzig, 1772.

16 L-L p. 54 Il s’agit là de l’arme principal qui utilise Schiller contre la notion triviale du naturel, contre cette illusion qu’on réclame communément à la poésie dramatique. Alors que le jour même, au théâtre, est un jour artificiel, que l’architecture n’est que symbolique et que la scansion prête au langage un caractère idéal, on ne cesserait pourtant pas, dit Schiller, de commettre globalement l’erreur de tolérer comme une liberté poétique ce qui constitue en fait l’essence de toute poésie. L’introduction du chœur serait alors le geste décisif par lequel déclarer ouvertement et loyalement la guerre à toute espèce de naturalisme esthétique. – C’est pour une telle manière de voir, me semble-t-il, que notre époque, qui se croit supérieure, utilise le terme méprisant de « pseudo-idéalisme ». Mais j’ai bien peur qu’avec notre vénération actuelle pour le naturel et le réel, nous ne soyons parvenus aux antipodes de tout idéalisme, je veux dire du côté des musées de figures de cire. Là aussi il y a de l’art, comme il y a dans certains romans en vogue aujourd’hui : seulement, qu’on cesse de nous fatiguer à prétendre qu’avec ce genre d’art on a dépassé le « pseudo-idéalisme » de Goethe et Schiller.

isso o ‘idealismo’ de Goethe e de Schiller é ‘pseudo’ e mesmo o termo ‘idealista’ torna-se aos olhos de Nietzsche desprezível. Obviamente, há muitas discordâncias entre Nietzsche e Goethe e praticamente um abismo entre Nietzsche e Schiller, mas a base do combate é comum e precisa inclusive ser ampliada. Pois não é a fidelidade ao objeto representado que governa a formação da obra de arte, ela deve ter uma outra lei. Goethe mostra a Eckermann uma gravura a partir de um quadro de Rubens, o induzindo à admiração, depois o interroga sobre a fonte da luz que ilumina os seres representados. Eckermann procura com cuidado e termina por exclamar: “A luz vem de dois lados opostos! Eis certamente o que é totalmente contra-natural!”. Goethe diz: “É um golpe audacioso do mestre que demonstra com gênio que a arte não é submissa inteiramente às necessidades impostas pela natureza, mas tem suas leis próprias” (18-4-1827). Já vimos com Kant a impossibilidade dessas leis e a condição *beautônoma* da arte e como Nietzsche se assenhoreou deste preceito. Portanto, fica muito clara agora essa orientação que Nietzsche toma de Goethe, porém como desvia sua rota. A dupla luz de Rubens ilustra a falência de toda teoria da imitação, supondo que representação fosse entendida como fidelidade. Mas só se pode falar em “crise da representação” se existir a crença que alguma grande obra de arte em qualquer época da história humana teve como objetivo uma imitação fiel da realidade e não uma criação específica. Visando ou não um determinado efeito estético, a meu ver, e acredito que na própria visão de Nietzsche, essa crise não existe nem nunca existiu no âmbito da arte. Mas é claro que o problema não é tão simples assim, principalmente levando em consideração que a arte do século XX se calcou e se desenvolveu em função desta suposta crise: um paradoxo e tanto!

Todas as artes começam pela necessidade. O sentimento natural para o qual é adequada e conveniente está no fundamento das primeiras tentativas de produzir a arte, e não saberá abandonar o mestre supremo que se propôs atingir a sua escala mais elevada. Este sentimento natural está intimamente ligado à faculdade de ver para o que é possível e realizável, e em conjunto eles constituem no fundo a base de toda arte. Se, para Goethe, o homem desfruta de uma coisa apenas na medida em que pode representá-la, é porque ela deve adaptar-se a sua sensibilidade e, ainda que eleve sua faculdade de representação acima da média, geralmente segue sendo um intento de conduzir muitos objetos a uma certa correlação apreensível que eles, a rigor, não têm entre si. Deste modo, ele afirma “Eu consegui adaptar o que é conforme a minha própria natureza ao que exige a natureza da obra” (a Schiller, 29-6-1796). Há

uma exigência decorrente da natureza da obra: o tema impõe seu tratamento e cada forma específica demanda um conteúdo que lhe é apropriado. Toda infração a essas exigências é no mesmo instante penalizada. Não obstante, existe um signo distintivo fundamental pelo qual a verdade se pode distinguir, de modo mais seguro, do engano: a verdade atua sempre de modo fecundo e favorece a quem a possui e a protege; o falso, em troca, permanece ali como tal, morto e estéril, e há que ser considerado uma necrose na qual a parte que morre impede que a parte viva permaneça sã.

Que belo e atuante conceito de verdade, porém ainda ilusório porque, para Goethe, a verdade consiste na harmonia. Por exemplo, colocar as cores em uma relação harmoniosa e tomá-las em conjunto pode se chamar a verdade da cor, pois trata-se da verdade que aparece ao olho artístico, são, potente e exercido. Mas na natureza esta verdade dificilmente é encontrada sob uma forma harmoniosa: esta deve ser procurada na visão do homem, ela repousa sobre a ação e a reação internas do órgão da visão, em virtude das quais cada cor específica reclama uma outra. A partir de Empédocles o conceito de ressonância interna torna-se transparente. Mas o que resta da “verdade” além do nome, se a presença da cor está finalmente condicionada por outras cores no quadro? Unidade, totalidade, harmonia produzem as fórmulas de um gênero: “a bela totalidade toda una”, onde a mesma coisa é evocada por três palavras diferentes. Belo continua sendo sinônimo de harmonia; ou ainda, “tecido organicamente em um todo harmônico”, aonde as duas metáforas, tecedura e organismo, vêm repetir o todo e a harmonia, já largamente redundantes. Mesmo insistindo sobre a diferença entre arte e natureza, Goethe se serve abundantemente da metáfora orgânica, a tal ponto que poderíamos falar em seu caso de uma “estética orgânica”. Neste conceito reside o ‘impulso de formação’.

Minha formação é para mim uma ocupação séria, eu trabalho sem relaxar para fazer de mim uma criatura mais nobre (a Eckermann, 14-4-1824).

Eu não morrerei antes de estar saciado do empirismo cotidiano, pois o absoluto nos é interdito (a Schiller, 14-8-1797).

Eu não estou apto a pensar senão agindo (a Schiller, 12-5-1798).¹⁷

O artista não deve mostrar-se escrupuloso no que concerne à natureza, ele deve ser escrupuloso no que concerne à arte. A imitação, mesmo a mais fiel, da natureza não é suficiente a ele apenas para criar uma obra de arte; ao invés, em uma

17 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1996, p. 14.

obra de arte quase tudo o que é natural pode desaparecer sem que deixe de merecer louvores.

Desculpe-me, espírito defunto [Diderot], se teus paradoxos tornam-me paradoxal em meu ponto de vista. Mas o mestre, a academia, a escola, a Antiguidade que acusas de serem as causas do maneirismo, podem se tornar também, por um método justo, o estilo verdadeiro. Pode-se ir mais longe e se perguntar o que seria para mundo o gênio que, de um golpe, apenas pela contemplação da natureza e sem tradição, se decidiu pelas proporções, escolhendo o verdadeiro estilo e criasse por si mesmo um método exaustivo? Um tal gênio artístico é uma imagem de sonho mais vã que teu jovem homem que de repente nasce da terra como uma criatura de vinte anos, possuindo membros perfeitos sem os ter jamais utilizado.¹⁸

Uma obra de arte aparece como uma obra da natureza porque está de acordo com a natureza superior do espectador, porque é sobrenatural, mas não extranatural. Uma obra de arte perfeita é uma obra do espírito humano e, nesse sentido, ela é também uma obra da natureza. Mas na medida onde os objetos disseminados nela são elevados em uma unidade e onde mesmo os mais comuns são acolhidos em toda a sua significação e nobreza, ela está acima da natureza. Uma tal obra clama por um espírito que nasceu e se desenvolveu na harmonia para capturá-la; um tal espírito encontra excelência e completude que são também conforme sua própria natureza. O gênio de Goethe é também harmonia. O amador comum não possui nenhuma noção, trata a obra de arte como um objeto que teria encontrado no mercado, enquanto que o verdadeiro amador não vê unicamente a verdade do que é imitado, mas também as qualidades do que foi selecionado, o caráter espiritual da composição, a natureza celeste do pequeno mundo artístico; ele sente que é necessário elevar-se até o artista para experimentar a obra, ele sente que é preciso sair da vida dissipada e se recolher, que é necessário coabitar com a obra de arte, contemplá-la nas várias reprises e por isso mesmo deve aceder a uma existência superior.

Mais do que a história, Goethe se interessa pelo que chama “evolução psicocronológica”, uma espécie de ciclo ideal, que não conduz de uma causa histórica a um efeito, de uma forma a outra, mas de um princípio a sua manifestação, de um início ideal a um final que lhe é próprio; por exemplo, aos três estados: imitação da natureza, intimidade com ela, dominação; ou ainda: ordem dócil, ordem rígida, revolução: “Trata-se sempre do mesmo conflito” (*Maximes*, 346). A história se

18 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 1996, p. 213.

submete a um sistema e todas as épocas são “históricas”, menos uma, a grega, porque a história se reduz a circunstâncias exteriores. Os gregos são para ele os que “seguiram o único método verdadeiro”. São descritos como “um povo que possuía por natureza a perfeição”. “Que nós nos distanciemos o menos possível da terra clássica”. “Que cada um seja grego a sua maneira”. Para Goethe, os gregos inventaram as próprias categorias, um instrumento de medida do qual se servem para julgar a arte, de modo que existe uma contradição em termos ao se afirmar que a arte dos gregos não é bela. Em idade avançada, Goethe propõe introduzir uma dupla medida: todas as obras de arte serem julgadas em relação às condições de seu surgimento, em seu contexto. Apenas a arte grega escapa ao relativismo, pois que nos deixa a definição mesma da arte:

Se nós procuramos modelos, não é necessário pensar nem nos chineses, nem nos servos, nem em Calderón, nem nos Nibelungen, é necessário sempre retornar aos antigos gregos, cujas obras representam sempre o homem belo. O resto, não devemos considerar senão historicamente (a Eckermann, 31-1-1827).¹⁹

Goethe aprendeu como a privilegiada nação grega procedeu a fim de desenvolver no âmbito próprio da *polis* a arte mais elevada, esperando alcançar pouco a pouco uma visão de conjunto e procurando um gozo artístico puro e livre de prejuízos. Em 28 de janeiro de 1787, escreve de Roma: “Suponho que eles [os gregos] procediam segundo as mesmas leis que aplica a natureza, no rastro das quais eu me encontro”. Por outro lado, acreditava também haver aprendido da natureza como, em seguindo uma lei, põem mãos à obra para produzir configurações vivas, modelos de toda a arte. Dos costumes dos povos queria aprender como do encontro da necessidade e livre arbítrio, de impulso e querer, de movimento e resistência nasce uma terceira coisa que não é nem arte nem natureza, senão ambas ao mesmo tempo, algo necessário e fortuito, intencional e cego: a sociedade humana.

Mostramos pouco a pouco da maneira mais detalhada possível que a obra-prima não é um sonho. Colocamos em particular a atenção sobre uma contradição na qual os Modernos caem freqüentemente. Eles chamam os Antigos seus mestres, concordam que suas obras possuíam uma perfeição inacessível e, no entanto, na teoria como na prática eles se distanciam das máximas que os Antigos aplicaram continuamente.²⁰

Das máximas, Goethe deseja que o artista as ponha a prova na prática, do mesmo modo como elas foram extraídas de obras de arte concretas. É tão raro que se possa concordar de maneira teórica sobre um princípio! Em revanche, pode-se determinar bem mais rapidamente o que é aplicável e realizável. Coloca-se então a

19 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 1996, p. 20.

questão de saber se, pelo princípio, nos aproximamos dos grandes modelos e de tudo o que apreciamos e amamos neles, ou se ao contrário ele nos abandona à confusão empírica de uma experiência insuficientemente pensada? Se tais máximas servem à formação do artista e o guiam quando ele se encontra em situações embaraçosas, serão igualmente úteis quando se trata de explicar, de apreciar e de julgar as obras de arte antigas e novas. Como retorno à contemplação das obras serão produzidas máximas. Entre os Modernos, encontram-se homens isolados, ou mesmo nações inteiras, que, apesar dos elogios que dirigem geralmente à superioridade da Antiguidade, desconhecem com freqüência precisamente em que reside a qualidade mais eminente das obras antigas.

A produção e a reprodução custam a vida para a borboleta e a beleza para homem; é aqui que reside a grande vantagem da arte, a saber que ela pode criar poeticamente o que é impossível a natureza produzir realmente. A arte, mesmo que ela crie centauros, pode nos apresentar a mentira que constitui a mãe virgem, tal é seu dever. Sim, é sobre a sábia união dessas contrações que repousa eternamente a juventude que os Antigos souberam dar a seus deuses.²¹

Goethe está bem consciente de que seu tempo, o do romantismo, favorece o pólo subjetivo, exige ao escritor à expressão de seus estados de alma, em lugar de impor, ao interior de sua obra, a presença do mundo exterior.

A doença universal do tempo atual: o excesso de retorno sobre si mesmo (a Eckermann, 29-1-1826).

Minha época difere completamente de mim, pois está inteiramente presa na direção subjetiva, enquanto que eu permaneço totalmente só em meus esforços objetivos (a Eckermann, 14-4-1824).

Todas as épocas de recuo ou de dissolução são subjetivas, enquanto que todas as épocas de progresso têm uma direção objetiva. Nosso tempo é um tempo de recuo, pois ele é subjetivo (a Eckermann, 29-1-1826).²²

Mas, para ele, “Não merece o nome de poeta aquele que não sabe exprimir senão algumas experiências subjetivas; poeta é aquele que sabe assimilar o mundo e o exprimir” (Eckermann, 29-1-1826). A poesia que representa a interioridade sem exterioridade está na mais baixa escala poética. Em troca, não poupa elogios aos poetas que sabem encontrar motivos, escolher assuntos, descrever situações. Se aprova Byron, é porque sabe representar seres que não se confundem com o autor: “Os personagens falam inteiramente a partir deles mesmos e de sua situação, sem nada conservar dos sentimentos, dos pensamentos, das opiniões subjetivas do poeta. É a arte verdadeira!” (a Eckermann, 14-3-1830). Goethe não poderia saber a que

20 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 1996, p. 155.

21 *Idem, ibidem*, p. 52.

22 *Idem, ibidem*, p. 204.

ponto a estética romântica “subjetiva”, já dominante em sua época, se difundiria e triunfaria em seguida, até tornar incompreensíveis as fontes da objetividade para os escritores de épocas anteriores; a autobiografia, gênero subjetivo por excelência, tornar-se-á modelo para toda literatura. Mas pode ser por essa razão precisa que as imprecisões de Goethe ganhem hoje um sentido tão atual: ele se opõe nesse ponto ao romantismo no momento de seu nascimento.

Uma outra faceta desta crítica da subjetividade concerne à oposição entre o individual e o social. Preocupado exclusivamente com sua interioridade, o homem romântico é igualmente indiferente a seus próximos; ele vive na ilusão da auto-suficiência, não vê no tecido social senão uma convenção inútil. O individualismo dominante é ao mesmo tempo causa e efeito da subjetividade romântica:

Não se procura seriamente entrar no conjunto social (*das Ganze*), não se tem nenhum desejo de dar prazer a sua sociedade; ao contrário, não se aspira senão a se fazer notar a si próprio e a se colocar o tanto quanto possível em evidência diante do mundo [...]. Por toda parte, o indivíduo quer se expor, e não se encontra jamais um verdadeiro esforço de se submeter à sociedade e à causa comum (a Eckermann, 20-4-1825).²³

Ora, sobre este ponto de vista ainda, Goethe está em profundo desacordo com seus contemporâneos. A única entidade que acolhe sua aprovação é a coletividade, ou melhor, a humanidade; só a humanidade pode ser plena, inteligente e perfeita; o homem isolado está condenado à incompletude: tal é a lição de *Wilhelm Meister*. Poder-se-ia aqui aproximá-lo de um roussauniano? Não menos que Schlegel, Goethe tem consciência de que o ser não é senão um fragmento; mas o que Schlegel vive na euforia do individualismo torna para Goethe o ponto de partida de uma meditação melancólica: ele prefere a cadeia ao fragmento. Este pertencimento do homem à cadeia de homens não conduz somente à constatação da perfeição impossível. Visto de um outro lado, a cadeia obriga a reconhecer tudo o que o indivíduo deve aos outros, seus próximos; a recusar a idéia de homem auto-suficiente. A noção de originalidade, cara à estética romântica individualista, não tem sentido para Goethe.

Fala-se sempre da originalidade, mas o que entendemos por isso? Desde que nascemos, o mundo começa a agir sobre nós, e assim até o fim, e em tudo! Nós não podemos nos atribuir senão nossa energia, nossa força, nosso desejo (a Eckermann, 12-5-1825).²⁴

23 GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 1996, p. 53.

24 *Idem, ibidem*, p. 53.

O homem é inconcebível isoladamente. Desde que ele apareceu no mundo, está preso no diálogo de vozes que o cercam, tanto a de seus predecessores quanto de seus contemporâneos. Não existe “homem natural” anterior ao homem social. O que ele tem de próprio é sua energia vital, a força informe cuja função é precisamente absorver o exterior e nisso o homem é já um ser coletivo. Isso não significa que não exista nenhuma singularidade do ser. Esta vem do interior, é sobretudo o resultado de todas as ações exercidas sobre ele pelos outros, o que conduz fortemente a uma configuração única. Seria vão reduzir o homem às influências as quais ele está submetido, assim como o imaginar virgem de todas as interações com os outros.

No fundo nós temos bem feito, nós somos todos seres coletivos; o que podemos chamar nossa propriedade em sentido estrito, como é pouca coisa! E por ela, como somos pouca coisa! Tudo recebemos e aprendemos, do mesmo modo que aqueles que estavam antes de nós e depois de nós. [...] O que existe de bom em nós, se não é a força e a tendência de nos apropriarmos de elementos do mundo exterior? (a Eckermann, 17-2-1832).²⁵

No nível mais baixo da escala da civilização quase não se sai de si mesmo, não se confia senão aos seus íntimos, recusa-se a crer que o mundo continua além dos limites da cidade. Na época seguinte, época já ‘social’, “não se recusa mais a influência das línguas estrangeiras”, tolera-se os outros mesmo se não os conhecemos plenamente. A futura época universal será aquela da aliança de todos os grupos, *Epochen geselliger Bildung*. O ser sempre depende de outro, e, por suas diferenças, os homens se parecem. O bárbaro crê que os outros não existem, ou não contam, ou que eles não são senão bárbaros. Daqui pode-se tirar talvez uma crítica eficiente ao povo grego e diminuir a idolatria, mas para isso seria preciso desviar da rota de Goethe e conhecer profundamente as condições históricas de uma ‘época não-histórica’.

Não deixe a teoria efeminada do estetismo recente te tornar extremamente delicado para apreciar o bruto grandioso, a fim de que no fim das contas tua sensibilidade doente não suporte mais que insignificância polida. Eles querem nos fazer crer que as belas artes nasceram da tendência, que supostamente amamos, de embelezar os objetos de nosso entorno. Isso não é nada! Pois os objetos nos quais isso poderia ser verdadeiro decorrem da maneira pela qual o burguês e o artesão empregam as palavras, mas não os filósofos.²⁶

A arte já era criadora muito tempo antes de ser bela e portanto esta arte é verdadeira e grande, muito mais verdadeira e maior que a mais bela arte. Pois a natureza criadora do homem mostra-se atuante desde que sua existência material está

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 84.

²⁶ GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 1996, p. 54.

assegurada. Desde que esteja sem objeto de inquietude e de medo, o semideus, agindo serenamente, procura matérias ao seu redor a fim de insuflar seu espírito. Mesmo se o imaginário se compõem de formas as mais arbitrarias, seria contudo harmonioso, fosse ele desprovido de proporções, pois foi criado como soma característica pela unidade sensível. Quando essas condições estão reunidas, descobrem-se níveis inumeráveis tanto para as nações quanto para os indivíduos isolados. Mas a alma se eleva ao sentimento das harmonias de Goethe, que seria o único belo existente em toda eternidade, das quais podem certamente demonstrar os acordos principais, cujos segredos, enlaçados apenas pela via divina do gênio em melodias bem-aventuradas, não podem ser senão sentidos. No homem contemplativo de Goethe, esta beleza penetra na essência do espírito, de modo que as duas nascem em conjunto e só ela pode satisfazê-lo, enquanto que ele não age senão por ela; mais o artista é feliz e magnânimo – mais nós nos inclinamos diante dele e adoramos aquele que é ungido pelo Senhor.

6.2. Prometeu entre Arte, φύσις e Natureza

Em nenhuma parte se quer admitir que ciência e poesia possam ser reunidas.

Goethe

O parentesco entre ciência e arte afeta a concepção goetheana de ciência e de arte: a arte é “como” a ciência porque é, em seu questionamento, uma atividade de conhecimento. “Saber capturar e representar o particular é a vida mesma da arte” (a Eckermann, 29-10-1823). A aspiração científica, no sentido goetheano, é o impulso para conhecer as formações vivas enquanto tais, compreender em suas mútuas relações às partes externas e tangíveis considerando-as como indicações de seu interior para dominar a totalidade mediante a intuição. Para Goethe, aspiração científica assim definida está intimamente relacionada ao impulso artístico e ‘imitativo’.

A ciência oscilava entre o sério e o jocoso, entre os intentos de confirmar meias verdades e os de emprestar ao erro uma aparência qualquer, ocupando-se e mantendo-se em um tipo de atividade caprichosa e arbitrária. A confusão maior foi, no entanto, a que originou a disputa sobre se teria que considerar a beleza como algo real, imanente

aos objetos, ou, ao contrário, como algo relativo ao que a observa e reconhece, e, por tanto, como algo convencional e individual.²⁷

Goethe fala das “leis artísticas que escondem a natureza do gênio criador, do mesmo modo que a grande natureza universal contém, em sua atividade eterna, leis orgânicas” (*Diderots Versuch über die Malerei*). Remarca-se essa assimilação da arte com a natureza, coberta de submissão comum às leis imutáveis. Mas muda rápido de ponto de vista, depois da viagem à Itália:

1. as leis da arte são atemporais;
2. a arte não é determinada por um solo e por um tempo, mas por um ideal que encarna já certas obras do passado.

Goethe parece não ter apreendido Kant completamente, mas sua leitura demonstra ser mais acurada que a de seus contemporâneos. Para ele, observador das discussões acerca da *Crítica da razão pura*, voltava a se plantar a velha questão fundamental: em que medida nós contribuímos e em que medida o mundo externo contribui para nossa existência espiritual? Goethe nunca separou as duas coisas e, quando ‘filosofava a sua maneira sobre os objetos’, o fazia com inconsciente ingenuidade e acreditava realmente ter suas opiniões ante os olhos. Inclusive, era indiscutível sua aprovação à afirmação de que se todo nosso conhecimento vai de comum acordo com a experiência, não por isso nasce todo ele da experiência. Estava de acordo também com os conhecimentos *a priori*, assim como com os juízos sintéticos *a priori*, pois em toda a sua vida, tanto na poesia como na investigação científica, havia procedido sempre sinteticamente e depois analiticamente; a sístole e a diástole do espírito humano eram para ele quase como uma segunda respiração, jamais separadas, senão sempre impulsionadoras. Mas considerava que não tinha palavras para tudo isto, e menos ainda frases. Com Kant, pela primeira vez, parecia que uma teoria o ajudaria.

Desgraçadamente Herder era, de fato, um aluno, mas também um adversário de Kant, por isso me encontrava ainda pior, pois com Herder não conseguia pôr-me de acordo, e não podia tampouco seguir a Kant. Ainda assim continuava investigando seriamente a formação e transformação das naturezas orgânicas e, fazendo-o, servia-me confiantemente de guia do método que havia empregado para as plantas. Não me escapava o fato de que a natureza segue um procedimento analítico de desenvolvimento de uma totalidade viva e secreta, e depois parece atuar sinteticamente de novo, posto que relações completamente estranhas são aproximadas entre si e conectadas em uma unidade. Por isso, voltava outra vez à doutrina kantiana, crendo compreender certos capítulos melhor que outros e assimilando muitas coisas para meu uso pessoal.²⁸

27 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, pp. 16-17.

28 *Idem, ibidem*, p. 180.

Mas, em sua admiração diante da *Crítica da razão pura*, Goethe sente falta às vezes do projeto de uma “crítica dos sentidos” que contribuiria para o progresso da arte. Avançando simultaneamente, teoria e prática são então excluídas de início: a teoria não interessa senão encarnada na ação. Logo chega às mãos de Goethe a *Crítica do juízo*, na qual viu suas ocupações mais dispares postas conjuntamente: os produtos da arte e da natureza considerados do mesmo modo; o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se mutuamente, assim afirma. Para ele, a vida interior da arte e da natureza, a ação íntima de uma sobre a outra estavam claramente expressas naquele livro. Os produtos destes dois mundos infinitos deviam existir por si mesmos e existiam do mesmo modo pelo outro, mas não explicitamente por causa do outro. Sua aversão pelas causas finais estava agora justificada e explicada em um sistema. Alegrou-se que a arte poética e a ciência natural comparadas fossem tão afins, e que ambas as coisas estivessem subordinadas a mesma faculdade de julgar. Ao sair desta outra leitura de Kant, ele se pronuncia satisfeito, mas acrescenta, falando em geral: “De resto, eu tenho horror a tudo que se limita a me instruir sem enriquecer minha capacidade de ação ou sem que eu adquira uma ampliação imediata da vida” (a Schiller, 19-12-1798). Ambas as *Críticas*, devidas a um mesmo espírito, remetem continuamente uma a outra. Mas nem assim Goethe consegue aproximar-se dos kantianos, pois eles o escutavam, mas não podia objetar-lhe nada nem tampouco o ajudar de modo algum.

Podemos pensar em um entendimento que não sendo discursivo como o nosso, senão intuitivo, parta do sinteticamente universal – da intuição de uma totalidade como tal – e vá até o particular, quer dizer, do todo às partes. Aqui não é necessário demonstrar que um tal *intellectus archetypus* seja possível, senão apenas que ao contrapor nosso entendimento discursivo, que tem necessidade de imagens (*intellectus ectypus*), à causalidade de uma tal qualidade, somos induzidos a essa idéia de um *intellectus archetypus* e a considerar que tal idéia não entranha nenhuma contradição. (KU pp. 322-323)²⁹

Para Goethe, a passagem acima é especial. Kant parece aludir a um entendimento metafísico, e, se no campo moral, com a fé em Deus, na virtude e na imortalidade, devemos elevar-nos a uma região superior e acercar-nos ao ser primordial, também no campo intelectual as coisas poderiam ser do mesmo modo. Ou seja, contemplando a natureza eternamente criadora poderíamos tornarmo-nos dignos de participar espiritualmente em suas produções. Se, até então, apenas de um modo inconsciente e por um impulso interior Goethe havia trabalhado sem descanso

29 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 186.

para alcançar aquele modelo originário, típico, se inclusive havia procurado construir uma representação conforme à natureza, nada poderia agora impedi-lo de fazer frente valentemente à aventura da razão.

Tudo seria para nós mais breve, cômodo e talvez menos exaustivo se reconhecêssemos que, para considerar o existente, devemos admitir uma atividade precedente e que, se queremos pensar em uma atividade, devemos subordiná-la a um elemento adequado sobre o qual possa atuar, e que, enfim, devemos pensar esta atividade como algo continuamente coexistente e eternamente co-presente com este substrato. Este prodígio personificado apresenta-se a nós como um Deus, como criador e conservador ao qual nos vemos exortados a adorar, venerar e exaltar de muitas maneiras.³⁰

“É necessário tudo conceber de maneira prática” (*Maximes*, 380). De que vale um tratado de estética se ele não ajuda o pintor a produzir um quadro mais belo? Se ele mesmo participou de uma revista, foi para formar bons artistas. A atenção de Goethe se volta mais sobre os processos de produção do que sobre os processos finais. As obras podem manter traços de vários gêneros, esse não é o problema. O importante é que no curso da criação o poeta esteja consciente das impossibilidades e dos limites exercidos pelas formas mesmas – para jogar com elas e as transgredir. A liberdade consciente não equivale à ignorância irresponsável. A imaginação e o engenho, que, se considerados em si mesmos e aplicados a objetos dispersos, resultam mais venais que úteis a uma ciência., são também, no entanto, os instrumentos com os quais o gênio chega mais perto do que conseguem chegar os homens comuns. O homem percebe apenas os objetos em torno de si e os observa em referência a si mesmo, e com razão, pois seu destino inteiro depende de que em relação aos objetos: goste ou distinga, atraia ou repila, sejam úteis ou prejudiciais. Mais séria é a admissão da tarefa de quem, movido por um vivo impulso em direção ao conhecimento, trata de observar os objetos da natureza em si mesmos e em suas relações recíprocas: depois de se desfazer da medida que lhe servia quando, como homem, observava as coisas em referência a si mesmo.

Exponho um paradoxo: atrevo-me a afirmar que um experimento, assim como muitos experimentos em combinação, não demonstram nada. E nada é mais perigoso do que querer confirmar imediatamente qualquer proposição mediante experimentos, e que os maiores erros surgiram porque não tomamos consciência do perigo e da insuficiência deste método. Devo explicar-me mais claramente para não lugar a suspeita de que quero apenas abrir as portas à dúvida.³¹

30 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 189.

31 *Idem, ibidem*, p. 157.

Em uma conversa com Eckermann, em 2 de agosto de 1830, em relação à polêmica entre Cuvier e Geoffroy de Saint-Hilaire, Goethe diz:

Para que serve, no fundo, toda nossa ocupação ao estudo da natureza se, por via analítica, nos ocupamos apenas das partes materiais soltas e não percebemos o impulso do espírito, que assinala a direção em que cada parte tem que atuar e reprime ou sanciona toda divergência por obra de uma lei intrínseca.³²

Nem o experimento, tampouco o conceito podem fazer sentir a Goethe esse “impulso do espírito”, essa “lei intrínseca” da natureza. Essa é uma das principais orientações que Nietzsche toma a Goethe, mas a inverte para o campo da arte: *die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...* Mas esta aspiração não leva Nietzsche, e tampouco Goethe, – como muitos comentaristas afirmaram – a desejar-se arrastar por sua fantasia poética também no terreno da ciência, senão que determina a busca de uma forma conceitual que responda o mais possível a essa exigência e a uma metodologia capaz de estabelecer, sobre novas bases, o estudo científico da vida. Tudo depende, pois, tanto no campo artístico como nas ciências naturais, e também na matemática, da verdade dos fundamentos, cujo desenvolvimento não se mostra na especulação tão facilmente como na prática. Esta última é a pedra de toque do que o espírito concebeu, do que foi considerado verdadeiro pelo sentido interno. Quando o homem convencido do conteúdo de seus propósitos se volta para o exterior e pretende do mundo não apenas o que está de acordo com suas idéias, senão que se adapta ao mundo, obedece a essas idéias e as realiza, só então tem lugar para este homem a importante experiência que o permitirá estabelecer se estava equivocado em sua empresa, ou se sua época não está em condições de compreender a verdade. A única “teoria” da arte admitida por Goethe são as reflexões nascidas da prática artística, da contemplação artística: a teoria não será assim senão o comentário individual de um encaminhamento individual.

Se consideramos um objeto em relação a si mesmo e em relação a outros e não o desejamos nem o rejeitamos imediatamente, poderemos rapidamente, com serena aplicação, fazer uma idéia bastante clara dele, de suas partes e de suas relações. Quanto mais avançamos nessas considerações, quanto mais ligamos os objetos uns aos outros, tanto mais exercitamos o dom da observação. Se nas ações, sabemos referir estes conhecimentos a nós mesmos, merecemos sermos chamados

32 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 157.

inteligentes. Para todo homem, bem organizado, moderado por natureza ou induzido à moderação pelas circunstâncias, a inteligência não é uma coisa difícil, pois a vida nos corrige a cada passo. Só quando o observador deve aplicar esta segunda faculdade de julgar ao exame das relações naturais ocultas, ou quando deve prestar atenção a cada passo que dá em um mundo em que ele está praticamente só, deve guardar-se de toda precipitação, ter constantemente ante os olhos sua meta, sem deixar, não obstante, de observar no caminho qualquer circunstância útil ou prejudicial; quando ele, inclusive ali onde dificilmente pode ser controlado por alguém, deve ser o mais severo observador de si mesmo e desconfiar constantemente de si em seus esforços mais comprometidos, só então se mostra a todos quão rigorosas são essas exigências e quão pouco pode esperar vê-las respeitadas por alguém ou por todos os demais. Cassirer parece fazer eco destas palavras quando descreve assim o modo goetheano de entender a ciência:

Em sua obra combinam-se intuição e pensamento, sentimento e fantasia, sem que seja possível dizer qual destes fatores é o que dirige. Na construção da teoria da natureza de Goethe, assistimos a esse livre jogo das forças do ânimo, que é, segundo Kant, o fundamento sobre o qual descansa toda obra de arte. Todas as forças participam nela, e cada uma deixa uma margem plenamente livre para as demais. Um só grande sentimento, o sentimento dinâmico da vida que tinha Goethe, informa e preside tudo. Mas nada se torna aqui simples sentimento, tudo deve ser esclarecido no plano da intuição, elevando-se a uma forma fixa e segura. E isto não pode ser atingido pela via do conceito, o qual só sabe separar e nunca é capaz de verdadeiramente unir. Ao lado do labor analítico do conceito, indispensável sempre como tal, enlaçado a ele, tem que aparecer o labor sintético da fantasia. Isto e apenas isto é o que possibilita o trânsito dos simples conceitos da natureza às idéias sobre ela. E tudo isto deve ser feito com ajuda da mais minuciosa e fiel observação. Só ela pode brindar-nos com a segurança de não construir sobre o vazio, de não dedicarmo-nos a caça de sombras fugazes.³³

Segundo A. Hansen, Goethe teria sido o primeiro “empírico racional”. Mas contra essa interpretação, diz Haeckel que Goethe não poderia ser considerado jamais um empirista, em sentido estrito, na medida em que não admite nenhuma experiência que se apóie sobre si mesma e que possa ser compreendida como algo isolado. A experiência deve mover-se constantemente em direção à idéia e vice-versa para que seja possível um conhecimento da natureza: “Os golpes do pêndulo governam o tempo; o movimento mútuo entre idéia e experiência governa o mundo da moral e da ciência” (*WA*, VI, p. 354). Por isso, no âmbito da ciência é preciso fazer exatamente o contrário daquilo que ao artista seria aconselhável: o artista faz bem em não deixar ver publicamente sua obra até que esteja acabada; em troca,

33 CASSIRER, “La Idea de la metamorfosis y la ‘morfología idealista’”, in: *El problema del conocimiento*, trad. Cast. W. Roces, FCE, México, 1948, vol. IV, pp. 177-178.

depois de terminada, há de refletir sobre as críticas e os aplausos que recebe e tomá-los a sério, conectando-os com sua experiência, aperfeiçoando-se e preparando-se assim para uma nova obra. Já no caso da ciência, pelo contrário, é útil comunicar abertamente cada experiência particular e cada suposição, e é sumamente aconselhável não levantar um edifício científico antes que o plano e os materiais sejam amplamente conhecidos, julgados e eleitos.

Os princípios de Diderot, que Goethe contesta, começam a aparecer. As declarações teóricas de Diderot tendem a confundir natureza e arte, a amalgamá-las completamente, perceber as descrições nas diferenças de seus efeitos. A natureza forma seres vivos, mas quaisquer; o artista forma seres mortos, mas dotados de significação; a natureza cria seres verdadeiros, o artista seres aparentes. No caso de obras da natureza, o espectador deve carregar em si a significação, o sentimento, os pensamentos, o efeito e a ação sobre a alma; no caso das obras de arte, ele quer e deve encontrar tudo na obra. Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido se o artista é chamado a representar unicamente a superfície de uma aparência. O exterior, a totalidade viva que fala a todas as forças espirituais e sensíveis, que suscita o nosso desejo, que eleva nosso espírito e cuja possessão nos deixa feliz, que é plena de vida, vigorosa, perfeitamente formada e bela – é em direção a tudo isso que o artista deve se submeter.

Tanto o poeta como o artista figurativo devem antes de tudo advertir se o objeto do qual vão tratar é tal que dele se pode desenvolver uma obra multiforme, completa, suficiente. Descuidando-se disso, qualquer outro esforço torna-se completamente vão: o pé e a rima, a pincelada e o golpe do cinzel se desgastam inutilmente. E também, se uma execução magistral pode fascinar por uns momentos a um espectador inteligente, este sentirá imediatamente a falta de espírito de que sofre tudo o que é falso. O observador da natureza deve seguir toda uma outra via. Ele deve dividir a totalidade, penetrar no interior, destruir a beleza, descobrir o que releva as leis necessárias e, se for capaz, fixar em seu espírito as circunvoluções da construção orgânica, que são como o traço de um labirinto nas sinuosidades da qual tantos pormenores exigem esforço. A ciência é propriamente o privilégio do homem. Se Goethe fora guiado continuamente por ela até a idéia de que o todo não é outra coisa que unidade harmônica e que ele mesmo é unidade harmônica, esta idéia se converte dentro dele em algo muito mais rico e pleno que a simples complacência de

um cômodo misticismo, no qual se oculta com gosto a pobreza intelectual em uma respeitável obscuridade.

6.3. Morfologia

Segundo Goethe, é somente fixando a imagem que notamos, na observação dos objetos, que nossa atenção seguiu uma direção determinada e que a comparação facilita a obtenção e a memorização de conhecimentos isolados. Parece, além disso, que não saberíamos rivalizar com a natureza em nossas atividades artísticas senão enquanto aprendemos com ela, nem que seja um pouco, a maneira pela qual ela produz suas obras. No método morfológico, duas idéias servem de guia:

1. a necessidade de remontar à forma original;
2. a pertinência das modalidades de comunicação.

Pelo termo alemão *Gestalt* (configuração) designa-se a complexidade existente de um ser real, mas para isso a linguagem obriga-se a abstrair, do que é móvel, um todo análogo para fixá-lo como algo estabelecido e acabado. No que tange às formas orgânicas, não se encontram em nenhuma parte formas subsistentes, ou seja, formas que se movam por já terem alcançado sua perfeição. Para as formas, o idioma alemão utiliza a palavra *Bildung* (formação), designando tanto o que já foi produzido, como o que está em vias de produzir-se. Ao introduzir a *Morfologia*, Goethe adverte sobre o que se entende por ‘forma’ nesta condição:

... não devemos falar de formas, e se usarmos esta palavra será pensando apenas em uma idéia, em uma noção ou em algo que se fixa na experiência apenas por um momento. O já formado acabado se verá de novo transformado, e se quisermos alcançar uma intuição viva da natureza, temos que nos manter flexíveis e em movimento, segundo o exemplo que ela nos dá.³⁴

A máxima que remete a esse modo de pensar vem da definição de organismo “Todo ser vivente não é um ser individual, senão uma pluralidade”. Um organismo, ainda que apareça como indivíduo, segue como uma reunião de seres viventes e autônomos que são iguais segundo a idéia ou segundo o lugar, mas que, em aparência, podem chegar a ser, tanto iguais ou análogos, como desiguais ou diferentes. Estes seres então, em parte, originariamente já unidos, e, em parte,

34 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 7.

quando se reúnem, logo se separam e voltam a buscarem-se, gerando assim uma produção infinita em todas as direções e em todas as modalidades. Isto é base da *metafísica estética* e justamente o que se pode denominar “oposições dinâmicas” ou contrariedades em oposição a um pensamento dialético.

Outro importante princípio fundamental do organismo: nenhuma vida pode prosperar sobre a superfície e exteriorizar por si mesma sua força produtiva; a energia da vida necessita de um envoltório que a proteja contra os rigores dos elementos externos. Este envoltório pode aparecer como córtice, pele ou concha, mas tudo o que há de ganhar vida, tudo o que há de atuar de maneira vivente, deve estar coberto. Segundo Goethe, a idéia de metamorfose foi um presente dos céus extremamente honrável, mas ao mesmo tempo extremamente perigoso, pois conduz à ausência de forma, destrói o saber e o dissolve. É semelhante à *vis centrifuga* e se perderia no infinito se não fosse assinalado um contrapeso: o instinto de especificação, a tenaz capacidade de persistir do que chegou uma vez à realidade. De outro lado, por uma *vis centrípeta*, a qual nenhum elemento externo pode prejudicar em sua base mais profunda. A conclusão a que Goethe chega em seu ensaio sobre *a metamorfose das plantas*: os distintos órgãos e partes da planta podiam reduzir-se à folha. Isto pode, em princípio, confundir mais do que esclarecer, pois a partir dessa generalização se impõe a necessidade de explicar as distinções. Goethe prevê esta objeção e considera necessário pôr, como contrapeso da idéia de metamorfose, a noção de especificidade. A base da discussão é constituída então pela batalha de duas teorias, a da pré- formação e a da epigênese, que representam respectivamente a tese da fixidez e da variabilidade. Goethe, de sua parte, que rechaçava a teoria da pré- formação “como indigna de um espírito cultivado”, aposta na variabilidade, mas desligando-se de seus defensores oficiais. O *nisu formativus*, de Blumenbach, lhe parecia tão insatisfatório como a *vis essentialis* de Wolff. Sem dúvida, pensava: a árvore não está espacialmente contida na semente, mas sim há de existir nesta uma certa “pré-delineação”. Por isso, a exigência de explicar a variabilidade das formas e suas metamorfoses deve equilibrar-se com a tendência complementar, a lei da persistência no ser. Na preferência de um ou outro pólo desta tensão, Goethe se deixa levar segundo os casos particulares. Por isso, linhas mais adiante, parece se contradizer. O próprio Goethe esclarece suficientemente, no texto *Algumas observações*, os aspectos nos quais a sua metamorfose se separa de Wolff, pelo que não se justifica a acusação de Schopenhauer segundo a qual Goethe havia se apropriado das idéias de Wolff e as

havia exposto “pomposa e altivamente como sua própria descoberta”. (suplemento ao livro II).

Posto que, de fato, a teoria da pré-formação e do encapsulamento se baseia em uma simples imaginação extrasensorial, em uma hipótese que se acredita, mas que não pode se manifestar nunca no mundo sensível, Wolff estabelece como máxima fundamental de todas as suas investigações o seguinte: que não se pode assumir, admitir nem afirmar nada mais que o que se pode ver com olhos e mostrar aos demais. Por isso, tratou sempre de penetrar nas fontes das formações dos seres vivos através de investigações no microscópio e observou os embriões orgânicos desde suas primeiras manifestações até o seu desenvolvimento completo. Por mais perfeito que fosse também este método para época com o qual se pôde fazer tantas coisas, Wolff não pensou, como Goethe, que poderia haver uma diferença entre ver e ‘ver’, que os olhos do espírito e os olhos do corpo devem atuar em uma constante e viva conexão, porque de outro modo ocorre o perigo de olhar e, no entanto, não captar o que se vê.

Uma hipótese equivocada é melhor que nenhuma hipótese, pois o fato de estar equivocada não é nenhum prejuízo, se não se consolida, mas se é aceita universalmente e se converte em uma espécie de artigo de fé daquele que de nada duvida e que nada tem o direito de examinar: daí procede o dano do qual padecem séculos inteiros.³⁵

“A questão do objetivo, a questão do ‘porquê?’ não tem absolutamente nada de científica. Vai-se mais longe com o *como!*” (a Eckermann, 20-2-1831). A atenção sobre o *como* conduz à direção positiva da explicação científica, segundo Goethe, e sua resposta reúne suas reflexões sobre as obras, quer seja da natureza, quer seja da arte, como totalidades unidas e harmoniosas, onde tudo é interdependente, onde tudo está de acordo. “Todas as partes agem sobre cada parte e cada uma exerce uma influência retornando sobre todas as outras” (*Osteologische Vorträge*), isto é interdependência. Tal é o credo fundamental da estética orgânica. O que percebemos são as transformações de uma estrutura abstrata que é perfeitamente coerente e inteligível. A inteligibilidade não se encontra no nível das aparências sensíveis, mas nas estruturas engendradas, ou, como diz Goethe, nos protótipos. “Eu estou absolutamente convencido que um tipo geral fundado sobre transformações passa por todos os seres orgânicos (*Tag- und Jahreshefte*): *Und die seltenste Form bewahrt im geheimen das Urbild*”(a forma mesmo a mais rara preserva secretamente o protótipo).

35 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 245.

De um lado, as formas perceptíveis e eventualmente caóticas; de outro, os protótipos coerentes, a lei secreta, onde “se faz a abstração do que é movente e se admite que uma conexão das partes é formada, fechada e fixa em seu caractere” (*Morphologische Heften, Die Absicht eingeleitet*). É somente pela reconstrução das últimas que passa o verdadeiro conhecimento. Não é a cadeia causal da superfície que interessa a Goethe, mas a derivação a partir de um protótipo abstrato, a partir de um princípio que reina no interior do fenômeno. Para conhecer uma planta, é necessário “penetrar na vida interior secreta da planta, assistir a luta das forças nela aprisionadas e ao desenvolvimento progressivo das flores” (a Eckermann, 21-10-1823). Ele acredita que com o modelo [da protoplanta] e sua chave será possível em seguida inventar plantas ao infinito, que deverão ser conseqüentes, – isto é, se bem que elas não existam, poderiam existir, é o que revela apenas à Mme Stein, em 9-6-1787. De outro lado, a necessidade de postular a existência de um protótipo não dispensa de forma nenhuma o estudo das formas derivadas; bem ao contrário, existe uma solidariedade necessária entre identificação da estrutura abstrata e o conhecimento das maneiras pelas quais são obtidas as formas particulares; segundo a fórmula de Goethe: “*Gestaltungslehre ist Verwandlungslehre*”, a teoria das configurações é a teoria das transformações³⁶.

É possível perceber que o ‘abstrato’ de Goethe ainda preserva muito de sua relação original com a matemática primeva, isto é, a mesma relação aristotélica que não carrega o ontológico. Neste sentido, vale a pena observar a analogia existente entre este modo de representação e a passagem de uma figura geométrica a outra tal como encontramos na aplicação que faz Leibniz do cálculo infinitesimal à geometria. O matemático, de fato, trata de extrair, por exemplo, da transformação do círculo em elipse, certas relações mais gerais que as propriedades dessas duas figuras consideradas como casos particulares. Do mesmo modo, para Goethe, um anatomista trataria de pôr em evidência, com esquemas transicionais, os caracteres que permanecem invariáveis quando se passa de um tipo de animal a outro.

Precisamente uma das coisas nas quais Goethe se distingue no que se refere a sua teoria da natureza é a distância com respeito aos distintos modos de matematização desta. Por exemplo, sua oposição ao conceito do tipo preconizado por Cuvier se devia, em boa medida, à proximidade deste com o método dedutivo. Para Curvier, as formas naturais são “estereométricas” de estrutura fixa. Assim,

36 *Paralipomena II*.

igualmente se pode aproveitar qualquer das propriedades características de uma figura geométrica, por exemplo, de um círculo, para derivar dela uma equação analítica. É possível aplicar à biologia um método parecido. Este emprego de imagens matemáticas na consideração das formas biológicas para alcançar um pretendido conhecimento objetivo de seu contexto é o que Goethe não compartilha em absoluto. Um outro exemplo, para De Candolle, a botânica deve estudar a simetria dos organismos vegetais, do mesmo modo que a cristalografia estuda a simetria dos cristais. Inclusive, um discípulo de Goethe, Nees von Esenbeck, tentará reduzir a esquemas geométricos fundamentais as formas orgânicas do reino vegetal. A característica de Goethe, em face deste modo de procedimento, é nunca pensar nas formas dentro do espaço, senão em formas do tempo. Ele trata de fazer ver o eterno no transitório, a metafísica do movimento. Não pode, portanto, contentar-se com o que é possível ler na forma estereométrica fixa.

Prematuramente reivindiquei para mim mesmo, sobre a base de minhas qualidades e de minhas condições pessoais, o direito a considerar, a investigar e a compreender a natureza em suas origens mais simples e secretas, assim como em suas criações mais manifestas e surpreendentes, sem a ajuda da matemática.³⁷

Alguns filósofos já observaram que muitos erros se devem ao mau uso das palavras. Poderíamos afirmar talvez que deste mesmo mau uso derivam os axiomas? Esta não é uma condenação ao uso, mas *a priori* o estabelecimento de seus limites. A acusação de Goethe contra o procedimento matemático: na prática diária, as fórmulas mais elevadas e complicadas são adotadas simplesmente quando bastam as primárias e mais simples, se adotam aquelas em vez destas sem necessidade, e com isto se faz difícil e se adia o alcance do objetivo proposto. Isto sucede em muitos casos, tanto na ciência quanto na vida, quando os meios se convertem em fins. E isto não é mais que um expediente político para fazer as pessoas crerem que se faz muito onde na realidade se faz pouco ou nada; porque assim a eficácia dá lugar sempre ao ativismo.

Boa parte dessas reprovações tem como fundo o contraste destes traços descritos da matemática com a concepção goetheana do método morfológico. Segundo esta concepção, uma demonstração deveria persuadir, deveria remover nossas incertezas e insatisfações, e isto só se alcança, não complicando o procedimento, senão, ao contrário, aumentando a capacidade de ver, pondo ante os

37 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 220.

olhos uma representação modelar das relações em jogo. Wittgenstein fala, em suas *observações sobre os fundamentos da matemática*, que não se garante a compreensão de uma demonstração se esta não é paradigmática, por exemplo, se é demasiado longa, como no caso do mil originário (*Urtausend*). Este mil originário não tem aplicação se não se lhe confere uma forma a partir de uma estrutura como é a do sistema decimal. Isto remete a uma das máximas do método morfológico goetheano: a forma se torna conhecida dentro de seu contexto funcional. Se, no caso da metamorfose das plantas, este contexto funcional é suscetível de representação mediante ilustrações, no caso das configurações numéricas é a aplicação dos procedimentos matemáticos que as desvela como transformações de formas paradigmáticas e as converte em instrumento de investigação. Daí a insistência de Goethe na importância da relação meio-fim em função das técnicas de cálculo e nos procedimentos geométricos.

Dos matemáticos devemos aprender a cautela consistente em dispor as coisas próximas entre si segundo uma série, ou melhor, deduzir o que vem imediatamente depois do que está imediatamente antes, e inclusive ali onde não podemos aventurar nenhum cálculo, devemos pôr mãos à obra como se tivéssemos que prestar contas ao geômetra mais exigente.³⁸

É evidente a grande diferença que existe entre uma demonstração matemática, que procede mediante múltiplas combinações, e o gênero da demonstração que um orador consumado poderia conduzir a partir de argumentos. Esses argumentos podem conter relações inteiramente isoladas e, no entanto – reconduzidos a um ponto determinado pelo engenho e a imaginação –, podem produzir de um modo surpreendente a ilusão do justo e do injusto, do verdadeiro e do falso. Pois do mesmo modo se pode juntar, a favor de uma hipótese ou de uma teoria, experimentos individuais como se fossem argumentos e oferecer uma demonstração mais ou menos enganosa.

Estimulado por estas considerações continuei me examinando e descobri que todo o meu modo de proceder se funda na derivação: não me detenho até que encontro um rico em conteúdo do qual muitas coisas se podem derivar, ou melhor, que as produza espontaneamente de si mesmo e me as ofereça, de modo que eu, no esforçar-me e no receber, procedo com cautela e fidelidade.³⁹

A “derivação” a qual Goethe alude aqui não é o procedimento dedutivo da matemática, senão a transição gradual de um elemento a outro em uma sucessão de fenômenos constituída por uma certa relação de ordem. Esta idéia se organiza sobre a imagem da escala ou da cadeia, em cuja origem há claras reminiscências

38 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 162.

39 *Idem, ibidem*, p. 214.

alquímicas⁴⁰. Se na experiência se encontra um fenômeno qualquer que não se consegue derivar, deixa-se estar como problema. Goethe considera este modo de proceder muito vantajoso, já que também por longo tempo não chegando a decifrar a procedência e a concatenação de um fenômeno qualquer, ele o deixava à parte e depois de anos acontecia de repente tudo se esclarecer na conexão mais bela. Afirmarões como esta desautorizam a tese segundo a qual Goethe sustenta a identidade entre pensamento e intuição, reivindicando um modo de pensar imediato. Goethe contrapõe aqui seu pensamento “objetivo” a um procedimento hipotético que, baseando-se em uma ou em poucas experiências, conduz a teorizações precipitadas. São as mesmas razões que tem para criticar o método de Newton, ainda que seja outra questão se esta crítica concretamente é ou não justificada.

E aqui um parágrafo no qual a dimensão que pertence ao pensamento está imediatamente ligada ao âmbito do poetizar e do configurar, ao que aludimos anteriormente: do que dissemos até aqui deriva que o pensamento pressupõe a produção. Esta última se regula segundo a determinação da representação. Por isso, por um lado, para poder pensar validamente, se pressupõe uma determinação suficientemente nítida da representação atual e, por outro lado, a riqueza e a adequada conexão do que deve ser reproduzido. Esta conexão do que deve ser reproduzido, enquanto se adapta ao pensamento, está construída em sua maior parte no pensamento, pois o que tem uma correspondência entre muitas coisas entra em uma particular conexão por meio da maior afinidade de seu conteúdo. O pensamento válido dependerá, pois, em qualquer caso, internamente da conformidade com o objetivo da reprodução que se é capaz. Quem neste sentido não possui nada válido não chegará a produzir nada válido. Aqueles cujas reproduções são mesquinhas mostram pobreza de espírito, aqueles cujas reproduções são unilaterais pensaram de modo unilateral, aqueles cujas reproduções são desordenadas e confusas carecem de clareza, e assim sucessivamente. O pensamento, pois, não surge do nada, senão que pressupõe uma adequada pré-formação e pré-conexão com o objeto e, naturalmente, a necessária completude.⁴¹

Não se recusa a Goethe o mérito de ter sido consciente de sua posição singular. Não apenas porque, em sua juventude particularmente, declara que a arte é por princípio irreduzível às teorias; nem porque, de maneira mais significativa, ele evita se deixar fechar em um sistema dogmático qualquer, procurando sempre julgar por golpes, em função das circunstâncias do momento: “De minha parte, meu julgamento varia todo momento segundo minha disposição pessoal” (a Schiller, 16-5-1796). O que diz sobre seu *pensamento objetivo* poderia ser aplicado também, com igual direito, à *poesia objetiva*. Certos grandes motivos, lendas, tradições milenares ficaram de

40 Cf. R. D. Gray, *Goethe the Alchemist*, pp. 71ss.

41 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 140.

modo tão profundo gravadas em sua mente que ele as manteve vivas e operantes em seu interior durante quarenta ou cinqüenta anos:

parecia-me a possessão das mais belas ver renovadas com freqüência na imaginação estas belas imagens, pois de fato mudavam continuamente de aspecto e amadureciam até uma forma mais pura e uma mais nítida representação, mas sem transformarem-se substancialmente.⁴²

Retomando e conduzindo a relação entre Goethe e Nietzsche e a orientação do método morfológico como base, posso afirmar as seguintes imbricações com seus respectivos desenvolvimentos:

1. A forma paradigmática e prática da máxima aproxima-se profundamente dos modos aforísticos de Nietzsche;
2. A derivação constitui igualmente seu modo de pensamento;
3. A busca da origem e dos modelos primordiais em *Die Geburt der Tragödie* é determinante, sobre tudo na §8, onde Nietzsche traça os caminhos do proto-drama;
4. O empenho de Nietzsche em fundar uma estética na equiparação paralela às bases científicas primordiais;
5. A recusa de uma metafísica estática, de uma essência platônica espacial, em função da *metafísica estética*, a busca do entendimento de uma metafísica intelectualmente superior;
6. O desprezo pelos conceitos e teorias em geral; o elogio do que leva à prática.
7. A noção de forma como formação.

Não é estranho que nas diversas traduções de *geistige Leiter* se apresentem importantes diferenças interpretativas sobre o conjunto do pensamento de Goethe. Há uma ampliação da expressão *gleichsam auf einer geistigen Leiter*, que remete também a *die geistigeren Kräfte*. Essas expressões devem ser consideradas na medida da noção do aperfeiçoamento das formas nas prolongações morais e religiosas que a ciência tinha no século XVIII. Em termos gerais, Goethe não se distingue, a este respeito, de Leibniz, Herder ou Bonnet, que pensam em uma progressão dentro do mundo natural que não se detém no homem, senão que, como progresso geral indefinido, supõe a elevação contínua em formas de existência sempre superiores (*Steigerung*). Mas, em Goethe, o adjetivo *geistig*, aplicado a um fenômeno material, aponta para um dos núcleos mais característicos de seu pensamento: a tese da união da matéria e espírito e de uma espiritualização progressiva da matéria. Desta perspectiva, a *Steigerung* constituiria o recurso goetheano mais profundo para chegar à Morfologia.

42 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 212.

Por método morfológico, entende-se, pois, com suficiente clareza, a necessidade de uma palavra comum para designar um ‘órgão originário’ que se metamorfoseie em formas diversas, que possibilite comparar as distintas fases de sua configuração. Goethe insinua a necessidade de um objeto de comparação independente do cânon empírico. Sobre o grau de satisfação que produz este modo de explicação, diz:

Desde o momento em que, como costuma dizer-se, há muitas vias a seguir em um bosque, encontrei muito aproveitável a via da metamorfose. Trata-se de uma via suficientemente *geistig*, e, posto que se presta a ser plena de conteúdo empírico e submetida à variação, eu devo reconhecer que se trata de um gênero de representação que me produziu sempre muita satisfação [carta a J. G. Schlosser de 30 de agosto de 1799].⁴³

Mas que esta representação seja classificada apenas como “suficientemente” *geistig* parece sugerir que poderia chegar a ser ainda mais *geistig*. A limitação está no fato de que a idéia de metamorfose necessita de exemplos. O que se evidencia em uma carta a Batsch de 26 de fevereiro de 1794, “ver representado e ilustrado o curso inteiro da metamorfose através de algumas plantas”, pois é mediante um desdobramento de tal processo através de exemplos que chegamos ao conhecimento da lei que governa o processo:

Uma vez captado o conceito se está em posição de notar o que de racional há no hábito e se pode aliviar o esforço de memorizar tantas formas curiosas, exercitando o juízo e tendo a compreensão de como uma forma se desenvolve a partir de outra. Atualmente devemos contentar-nos com confrontar entre si, progressiva e regressivamente, os distintos fenômenos.⁴⁴

Necessidade de tomar juntos todos os modos de representação, não para fundamentar as coisas e sua essência, senão para dar conta, de algum modo, do fenômeno e comunicar a outros o que se viu e conheceu. Isso possibilita valorar a influência exercida pelos estudos juvenis de Goethe sobre alquimia – relatados no capítulo VIII de *Wabreit und Dichtung* – na produção científica posterior de Goethe. Em uma carta a Herder, fechada em Nápoles em 17 de maio de 1787, Goethe fala de sua concepção da metamorfose como de um segredo: “Devo confiar-te que me aproximei muito do segredo da reprodução e da organização dos vegetais”. Já quase no fim da vida, em 15 de julho de 1831, Goethe diz também a Eckermann: “Os mistérios da natureza são de uma profundidade insondável, mas é permitido ao homem lançar ali seus olhos e penetrar-lhe cada vez mais”.

43 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, pp. 72-73.

44 *Idem, ibidem*, p. 73.

De fato, os homens que consideram, de um ponto de vista superior, a tranqüila segurança do entendimento humano – do entendimento inato em um homem são, que não duvida nem dos objetos e suas relações nem de sua capacidade para reconhecê-los, compreendê-los, julgá-los, avaliá-los e utilizá-los –, estariam agradavelmente dispostos a admitir que se acomete uma empresa quase impossível quando intentam descrever as transições até uma condição de maior refinamento, mais livre e autoconsciente, e que transições deste tipo devem haver milhares. Não se pode falar de níveis de formação, senão por caminhos equivocados, ocultos, cruzados, e, portanto, de um salto involuntário, de um impulso entusiasta até uma cultura superior. Segundo parece, a natureza humana é incapaz, tanto de apreender a infinita variedade da organização, quanto de compreender com clareza a lei segundo a qual a natureza atua. Para Goethe, belo é empenhar todas as forças da natureza e ampliar os horizontes deste campo científico na dupla via da experiência e da reflexão. Eis então a designação e delimitação do campo em que se trabalha:

1. Fenômeno da estrutura orgânica;
2. Fenômeno da estrutura mais simples, que parece um simples agregado de partes, mas com frequência se pode explicar mais bem pela teoria da evolução do que pela epigênese⁴⁵.

Os corpos chamados orgânicos têm a propriedade de produzir, em si e por si, a seus semelhantes. Isto pertence ao conceito de ser orgânico, sem outra justificativa. O novo, o semelhante é sempre, a princípio, uma parte do ser primeiro, e, neste sentido, nasce dele. Isto favorece a idéia de evolução. Mas o novo não pode desenvolver-se do velho sem que o velho, mediante uma certa assimilação de alimento externo, haja chegado a uma espécie de perfeição. Isto favorece o conceito de epigênese. Ambos os modos de representar as coisas são, não obstante, brutos e grosseiros frente à delicadeza de um objeto insondável. Em um ser vivo nos salta a vista, antes de tudo, sua forma de conjunto, depois as partes desta forma, sua estrutura e sua coesão. Como entender a arte de modo semelhante?

Goethe utiliza pela primeira vez o vocábulo “morfologia” para definir seu modo científico de proceder, em uma anotação, feita em seu *Diário*, a 25 de setembro de 1796, comunicando pouco depois em uma carta a Schiller, a 19 de novembro do mesmo ano. A morfologia era até então – e continuou sendo, a despeito do esforço

45 Rubrica: história da biologia. teoria segundo a qual o embrião se desenvolve a partir de um zigoto amorfo ou indiferenciado; epigenesia; Obs.: cf. pré-formação; 2 Rubrica: geologia. alteração dos caracteres minerais de uma rocha, resultante de influências externas operadas próximo à superfície terrestre; epigenia.

de Goethe – considerada com uma doutrina em si mesma, uma ciência auxiliar da fisiologia. Em conjunto, se baseia na história natural, de onde se tomam os fenômenos que interessam aos seus fins. Também tem base na anatomia de todos os corpos orgânicos, e, de modo especial, na zoonomia. Posto que ela pretende tão só expor e não explicar, se incorpora às demais ciências auxiliares da fisiologia o menos possível. Ainda que ela não perca de vista as relações de força e de lugar estudadas pelo físico, nem as relações de mistura das substâncias estudadas pelo químico, apenas se converte em doutrina particular mediante sua própria autodelimitação. Considera-se, pois, que seja serva da fisiologia e coordenada às demais ciências auxiliares.

A fisiologia é aquela operação do espírito pela qual, mediante intuição e raciocínio, tratamos de recompor um todo a partir do vivo e do morto, do conhecido e do desconhecido, do completo e do incompleto, um todo que seja ao mesmo tempo visível e invisível, cujo aspecto externo nos pareça apenas um todo, cujo interior nos pareça apenas uma parte e cujas manifestações e efeitos sigam continuamente misteriosos para nós. Vê-se facilmente porque a fisiologia permaneceu, por tanto tempo, tão atrasada e porque talvez permaneça assim eternamente; pois o homem sente sempre seus próprios limites, mas jamais está disposto a reconhecê-los. Quando, partindo de todos estes fenômenos observados individualmente, leva-se a cabo uma palingênese⁴⁶ desta criatura destruída e volta-se a considerá-la viva e em estado saudável, a este trabalho dá-se o nome de fisiologia.

De tudo isto, inclusive prescindindo de considerações ulteriores que aqui omito, é fácil ver como está justificado empenhar todas as forças da alma quando aspiramos a uma visão totalizadora desses mistérios, empregar todos os instrumentos internos e externos e valer-se de todas as janelas quando nos aventuramos em um trabalho sempre infinito. Inclusive uma certa unilateralidade não prejudica o conjunto.⁴⁷

Posto que Goethe pensa apresentar a morfologia como uma nova ciência, não já segundo o objeto, que é conhecido, senão segundo o ponto de vista e o método que devem dar a esta doutrina uma forma própria e assegurar-lhe também seu lugar frente às outras ciências. A morfologia deve conter a teoria da forma, da formação e

46 Retorno à vida; renascimento; regeneração; Rubrica: religião. doutrina da transmigração das almas; Rubrica: religião. batismo na fé cristã; Rubrica: filosofia. no estoicismo, a repetição incessante do universo e de todos os seus fenômenos no interior de ciclos ou períodos cósmicos eternamente idênticos e recorrentes Obs.: cf. eterno retorno. Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: filosofia. no pensamento moderno, teoria filosófica, diversificada em muitos autores e matizes, segundo a qual os seres vivos ou as civilizações morrem e renascem ciclicamente por meio da evolução biológica ou histórica.

47 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 111.

da transformação dos corpos orgânicos; pertencendo pois, em geral, às ciências naturais. Na história natural, seu trabalho é duplo: por um lado, descobrir objetos sempre novos; por outro, ordená-los cada vez mais de acordo com sua natureza e suas propriedades; na medida do possível, eliminar qualquer arbitrariedade. Do físico, em sentido estrito, a doutrina da natureza orgânica não pôde tomar mais do que as relações gerais das forças, de sua posição e de seu estado no espaço cósmico. A aplicação de princípios mecânicos às naturezas orgânicas nos faz voltar mais atentos à perfeição dos seres vivos, e se poderia inclusive afirmar que as naturezas orgânicas são tanto mais perfeitas quanto menos aplicáveis os resultados dos princípios da mecânica.

A morfologia deve legitimar-se como ciência particular, antes de tudo, tomando como objeto o que as outras ciências tratam apenas casualmente e de passagem, reunindo o que nelas está disperso, estabelecendo um ponto de vista novo a partir do qual se possam observar de modo fácil e cômodo as coisas naturais. Ela tem a grande vantagem de ser composta por elementos reconhecidos por todos, de não estar em conflito com nenhuma doutrina, de não ter necessidade de eliminar nada para assegurar seu posto, de ocupar-se de fenômenos altamente significativos e de que as operações do espírito pelas quais ela agrupa os fenômenos sejam agradáveis à natureza humana, de modo que até uma experiência falida em seu âmbito poderia proporcionar uma utilidade e satisfação. Não se pode considerar por muito tempo como unidade uma natureza orgânica, nem se pode pensar a nós mesmos como unidade, de modo que nos encontramos na necessidade de admitir dois pontos de vista: nos consideramos, ou bem como seres que caem sob a observação dos sentidos externos, ou bem como outros seres que se podem conhecer apenas mediante o sentido interno ou se podem observar apenas através de suas ações.

Posto que a intenção de Goethe é iluminar melhor algumas relações e efeitos da natureza, ele não pode limitar-se a uma só hipótese, assim permite-se se servir de modos de representação diferentes em função de que, o que pensa, se deixe expressar melhor de um ou de outro modo. Já que a representação dos efeitos da natureza sempre permanece incompleta, deve-se recorrer a vários meios para ampliá-la e expressar de algum modo quando se observa e se descobre algo. Dado que cada homem olha comumente para as coisas a partir de uma única perspectiva, resultam disso as hipóteses mais díspares, as quais foram mais ou menos utilizáveis para expressar os segredos da natureza, permanecendo como tais durante esse tempo.

Mas eu havia de observar que aqueles que consideram um objeto segundo hipóteses diversas e, com frequência, opostas, são homens honestos e amantes da verdade, aos quais importa sobretudo o conhecimento do tema, e que não acreditam que tal conhecimento se deixe captar da melhor maneira e mais adequada apenas com seu próprio ponto de vista.⁴⁸

Goethe deduz disso que duas hipóteses opostas poderiam ser modos de ver no fundo compatíveis, ainda que seja mais difícil, empregando as duas, conhecer a natureza, atuar em seu espírito, para não eleger este ou aquele ponto de vista, e permanecer em uma ou em outra posição por obstinação ou ganas de se autolimitar. Assim, serve tanto o modo de expor dos evolucionistas, como dos epigenesistas, ou seja, tanto a reprodução predeterminada como a reprodução mais livre, ainda que apenas como palavra e meio de expressão. A teoria da metamorfose não pôde ser redigida em absoluto como uma obra autônoma e concluída; pôde ser exposta apenas como imagem de referência, como unidade de medida a qual devem ater-se e segundo a qual devem medir-se os seres orgânicos. Do mesmo modo, Nietzsche a toma como orientação para suas pesquisas iniciais como filólogo. Tal é o espírito geral da cosmologia goetheana que implica que o que se mostra aos sentidos é resultado de uma divisão prévia e que os elementos separados tendem a reunir-se de novo, às vezes ao término de uma evolução que procede por um movimento alternado de contração e expansão inerente ao ritmo essencial do universo.

Voltando ao campo da filosofia e considerando evolução e epigênese sob este prisma, parecem ser apenas palavras para despistar-nos. A teoria do encapsulamento acaba muito cedo por repugnar as pessoas de cultura superior, mas na doutrina de uma agregação e assimilação está pressuposto sempre algo que agrega e algo que deve ser agregado, e se não podemos pensar em nenhuma pré-formação, chegaremos a uma pré-delineação, predeterminação, a um preestabelecer ou como se queira chamar ao que deveria vir antes que percebamos algo. Goethe, no entanto, inclina-se a afirmar que, quando se apresenta um ser orgânico, não é possível compreender a unidade e liberdade deste impulso formativo sem o conceito de metamorfose. Para concluir, eis aqui um esquema que facilitará reflexões ulteriores:

48 GOETHE. *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 118.

Matéria

Potencialidade

Força

Energia

Aspiração

Impulso

Vida

Forma

Convicção comum entre Schiller, Goethe e, conseqüentemente, Nietzsche era que a escolha do objeto e a escolha da forma são indissociáveis. Os objetos mais indicados são aqueles que determinam eles mesmos, através de sua existência sensível. Se bem que em nenhuma obra de arte se possa jamais considerar o objeto isoladamente, mas somente enquanto foi trabalhado. Um sentimento profundo coincidirá, se for natural e puro, com os objetos mais nobres e mais elevados e será equivalente à necessidade simbólica. Os objetos representados desta maneira parecem não existir senão por eles mesmos e, portanto, possuem uma dimensão profundamente significativa, esta é a causa do fato que um objeto ideal comporta sempre uma dimensão universal. Se o símbolo testemunha alguma coisa que está além do que é representado, isso será sempre de maneira indireta.

Existiriam basicamente duas espécies de objetos:

1. A espécie natural: representa objetos conhecidos, comuns e ordinários tais quais eles são, mas elevados a um nível artístico. Esses objetos são geralmente fisiológicos e possuem o caráter de um patético comum; nesse sentido eles não têm nada de ideal, se bem que em outro sentido devem, enquanto obras de arte, participar da idealidade.
2. A espécie ideal: não se apreende o objeto como aparece na natureza, mas em um nível onde está desembaraçado de todo traço medíocre e singular e onde não se torna apenas obra de arte graças ao trabalho do artista, mas se oferece enquanto objeto perfeitamente formado.

Os objetos da primeira espécie são produzidos pela natureza; os da segunda espécie são tirado do espírito humano em ligação íntima com a natureza. Enquanto os primeiros atingem uma certa dignidade graças ao trabalho mecânico ao qual se submete o artista, a dignidade dos segundos não pode ser expressa pelo tratamento mecânico. Além desses dois tipos, existem objetos que, em si, não poderiam ser compreendidos e seriam destituídos de interesse, se não estivessem ligados e explicados através de uma série na qual estão inseridos. Toda a arte do baixo-relevo repousa sobre a compreensão exata do tratamento exigido por esta terceira espécie

de objetos. Enfim, existe ainda uma aplicação deslocada da poesia para as artes plásticas. O artista plástico deve ser *poiético*, mas não deve poetizar (*Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren*). Esta distinção entre a *Dichtung* como *poiética*, isto é, criação racional, e a poesia como arte verbal terá um grande papel na teoria da arte na Alemanha dos românticos a Heidegger. Enfim, procurei iluminar teoricamente a base da *metafísica estética* e esclarecer sobretudo a passagem abaixo:

§18 p. 113 Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit Kant's und Schopenhauer's ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg über den im Wesen der Logik verborgen liegenden Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Cultur ist. Wenn dieser an die Erkennbarkeit und Ergründlichkeit aller Welträthsel, gestützt auf die ihm unbedenklichen aeternae veritates, geglaubt und Raum, Zeit und Causalität als gänzlich unbedingte Gesetze von allgemeinsten Gültigkeit behandelt hatte, offenbarte Kant, wie diese eigentlich nur dazu dienten, die blosse Erscheinung, das Werk der Maja, zur einzigen und höchsten Realität zu erheben und sie an die Stelle des innersten und wahren Wesens der Dinge zu setzen und die wirkliche Erkenntniss von diesem dadurch unmöglich zu machen, d.h., nach einem Schopenhauers'schen Ausspruche, den Träumer noch fester einzuschläfern (W. a. W. u. V. I, p 498). Mit dieser Erkenntniss ist eine Cultur eingeleitet, welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage: deren wichtigstes Merkmal ist, dass an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt wird, die sich, ungetäuscht durch die verführerischen Ablenkungen der Wissenschaften, mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Iebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht. Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentödter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoctrinen jenes Optimismus den Rücken kehren, um im Ganzen und Vollen »resolut zu leben«: sollte es nicht nöthig sein, dass der tragische Mensch dieser Cultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragödie als die ihm zugehörige Helena begehren und mit Faust ausrufen muss:

Und sollt'ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,
In's Leben ziehn die einzigste Gestalt?

Nachdem aber die sokratische Cultur von zwei Seiten aus erschüttert ist und das Scepter ihrer Unfehlbarkeit nur noch mit zitternden Händen zu halten vermag, einmal aus Furcht vor ihren eigenen Consequenzen, die sie nachgerade zu ahnen beginnt, sodann weil sie selbst von der ewigen Gültigkeit ihres Fundamentes nicht mehr mit dem früheren naiven Zutrauen überzeugt ist: so ist es ein trauriges Schauspiel, wie sich der Tanz ihres Denkens sehnsüchtig immer auf neue Gestalten stürzt, um sie zu umarmen, und sie dann plötzlich wieder, wie Mephistopheles die verführerischen Lamien, schaudernd fahren lässt.⁴⁹

49 L-L pp. 109-110: Par un prodige de courage et de sagesse, Kant et Schopenhauer ont remporté la plus difficile des victoires, victoire sur l'optimisme dans l'essence de la logique qui forme le soubassement de notre civilisation. Tandis que cet optimisme, prenant appui sur des *aeternae veritates* qu'il pensait hors de doute, avait cru possible de connaître et d'élucider toutes les énigmes de l'univers, et avait traité l'espace, le temps et la causalité comme des lois absolument inconditionnées et d'une validité universelle, Kant a révélé comment celles-ci ne servaient proprement qu'à ériger le simple phénomène, l'œuvre de Maïa, au rang d'unique et suprême réalité, à le mettre à la place de l'essence intime et vraie des choses et, par là, à en rendre impossible la connaissance effective, ou, pour reprendre un mot de Schopenhauer, à rendormir plus profondément le rêveur (Monde..., I, p. 498). Cette découverte inaugure une civilisation que j'oserais qualifier de tragique – et dont le trait majeur est qu'elle remplace, en tant que but suprême, la science par la sagesse, laquelle, sans se laisser abuser par les captieuses diversions des sciences, embrasse d'un regard impassible tout le tableau de l'univers et

O desastre da civilização moderna repousa no seio da civilização teórica e pouco a pouco invade a angústia do homem moderno que procura meios para conjurar o perigo. Ele procura utilizar a aparelhagem da ciência para exibir os limites e a natureza condicionada do conhecimento em geral e contestar de modo decisivo as pretensões da ciência à validade e à finalidade universais. Foi essa a monstruosa coragem e a sabedoria de Kant e Schopenhauer: a religiosa vitória sobre a essência da lógica escondida pelo otimismo, que é a base de nossa cultura. Kant descobre nos fenômenos as obras de *Maja*, percebendo os limites da ciência. Para Nietzsche, a compreensão de Kant une-se à percepção de Schopenhauer, segundo a qual a ciência frente a *Maja* faz apenas ninar o sonhador. Nietzsche qualifica esse signo como característico da cultura iluminista, no qual a ciência se desvia pelo próprio pensamento científico. Esse novo homem trágico, corajoso e sábio, deve criar também uma nova arte, a arte da consolação metafísica. Sob os gritos de Fausto, a cultura socrática dos homens teóricos é perturbada e o homem moderno pressente os fundamentos ingênuos da persuasão confiante: como cordeiro trêmulo deixa-se conduzir por Mefistófeles.

cherche, dans un mouvement de sympathie et d'amour, à en reprendre sur soi la souffrance éternelle. Représentons-nous la montée d'une génération qui ait cette intrépidité du regard, cette manière héroïque d'affronter l'horrible, imaginons le pas téméraire de ces tueurs de dragons, l'audace fière avec laquelle ils tourment le dos à toutes les doctrines débilantes de l'optisme afin de « vivre résolument » d'une vie pleine et entière: ne serait-il pas nécessaire que l'homme tragique d'une telle civilisation, après s'être éduqué au sérieux et à la peur, désirât comme l'Hélène qui lui est due un art nouveau, l'art de la consolation métaphysique, la tragédie, et s'écriât avec Faust:

Faudrait-il donc que mon désir fût impuissant

A ramener au jour cette figure insigne?

Mais maintenant la civilisation socratique, ébranlée de deux côtés à la fois, ne peut plus guère tenir que d'une main tremblante le sceptre de son infailibilité, — d'abord par peur de ses propres conséquences qu'elle finit à la longue par soupçonner, et parce qu'elle-même, ensuite, a perdu sa naïve confiance de jadis et qu'elle n'est plus absolument convaincue de l'éternelle validité de ses fondements: triste spectacle que cette valse-hésitation d'une pensée qui se précipite, consumée du désir de les étreindre, à la recherche de formes nouvelles et qui soudain, tel Méphistophélès avec les trompeuses Lamies, les laisse échapper dans un frisson d'horreur!