

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Maria Luisa Noujaim Teixeira

A *Farbenlehre* de J.W. Goethe (1749 - 1832) e o problema da visão: do método goetheano de fazer ciência

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Setembro de 2015



Maria Luisa Noujaim Teixeira

A *Farbenlehre* de J.W. Goethe (1749 - 1832) e o problema da visão: do método goetheano de fazer ciência

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Pedro Spínola Caldas

Departamento de História - UNIRIO

Profa. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de setembro de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

Maria Luisa Noujaim Teixeira

Licenciada (2012) em História e Mestre em História da Arte e Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É membro do corpo editorial da Revista A! (ISSN: 24466158), revista multidisciplinar de pós-graduandos sobre questões da arte contemporânea, vinculada ao Programa de pós-graduação em Filosofia da UFRJ. Tem interesse nas áreas de história da arte, filosofia contemporânea e antropologia.

Ficha Catalográfica

Teixeira, Maria Luisa Noujaim

A Farbenlehre de J. W. Goethe (1749-1832) e o problema da visão: do método goetheano de fazer ciência / Maria Luisa Noujaim Teixeira ; orientador: João Masao Kamita. – 2015.

96 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2015.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura. 3. Cores. 4. Aprendizado. 5. Formação. 6. Urphänomen. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD:900

Agradecimentos

Agradeço inicialmente ao professor João Masao Kamita, orientador desta dissertação, pela sempre paciente e cuidadosa orientação, desde os tempos de graduação, e pelos momentos de interlocução de suma importância para a realização deste trabalho. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, em especial ao professor Ronaldo Brito, pelas magníficas aulas e sugestões de pesquisa; além dos professores Ricardo Benzaquen, Henrique Estrada e Marcelo Jasmin pela constante contribuição em minha formação acadêmica. Aos funcionários do departamento de História, pela ajuda e alegria cotidianas: Edna, Cleuza, Anair, Cláudio e Moisés.

Ao professor Pedro Caldas, da Unirio, pela disponibilidade em participar da banca e pela rica conversa sobre os possíveis caminhos deste trabalho, além da preciosa indicação de bibliografia. Ao Professor José Thomaz Brum, da PUC-Rio, pelas aulas e sugestões de leitura. Agradeço ainda ao professor Luiz Fernando Dias Duarte, do Museu Nacional - UFRJ, pela recepção generosa da pesquisa e interlocução que se abre.

Aos amigos que fiz durante o mestrado, por dividirem as inquietações e pela amizade constante: Clarissa Mattos, Mauro Franco, Gabriel Vertulli, Patrícia Reis, Janaina Santos, Lucas Cabral e Luiz Antônio Andrade. Às companheiras de vida e pensamento, que posso dizer que engendram este trabalho, muitas vezes, como uma autoria em “triálogo”: Priscila Alba e Renata Sammer.

À minha família, Luiz, Lili e Adriana, pela ajuda nas traduções e pelo apoio de sempre.

A Paulo, meu amor e companheiro.

Ao CNPq e à PUC-Rio pelas bolsas de financiamento concedidas.

Resumo

Noujaim Teixeira, Maria Luisa; Kamita, João Masao. **A *Farbenlehre* de J.W. Goethe (1749 - 1832) e o problema da visão: do método goetheano de fazer ciência.** Rio de Janeiro, 2015. 96p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832), poeta e naturalista alemão, ao longo de sua vida produziu extensa obra científica, em que pretendia conhecer a natureza em sua própria linguagem, em contraponto à ciência newtoniana que imporia à leitura da natureza uma ordem instrumental para o homem. A *Farbenlehre* (Doutrina das Cores, 1810), obra máxima de sua prática científica e objeto central desta pesquisa, é um aprendizado ao mesmo tempo sobre as cores e sobre a visão. A abordagem procurou investigar, através do conceito de *Urphänomen* (fenômeno original), um suposto traço goetheano na fenomenologia do século XX, para isso utilizando como principal interlocução algumas obras do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961). O eixo que norteia o trabalho é de que a *Farbenlehre* é um livro de método, deve ser aprendida cognitivamente com fins a ler tanto a natureza como a obra goetheana como um todo.

Palavras-chave

Cores; Aprendizado; Fenômeno; Formação; *Urphänomen*

Abstract

Noujaim Teixeira, Maria Luisa; Kamita, João Masao (Advisor). **J.W. Goethe's (1749 - 1832) *Farbenlehre* and the problem of vision: the goethean method of making science.** Rio de Janeiro, 2015. 96p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832), german poet and naturalist, throughout his life produced an extensive scientific work, in which he intended to get to know nature in its own language, in counterpoint to the Newtonian science that would impose to the reading of nature an instrumental order to man. The *Farbenlehre* (Theory of Colours, 1810), masterpiece of his scientific practice and main subject of the present research is a learning experience, embracing both the colors and the vision. The adopted approach sought to investigate, through the *Urphänomen* (original phenomenon) concept, an alleged goethean trace in the XX century phenomenology, using as main interlocution some works of the french philosopher Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). The line that conducts the work is that the *Farbenlehre* is a book of method, must be learned cognitively with the purpose of reading both the nature and the goethean work as a whole.

Keywords

Colors; Learning; Phenomenon; Forming /Formation; *Urphänomen*

Sumário

1. Introdução	10
2. Sobre o corpo da cor: uma apresentação da Farbenlehre de Goethe	17
3. O método goetheano de fazer ciência; a Farbenlehre como um livro de método; o desdobrar fenomenológico	27
4. A forma de olhar goetheana direcionada à crítica de arte e arquitetura	42
4.1. Viagem à Itália: Visão arcádica e História Natural	49
5. Entre visão e nomeação: a ciência de Goethe e o problema da linguagem da natureza	57
5.1. O lugar da cor nos jogos de linguagem (Sprache Spiele) de Ludwig Wittgenstein; a irreduzibilidade (não essencialidade) do fenômeno original e o problema da tradução	66
6. Considerações finais	79
7. Referências bibliográficas	82
8. Anexos	88
8.1. ANEXO 1 - Die Metamorphose der Pflanzen (Gedicht)	88
8.2. ANEXO 2 - The Metamorphosis of plants (Poem)	91
8.3. ANEXO 3 - A Metamorfose das Plantas (Poema)	94

Lista de Figuras

Figura 1 - Círculo cromático de Goethe, com o hexagrama das cores	26
Figura 2 - Círculo cromático, desenho de J.W. Goethe	26
Figura 3 - Refração da luz no prisma, desenho de J.W. Goethe	26
Figura 4 - Octaedro das cores de Ludwig Wittgenstein	78

Um livro é um espelho. Macaco, quando olha no espelho, não vê apóstolo, só vê macaco.

[Georg C. Lichtenberg]

1. Introdução

J.W. Goethe (1749-1832), ao longo de sua vida, além da renomada obra poética e literária, produziu uma extensa obra científica de caráter intuitivo, em que pretendia conhecer a natureza em sua própria linguagem, seu funcionamento em si, em contraponto à ciência newtoniana¹ que imporia à leitura da natureza uma ordem instrumental, com fins quantitativos para o homem. Realizou pesquisas no campo da botânica, mineralogia, ótica, meteorologia, anatomia, entre outros. Tendo em vista que seu método de investigação partia da observação de cada fenômeno e não de regras a priori, seus estudos foram muitas vezes relegados a mero diletantismo, embora sua contribuição na descoberta do osso intermaxilar² seja reconhecida pela comunidade científica e seus estudos no campo da morfologia tenham sido mencionados como relevantes por Charles Darwin na introdução à *Origem das Espécies* (1859)³. A questão do método goetheano de fazer ciência, portanto, é assunto que não encontra total repouso nem sob a validade comprobatória da ciência tradicional, nem sob a poesia.

Dentro de tal obra, a *Farbenlehre* (Doutrina das Cores, 1810)⁴ é o estudo que trata simultaneamente do objeto e do método, posto que ambos coincidem no âmbito do *visível*. Observar o *Urphänomen*⁵ (fenômeno original) do aparecimento das cores implica apreender o modo de funcionamento do olhar, é uma investigação que se

¹ Isaac Newton (1642-1726). Sobre a polêmica que Goethe cria com a teoria de Newton, ver a introdução de Charles Eastlake em GOETHE, J.W. *Theory of colours*. (translated by Charles Eastlake). MIT Press. Cambridge, Massachusetts and London, England, 1970.

² WELLS, G.A. "Goethe and the inter maxillary bone" In *The British Journal for the History of Science* Vol. 3, No. 4 (Dec., 1967), pp. 348-361

³ DARWIN, C. *The origin of species by means of natural selection or the preservation of favored races in the struggle for life and the descent of man and selection in relations to sex*. Modern Library. New York, 19—.

⁴ Neste trabalho analisamos a parte da *Farbenlehre* de Goethe que se encontra traduzida para o inglês. O original em alemão contém 3 volumes. Ver GOETHE, J.W. *Theory of colours*. p. xxxiv.

⁵ Mantemos os termos *Farbenlehre* e *Urphänomen* no idioma original para evitar dissonâncias de tradução.

realiza em dois sentidos: sobre a visão do *Urphänomen* e sobre o *Urphänomen* da visão. Com a compreensão dos *Urphänomene*, Goethe inicia uma passagem de um conceito totalizante de natureza para uma percepção de natureza como forma aberta. No fenômeno original da planta, cruzamento da força vertical do crescimento com a força horizontal da reprodução, está a razão inerente a todas as formas de plantas, todas as linhas, texturas, alturas, odores, cores; assim como a combinação polaridade e intensificação é a razão do aparecimento das cores, como exposto na *Farbenlehre*. Descobrir o *Urphänomen* da planta, das cores, da água⁶ é ao mesmo tempo a busca de um valor comum entre os elementos e a exposição de um fenômeno aberto, que pode se desdobrar infinitamente⁷. O princípio é essencial e múltiplo. É fundamental notar que o *Urphänomen* é um princípio, uma razão, não uma origem⁸. A origem é teleológica, pretende explicar o fim pelo começo, o princípio não — este é um algoritmo, está sempre presente, é a-histórico.

Mas, permanece a forma simples da primeira aparição;
E, assim, caracteriza-se também sob as plantas a criatura.
Logo após, um rebento seguinte, erguendo-se, renova,
Nós em nós empilhados, sempre a primeira estrutura.
Nem sempre se dá o mesmo; pois gera-se o diverso
Formada, tu vês, sempre a folha seguinte,
Mais longa, mais esculpida, mais destacada no topo e nas partes, elas crescem juntas e suspensas sob o órgão.

[grifo nosso] [*A Metamorfose das plantas*, poema] [anexo 3]

Observar o *Urphänomen*, para Goethe, é deixar o olho ver, colocar-se em postura de receber, ampliar os sentidos, conhecer pela percepção. Uma postura intelectual que sai do esteio do cartesianismo — sai do sujeito que pensa o mundo para o sujeito que

⁶ Goethe considerava que o *Urphänomen* da água é o vórtice. Sobre isto ver RIEGNER, M., WILKES, J. *Flowforms and the language of water*. In SEAMON, D., ZAJONC, A. 1998.

⁷ É possível observar que nesta lógica do *Urphänomen* goetheano — um princípio arquetípico que se desdobra ao infinito; neste aspecto, de maneira igual à matemática — reside a *forma* da dependência ontológica do romantismo ao universalismo. Em termos históricos, isto implica ler o romantismo alemão como um movimento que se apropria da ideia de progresso universal no sentido de criar formas de diferença dentro dele. Sobre isto ver DUARTE, L.F.D. 2004, 2006, 2012.

⁸ Apesar de comumente aparecer a tradução de *Urphänomen* como *fenômeno original*, trata-se de ressaltar aqui que ele não é uma origem em sentido teleológico.

está no mundo — abrindo a sensibilidade para uma fenomenologia do corpo e da visão como será formulada mais tarde principalmente por Henri Bergson e Maurice Merleau-Ponty.

Na primeira parte deste trabalho, apresentamos as linhas gerais da *Farbenlehre*, seguindo o eixo científico do livro que apresenta o que chamamos de “o corpo da cor”, através das cores fisiológicas, físicas e químicas, as três etapas de aparecimento das cores, para Goethe. Em seguida, adentramos o método goetheano de pesquisa das cores e da visão como uma maneira de pensar temporalmente o que chamamos de Forma, entendendo que seu processo investigativo abre a sensibilidade para pensar Forma como Formação, a Natureza como devir em aberto. Neste sentido, cabe pensar a relação intrínseca que há, na obra do autor, entre os processos de *Gestaltung* e *Bildung*, traduzidos em português no termo comum “formação”, embora isto apareça apenas como sugestão de pesquisa neste trabalho.

Em termos da história da arte, a *Farbenlehre* é um livro que se dá à experiência binocular do final do século XIX e início do XX. Em uma visão perspectivada, como desenhada no Renascimento, a paisagem e o espaço passam a ser calculados racionalmente, de acordo com princípios da geometria euclidiana. O fazer pictórico e arquitetônico, em diante, abandona métodos empíricos de construção e desenho para criar uma representação matemática do espaço visto, uma janela verossímil do “real”, definindo, assim, uma ideia pré-concebida de harmonia visual⁹. Em linhas gerais, a pintura dos impressionistas, de Cézanne e dos cubistas configuram um rompimento com a representação pictórica ilusória em privilégio de uma re-criação da sensibilidade da visão na tela, por isso a ação da luz no olho passa a ser representada no lugar da luz e sombra como ilusão de volume. Fenomenologicamente, há uma mudança de sensibilidade, daquela que distingue hierarquicamente figura e fundo, forma e conteúdo para uma que faz uma junção dialética destas categorias. A visão binocular, portanto, corresponde à consciência de que enxergamos com dois olhos,

⁹ Não pretende-se aqui reduzir a pintura renascentista e posterior à questão da perspectiva, apenas lhes sublinhar este aspecto.

que a síntese visual que o cérebro faz para não vermos duas telas separadas é feita e refeita a cada momento, não existe a priori. A relação da história da arte com a fenomenologia será discutida no final da Parte I, tendo como referência o livro *A Estrutura do comportamento* (1942) de Merleau-Ponty.

Na *Farbenlehre*, a cabeça que se curva para ler o tempo todo tem que ficar ereta para ver, não há aprendizado teórico que seja suficiente para delimitar o alcance da visão, ao contrário, a visão formula e reformula a teoria, cria seus pressupostos para desconfiar deles, teoriza com ironia:

Certamente, a mera investigação de um assunto pode nos gerar benefício, mas pouco. Todo o ato de enxergar conduz a consideração, consideração a reflexão, reflexão a combinação, e assim, pode-se dizer que em todo olhar atento sobre a natureza já estamos teorizando. Mas, para se prevenir contra o possível abuso deste olhar abstrato, de modo que as deduções práticas que buscamos possam ser realmente úteis, nós deveríamos teorizar sem esquecer que é isso que estamos fazendo, deveríamos teorizar com auto-domínio mental, e, para usar uma palavra forte, com ironia. [*Theory of colors*, p. xli]¹⁰

O problema da visão na *Farbenlehre* orienta-se em duas direções ao mesmo tempo: à ciência, que aponta para fora do corpo, para uma leitura objetivante e impessoal da natureza e à arte, que permite ao pesquisador olhar a natureza com “os olhos de dentro” (*mind's eye*), guardando a inocência de quem olha as coisas pela primeira vez. A passagem de uma técnica (*techné*) à outra, em Goethe, acontece pelo corpo, seu entendimento e desenvolvimento dependem da cognição, por isso ela é uma ciência intuitiva, sua compreensão depende menos de uma apreensão teórica (hipotética) do fenômeno do que de uma capacidade física, perceptiva. Não à toa a Doutrina das Cores é um *aprendizado*, deve ser aprendida em seu nível mais escolar, como se aprende a subir uma árvore ou andar de bicicleta. Aprendê-la a nível básico, no entanto, requer um comprometimento metodológico, convém seguir os experimentos indicados no livro, começando pelas cores fisiológicas, passando pelas

¹⁰ Surely the mere inspection of a subject can profit us but little. Every act of seeing leads to consideration, consideration to reflection, reflection to combination, and thus it may be said that in every attentive look on nature we already theorize. But in order to guard against the possible abuse of this abstract view, in order that the practical deductions we look to should be really useful, we should theorize without forgetting we are so doing, we should theorize with mental self possession, and, to use a bold word, with irony. [*Theory of colors*, p. xli]

físicas até as químicas, as três fases corporais de aparecimento da cor, como apresentaremos no primeiro capítulo.

Em Goethe, no nível das cores fisiológicas, coloca-se o exercício de, através da retina, “ver o olho vendo”, ação que reconfigura o visível, transforma a percepção. Essa mudança contínua de configuração do olhar orienta também o processo aberto da formação cultural, em que um elã vital que perpassa todos os saberes desenha uma noção de auto-cultivo humano. Uma percepção de que o mundo se desloca conforme o corpo se desloca foi vivida por Goethe na *Viagem à Itália 1786-1788* e desenhada no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em que um jovem faz uma viagem de vida e se auto-desenvolve em infinitas formas de diferença. Na viagem à Itália ocorre uma “união definitiva” entre arte e ciência na vida do autor. No terceiro capítulo, procuramos indagar sobre estas instâncias, como descritas nos diários da Itália, primeiro através de algumas críticas de arte e arquitetura, em que Goethe expõe suas concepções mais teóricas (vide os dois ensaios apresentados no início) e mais empíricas do que seja arte; em seguida, observamos o entrelaçamento de traços artísticos, culturais e psicológicos com botânicos, mineralógicos e geológicos da paisagem, como acontece ao longo de toda a viagem. Por fim, esta integração de conhecimentos “semânticos” — de arte e história antigas, muito influenciado por Winckelmann — a seus conhecimentos “naturais” indica o caminho da História natural, como formulada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), como uma possibilidade para se pensar o trabalho científico de Goethe.

Antecipando a questão da visão posta na *Farbenlehre*, é possível enxergar como as análises que Goethe faz da paisagem italiana clássica são formas de experimentação aberta e empírica que serão mais tarde formuladas e sintetizadas em torno do aparecimento das cores. A companhia de Kniep¹¹ em boa parte do caminho ao sul da Itália é relatada por Goethe como um diário visual paralelo, em que o jovem

¹¹ Christoph Heinrich Kniep (1755 – 1825) pintor alemão que acompanhou Goethe durante a viagem à Itália.

ajudante retratava, em desenhos e aquarelas, todas as paisagens e imagens que o poeta pedia, como um fotógrafo.

Por esse vale cultivado de forma tão desigual, embora destinado pela natureza a uma fertilidade constante, descíamos algo aborrecidos sobre nossos cavalos, pois, tendo já suportado tantas intempéries, nada vimos que viesse ao encontro de nossos propósitos pictóricos. Kniep esboçara uma bela paisagem longínqua, mas, demasiado horríveis que eram o plano intermediário e o fundo meteu-lhe, com bom gosto e zombaria, um primeiro plano à maneira de Poussin, o que não lhe custou coisa alguma e transformou o desenho num quadrinho bastante bonito. Quantas excursões pictóricas não conterão semelhantes meias verdades? [*Viagem à Itália*, p. 339]

A anotação de propósitos pictóricos frustrados, assim como o retrato de meias verdades, o bom gosto e a zombaria dão a ver o clima de abertura à contingência e ao inesperado com que Goethe retrata suas apreciações artísticas durante a viagem. Isto veremos em diversas passagens ao longo do livro que denotam a constante empiria com que o poeta construía sua paisagem pessoal e clássica da Itália. Além disso, a relação que estabelece entre a Antiguidade — *Urbild* (modelo original) da bela alma de sua cultura (cf. Bornheim, 1998) — e a paisagem arcádica é demonstrativa da profícua relação entre forma e origem que Goethe se dedica boa parte da vida a investigar. Uma forma aberta, que é o que se apresenta aos olhos e muda aos olhos de cada um é também a origem, o princípio.

A relação entre ciência e arte, natureza e semântica é o ponto que nos leva ao problema entre ler e ver, ver e nomear, em suma, ao problema da linguagem da natureza em Goethe, assunto que lidamos no quarto e último capítulo. O ato de identificar o *Urphänomen* é, na obra do autor, um ato mimético, pois traz em si a energia léxica da linguagem, a necessidade de restabelecer em linguagem o fenômeno visto; ato conjunto, posto que ver o desenho do fenômeno só é possível à medida que se crie uma linguagem que articule tal visão. No limite, pode-se pensar que o fenômeno cria a linguagem; questão que remete, basilarmente, ao *Crátilo*, diálogo platônico que discute se a origem da linguagem é natural ou convencionada. Questão também esta da teoria para Goethe, como vimos em citação acima, respeitando o sentido etimológico de *teoria* que, do grego *theōría*, diz da ação de observar: “Todo ato de enxergar conduz a consideração, consideração a reflexão, reflexão a

combinação, e assim, pode-se dizer que em todo olhar atento sobre a natureza já estamos teorizando.”¹²

Nesta bifurcação entre natureza e convenção, remetemos ao tema da cor em Wittgenstein, a fim de compreender, por dentro da leitura que este fez da *Farbenlehre* (publicada sob o livro *Notas sobre as cores*, 1950), a estrutura (convencionada) do jogo de linguagem frente ao problema da percepção. Ao admitir, na segunda fase de sua produção, a dimensão fenomenológica da realidade e portanto, das estruturas lógicas que usa para analisar a linguagem, o filósofo abre um segundo jogo dentro do já estabelecido jogo de linguagem (*Sprache Spiele*); entre o jogar do som ao significado interpõe-se agora o jogar da linguagem ao sensível, como veremos a partir do “problema da exclusão da cor”. Neste sentido, importa olhar para o cruzamento que ocorre entre a filosofia de Wittgenstein e a doutrina das cores de Goethe a fim de observar um desdobramento goetheano não apenas na fenomenologia como também na filosofia analítica.

Por fim, a questão da temporalidade goetheana é algo de particular interesse neste trabalho. Por um lado, é natural vincular sua produção científica a um humanismo tardio, típico da formação do poeta, em que seu vasto conhecimento sobre Antiguidade clássica e Escolástica deixa sua ciência à sombra de uma tradição ultrapassada pela física clássica de Newton. Por outro, argumentamos que justamente a querela com a física newtoniana, amplamente anunciada na *Farbenlehre* (inclusive dando a ver que o livro só foi escrito em razão de combater esta teoria), demonstra seu lugar à frente da ciência moderna, ao menos à frente cronológica, o que nos faz pensar que Goethe não estava unicamente reformulando valores científicos antigos, mas pretendendo entrar em um debate desafiador e contemporâneo para si. A declarada querela com Newton, portanto, cria uma dependência ontológica de uma ciência à outra e joga a doutrina de Goethe para a modernidade.

¹² *Theory of colours*, p. xli

Parte I

2. Sobre o corpo da cor: uma apresentação da *Farbenlehre* de Goethe

Um assunto incômodo de partida é a corporeidade das cores. Talvez porque a cor não seja algo em si, não é onda física como o som e a luz, é pois, percepção visual, depende da ação da retina. Desde Newton, a cor é um fenômeno com independência científica de pesquisa, mas até hoje com dependência a um outro corpo, o humano. As tonalidades são atreladas à visão pois só existem umas em relação às outras, são sistemas culturais, lógicos ou musicais, não exclusivamente sensíveis.

Na *Farbenlehre*, com a clássica parte das Cores Fisiológicas e, em certa medida, em toda extensão do livro, podemos dizer que Goethe faz algo como dar corpo às cores. Fundação de toda doutrina, segundo o próprio autor, esta seção introduz o olho na pesquisa do aparecimento da cor. Faz-se notar que, apesar deste desdobramento ser evidente, não é uma introdução do *olhar* na teoria, mas sim do órgão olho. Esta diferença sugere que o “olhar formal” ou “olhar artístico, cultivado intelectualmente” não é, em princípio, uma prioridade para o autor; Goethe adentra sua fenomenologia pela porta da ciência, ao mesmo tempo, tem a clareza de que trazer a pesquisa para o olho carrega um sujeito (o leitor, “the beholder”) junto.

Naturalmente, dispomos estas cores [fisiológicas] em primeiro lugar, pois elas pertencem totalmente, ou em grande medida, ao sujeito* — ao próprio olho. Elas são a base de toda doutrina, e abrem à nossa visão a harmonia cromática, em que tanta dissonância de opinião tem existido.

[...]

* A distinção alemã entre *sujeito* e *objeto* é tão largamente compreendida e adotada que quase não é necessário explicar que o sujeito é o *indivíduo*, neste caso, o *observador*; e o objeto, *é tudo que está além dele*. — I. (N. do T.) [*Theory of colours*, p. 1]¹³

¹³ We naturally place these [physiological] colours first, because they belong altogether, or in a great degree, to the *subject** — to the eye itself. They are the foundation of the whole doctrine, and open to our view the chromatic harmony on which so much difference of opinion has existed. [...] * The German distinction between *subject* and *object* is so generally understood and adopted, that it is hardly necessary to explain that the subject is the *individual*, in this case the *beholder*; the object, *all that is without him*. — I. (N. do T.) [*Theory of colours*, p. 1]

Diversas conclusões desta seção têm ressonâncias tanto na ciência como na estética. Goethe afirma que as cores são sombras do contato da luz com a escuridão e não apenas subdivisões da luz, como supõe a teoria newtoniana. Ao observar o funcionamento da retina, ele deduz afinidades com o funcionamento da luz. Na escuridão absoluta, a retina está em seu estado mais relaxado e sensível, enquanto na total claridade está em atividade máxima e alerta. Em ambas situações, o olho está cego. O fato de o homem não enxergar na iluminação extrema é prova, para Goethe, de que as cores não existem na luz pura. A escuridão é co-criadora, é ao mesmo tempo figura e fundo. Na ciência goetheana, tanto a natureza não é um pano de fundo para o homem como a escuridão não é para a luz, as relações de ação e recepção são mútuas.¹⁴

8. A totalidade da retina é ativada em cada um desses estados extremos [luz e escuridão] de modo que podemos experimentar apenas um destes efeitos de cada vez. No primeiro caso (6) [escuridão], encontramos o órgão no máximo de relaxamento e susceptibilidade; no outro (7) [luz], em um estado estressado, e quase sem susceptibilidade nenhuma. [*Theory of colors*, p. 3]¹⁵

Na interação da retina com estes dois estados, aparecem as cores fisiológicas, cores que o próprio olho produz, facilmente percebidas quando saímos de um ambiente de grande estímulo luminoso para um mais nublado. Perseguindo a aparição destas cores, Goethe sistematiza primeiro as cores opostas, por razões de polaridade, da raiz quente à raiz fria, assim sendo: amarelo e roxo, laranja e azul, vermelho e verde. Em seguida, percebendo os movimentos de sobreposição (azul sobre o amarelo forma o verde) e intensificação, define o hexagrama estrutural do círculo cromático [figs. 1 e 2]. Todas as cores intensificam-se e esmaecem-se, a cor máxima do movimento de intensificação é o vermelho, ele é a saída da polaridade branco-preto, a possibilidade de diferença — que é a própria possibilidade da cor — do contrário a

¹⁴ Interessante notar esta presença criadora da escuridão já no século das Luzes.

¹⁵ 8. The whole of the retina is acted on in each of these extreme states [light and darkness], and thus we can only experience one of these effects a time. In the one case (6) [darkness] we found the organ in the utmost relaxation and susceptibility; in the other (7) [light] in an overstrained state, and scarcely susceptible at all. [*Theory of colors*, p. 3]

visão enxergaria apenas variações de cinza. O círculo é o desenho do *Urphänomen* da aparição das cores.

O movimento da retina em relação ao espaço que cada imagem ocupa no órgão é de harmonização. Tanto em imagens extremas, como cobrir o olho com apenas laranja e ver a retina reagindo com um pulsante verde, como em todas as imagens do dia-a-dia, o olho está buscando uma unidade com o mundo externo. Para nosso autor, o movimento de harmonização da retina acontece em várias direções formando um círculo, segue a mesma lógica do aparecimento das cores fisiológicas.

Neles o olho almeja uma totalidade, contendo em si mesmo o círculo cromático. Azul e vermelho encontram-se no violeta, complementar ao amarelo. No laranja, correspondente ao azul, encontram-se o amarelo e o vermelho. O verde reúne azul e amarelo, sendo complementar ao vermelho, o mesmo ocorrendo com todos os matizes das mais variadas misturas.

61. Se os elementos que compõem uma totalidade ainda são perceptíveis, essa totalidade é justamente chamada de harmonia. [*Doutrina das Cores*, p. 95]¹⁶

No entanto, cabe dizer que essa afirmação de harmonia vem junto com um esforço de abrir a percepção para o movimento infinito e sempre novo da natureza. Interessa a Goethe mais ver o movimento circular cromático em diversas formas do que ver unicamente a forma do círculo se repetindo. O movimento de constante oposição próprio à anatomia da retina revela uma harmonia viva, múltipla, que já não opera com uma ideia subjetiva de todo uno da natureza, que mantém a visão como problema pulsante, inapreensível, sem resolução, como se verá ao fim do quarto capítulo.

33. O olho de quem desperta mostra sua vitalidade principalmente porque pretende alternar por completo seus estados, movendo-se, nos casos mais simples, do escuro ao claro e vice-versa. Ele não pode e nem quer em momento algum permanecer idêntico num estado específico determinado pelo objeto. Ao contrário, é forçado a uma oposição, na medida em que contrapõe um extremo ao outro, o intermediário ao intermediário, unindo ao mesmo tempo os opostos e almejando, sucessivamente ou no mesmo espaço e tempo, à totalidade.

¹⁶ They show that the eye especially demands completeness, and seeks to eke out the colorific circle in itself. The purple or violet color suggested by yellow contains red and blue; orange, which responds to blue, is composed of yellow and red; green, uniting blue and yellow, demands red; and so through all gradations of the most complicated combinations. 61. When in this completeness the elements of which it is composed are still appreciable by the eye, the result is justly called harmony. [*Theory of colors*, p. 28]

34. A extraordinária satisfação que sentimos com um claro-escuro bem executado em pinturas incolores e obras de arte similares nasce talvez da percepção simultânea de um todo, que o órgão mais busca do que produz numa sequência, e que, qualquer que seja o resultado, jamais pode ser conservado. [*Doutrina das Cores*, p. 86]¹⁷

Intrinsecamente interligada às cores fisiológicas, está a atividade das cores físicas. Na apresentação à *Doutrina das Cores*¹⁸, Marco Gianotti descreve como Goethe, de uma aceitação incontestável da teoria newtoniana, passou a tomar consciência de seu erro:

Após viagem à Itália, em 1791, Goethe pede prismas emprestados a Buttner. Um dia, ao olhar casualmente em direção a uma parede branca através de um prisma, não vendo cor alguma, diz a si mesmo que a teoria de Newton estava errada. A partir daí dedica boa parte do tempo para tentar provar experimentalmente aquilo que havia intuído. [*Doutrina das Cores*, p. 43]

O experimento de jogar luz branca sobre o prisma e testemunhar a decomposição desta luz em sete cores só acontece em exatidão com doses equilibradas de luz e escuridão; o ato isolado da refração não é suficiente para a aparição das cores. Esta observação abre, para Goethe, a possibilidade de mostrar as variações de refração possíveis com o prisma, de acordo com a distância da superfície branca e da presença de escuridão. Logo percebe que na parte mais próxima ao prisma aparecem apenas duas bordas de cor, uma vermelho-amarela e outra azul-violeta, enquanto a luz branca ainda aparece no centro; apenas com a distância e movimento, as duas bordas se sobrepõe formando o verde [fig. 3]. Com este experimento Goethe comprova o que diz ser um fato conhecido por qualquer criança: o verde não é cor pura, como calcula Newton, apenas a mistura do amarelo com azul.

¹⁷ 33. The eye after sleep exhibits its vital elasticity more especially by its tendency to alternate its impressions, which in the simplest form change from dark to light, and from light to dark. The eye cannot for a moment remain in a particular state determined by the object it looks upon. On the contrary, it is forced to a sort of opposition, which, in contrasting extreme with extreme, intermediate degree with intermediate degree, at the same time combines these opposite impressions, and thus ever tends to a whole, whether the impressions are successive, or simultaneous and confined to one image. 34. Perhaps the peculiarly grateful sensation which we experience in looking at the skillfully treated chiaroscuro of colorless pictures and similar works of art arises chiefly from the simultaneous impression of a whole, which by the organ itself is sought, rather than arrived at, in succession, and which, whatever may be the result, can never be arrested. [*Theory of colors*, p. 13]

¹⁸ GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. (apresentação, seleção e tradução Marco Gianotti). Editora Nova Alexandria, 4ª edição. São Paulo, 2013.

A questão do movimento é fundamental para Goethe, pois a refração é movimento e é o deslocamento da luz sobre a escuridão que produz na borda deste contato as cores. A cor se manifesta num *espaço de transição* entre o claro e o escuro. Se a cor é transição, é natural que para o autor não exista uma cor em si, elas estão sempre em passagem, aparecendo e desaparecendo no fluxo do círculo. “Assim, não podemos cair no erro de considerar esse fenômeno algo já pronto, acabado, mas algo que sempre vem a ser e se desenvolve, podendo ser considerado em vários sentidos como um fenômeno a ser determinado.” [*Doutrina das Cores*, p. 120].¹⁹

Das cores fisiológicas para as físicas há um degrau de um fenômeno primário (*Urphänomen*) para um secundário. As cores físicas aparecem em contato com meios semitransparentes (prisma, água, ar), sua lógica de aparição segue a das cores fisiológicas, como vimos, mas estas chegam ao olho somente como consequência de uma ação externa ou como mero reflexo na retina. Com isto, há uma camada mais profunda de entendimento de sua doutrina: as cores fisiológicas — sua ordenação de aparência — são um fenômeno primário, pois correspondem à aparição da cor no *meio* da retina, isto é, a retina é considerada o primeiro meio de aparição da cor, sem ela não há cor alguma, o contato da luz com qualquer outro meio não produz cores sem que estas passem pela ação da retina. Desta maneira, as cores físicas são um fenômeno secundário, dependem do primário para acontecer, sua estrutura física lhes rende um lugar coadjuvante na percepção.

176. Nesse sentido, acreditamos que os investigadores da natureza incorrem em grande erro ao colocar um fenômeno derivado acima do fenômeno primordial e ao virar de cabeça para baixo o próprio fenômeno derivado, fazendo valer, como simples, o que nele é composto e, como composto, o que é simples. Esse quiproquó introduzido na doutrina da natureza resultou em notáveis erros e confusões, que persistem até hoje.

177. Todavia, mesmo se o fenômeno primordial fosse encontrado, persistiria o equívoco de não se querer reconhecê-lo como tal, buscando sempre algo por trás e além dele,

¹⁹ In all this we are never to forget that this appearance is not to be considered as a complete or final state, but always as progressive, increasing, and, in many senses, controllable appearance. [*Theory of colours*, p. 90].

quando, na verdade, deveríamos aceitar que aí se encontra o limite da intuição. [Doutrina das Cores, p. 116, 117]²⁰

O que se percebe das cores fisiológicas, portanto, revela o método de se perceber todas as outras. Entrar em contato com este fenômeno primeiro provoca uma transformação na visão, torna-a capaz de ver sem esforço o que muitos dedicam a vida em atividade científica para “descobrir”, transforma uma percepção “complicada, decomposta” em uma simples, sintética. Por serem também aparições primeiras, são por isso as mais evanescentes e fugidias, de modo que, à medida que se distanciam da retina, ganham maior duração e fixidez nos meios em que se apresentam, entram de fato no espaço-tempo e por isso se materializam com mais densidade.

Esta progressiva densidade que a aparência da cor pode ganhar em meios semitransparentes e opacos corresponde, em dado momento, à passagem das cores físicas para as químicas. As cores químicas podem ser manipuladas, sua principal característica é a duração com que se fixam no meio, por isso elas têm a aparência mais “real”. Estas cores se dividem em efeitos ácidos e alcalinos e seguem nesta polaridade a mesma lógica das cores físicas e fisiológicas, o amarelo e amarelo-avermelhado afetam os ácidos, enquanto o azul e azul-avermelhado afetam os alcalinos. A oxidação de metais é o principal fenômeno de aparição e desenvolvimento das cores químicas, um fenômeno de tempo estendido em conformidade com a prevalência destas cores. Na oxidação, o branco é a primeira “cor” a aparecer porque é o grau mais opaco que um meio pode alcançar — vide a neve, a água congelada, o sal — enquanto o preto aparece mais fixamente na natureza

²⁰ 176. With this conviction we look upon the mistake that has been committed in the investigation of this subject to be a very serious one, inasmuch as a secondary phenomenon has been thus placed higher in order — the primordial phenomenon has been degraded to an inferior place; nay, the secondary phenomenon has been placed at the head, a compound effect has been treated as simple, a simple appearance as compound: owing to this contradiction, the most capricious complication and perplexity have been introduced into physical inquiries, the effects of which are still apparent. 177. But when even such a primordial phenomenon is arrived at, the evil still is that we refuse to recognize it as such, that we still aim at something beyond, although it would become us to confess that we are arrived at the limits of experimental knowledge. [Theory of colours, p. 73]

nos processos de combustão — vide o carvão, por exemplo — e por isso é a última cor no processo de oxidação.

Sobre a sequência destas camadas de aparição da cor, das fisiológicas às químicas, Goethe diz:

488. No capítulo precedente, observamos como de uma natureza flutuante e transitória, as cores físicas gradualmente se fixam, assim configurando a transição natural para o presente tema.

[...]

490. *Todos os corpos são susceptíveis à cor*; a qual pode ser excitada, intensificada, e gradualmente sobre eles fixada, ou pelo menos a eles comunicada. [grifo nosso] [*Theory of colours*, p. 201, 202].²¹

Esta questão leva de volta ao *Urphänomen*: a cor precisa da possibilidade da polarização e da efetividade da intensificação para acontecer. A luz impressa na retina produz um efeito; é a primeira superfície com que entra em contato e imediatamente escurece, se torna mais opaca. “Nas cores fisiológicas, já vimos que elas são menos intensas que a luz, na medida em que são uma repetição de uma impressão de luz [...]” [p. 230]²². A possibilidade da visão, portanto, pressupõe a luz e a escuridão, do contrário o mundo seria transparente, nada se enxergaria. O corpo da cor, a textura e possibilidade de visão de qualquer objeto no mundo só existe no escurecimento da luz, em graus maiores e menores de opacidade. Como vimos até aqui, não só todos os corpos são suscetíveis à cor, mas a cor só se manifesta em corpos, ela não se fixa na transparência absoluta. Neste sentido, cor é vida.

Toda coisa viva tende a ter cor – a cores locais, específicas, de efeito, à opacidade – abrangendo os mais minúsculos átomos. Tudo que seja extinto de vida se aproxima do branco (494), ao abstrato, o estado geral, a claridade (*Aufklärung*, literalmente claridade), a transparência. [*Theory of colors*, p. 234]²³

²¹ 488. In the preceding chapter we observed how the fluctuant and transient nature of the physical colors becomes gradually fixed, thus forming the natural transition to our present subject. [...] 490. *All bodies are susceptible of color*; it can either be excited, rendered intense, and gradually fixed in them, or at least communicated to them. [grifo nosso] [*Theory of colours*, p. 201, 202]

²² In the physiological colors we have already seen that they are less than the light, inasmuch as they are a repetition of an impression of light [...]. [*Theory of colours*, p. 230]

²³ Everything living tends to color — to local, specific color, to effect, to opacity — pervading the minutest atoms. Everything in which life is extinct approximates to white (494), to the abstract, the general state, to clearness (*Aufklärung*, literally clarification), to transparence. [*Theory of colors*, p. 234]

As cores fisiológicas, físicas e químicas são as três etapas que Goethe considera no fenômeno da aparência da cor. Como elas se revelam na primeira etapa define a maneira pela qual serão percebidas nas etapas seguintes, as leis da física e, conseqüentemente, da química estão em uma estrutura submissa à estrutura de lei da percepção²⁴. O fenômeno primordial das cores, portanto, é uma disposição da percepção mais do que uma regra a priori, ela é a possibilidade de se estruturar outras leis, outras linguagens. Esta disposição supõe um acordo com uma “ordem” que é percebida, a ordem das cores complementares no espectro cromático, da polaridade e da intensificação. Tal “ordem” no entanto, é apenas uma tradução da linguagem da natureza para nossa linguagem, não é um ordenamento universal — universal, no mundo de Goethe, é a física de Newton. A disposição em investigar, no próprio corpo, as cores fisiológicas, segundo o método de Goethe, permite captar o “milagre” da visão acontecendo em ato; e desta “captação” surge a intenção léxica da linguagem (assunto a ser abordado no quarto capítulo).

A *Farbenlehre*, acima de tudo, é um livro que se completa no leitor. Os experimentos descritos devem ser realizados “de forma justa e minuciosa” (p. 99)²⁵, como pede o autor, para que a teoria continue viva no que tem de mais fundamental: observar a natureza pela intuição de um método. A escrita em notas torna a obra um constructo, uma totalidade aberta, que não se interessa tanto por um começo ou fim. O próprio Goethe explicita em momentos que a sequência de experimentos pode sempre variar, visto que todo o fenômeno da aparição da cor ocorre de maneira circular, sem hierarquia na atuação dos elementos; assim como o livro é também escrito circularmente.

Com relação à ordem dos capítulos, deve ser lembrado que fenômenos naturais, mesmo aqueles ligados entre si, não são conectados em nenhuma sequência particular ou série constante; as causas e seus efeitos aparecem em círculos estreitos de modo que de certa maneira seja indiferente qual fenômeno possa ser considerado primeiro ou último; o que

²⁴ Importa guardar, neste momento, esta questão da estrutura de leis perceptivas, físicas e químicas para a discussão que segue acerca da *Estrutura do Comportamento* de Merleau-Ponty.

²⁵ fairly and thoroughly [*Theory of colors*, p. 99]

importa realmente é que tudo deveria ser o mais possível presente em nós, de modo que possamos abarcar tudo (os fenômenos) a partir de um ponto de vista, em parte de acordo com sua natureza, em parte de acordo com métodos recebidos. [*Theory of colours*, p. 151, 152]²⁶

Desta maneira, vemos como a estrutura da *Farbenlehre* — traduzida por Marco Gianotti como *Doutrina*, e não *Teoria das Cores*²⁷, justamente pelo caráter de ensinamento/ aprendizado que envolve o leitor — realiza o desafio de tratar da questão da percepção frente à ciência moderna e mecanicista que se anunciava.

²⁶ 359. With respect to the order of the chapters, it should be remembered that natural phenomena, which are even allied to each other, are not connected in any particular sequence or constant series; their effect causes act in a narrow circle, so that it is in some sort indifferent what phenomenon is first or last considered; the main point is, that all should be as far as possible present to us, in order that we may embrace them at last from one point of view, partly according to their nature, partly according to general received methods. [*Theory of colours*, p. 151, 152]

²⁷ ver a distinção que Marco Gianotti faz entre *Doutrina* e *Teoria* na apresentação de sua tradução da *Farbenlehre*.

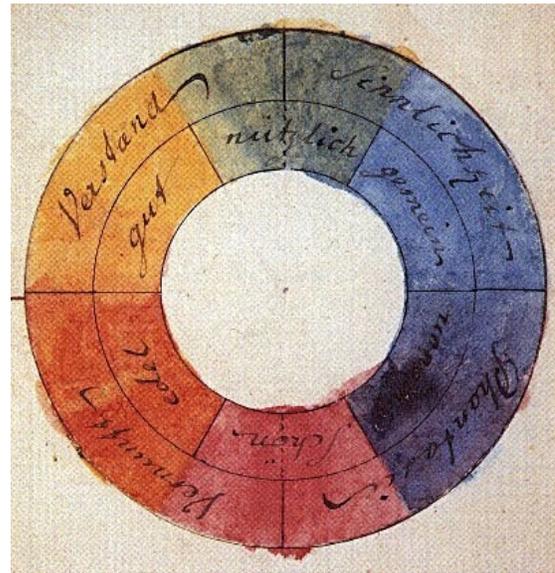
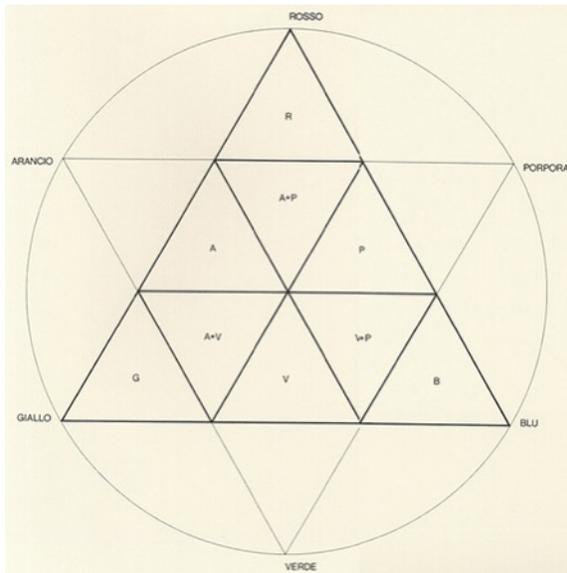


Figura 1 - Círculo cromático de Goethe, com o hexagrama das cores
Figura 2 - Círculo cromático, desenho de J.W. Goethe

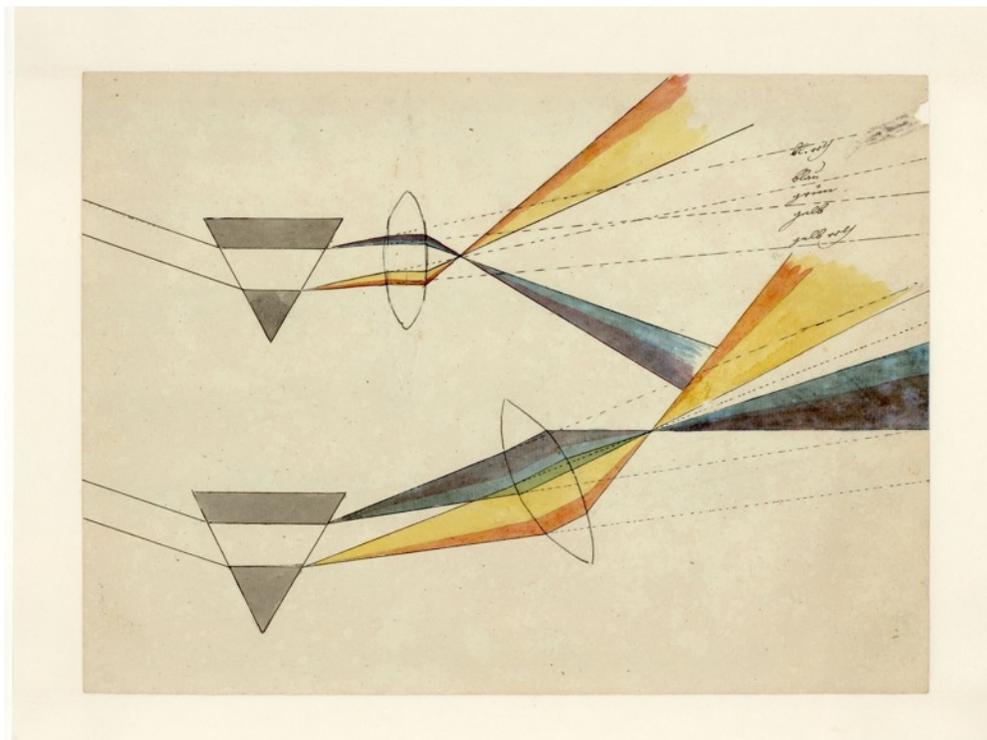


Figura 3 - Refração da luz no prisma, desenho de J.W. Goethe

3. O método goetheano de fazer ciência; a *Farbenlehre* como um livro de método; o desdobrar fenomenológico

*Minha criança, nisto eu tenho sido sábio
Eu nunca pensei sobre o pensamento.
[Goethe, Zahme Xenien]*

Como apresentado na Introdução, a questão do método goetheano de fazer ciência é assunto que não encontra total repouso nem sob a validade comprobatória da ciência tradicional, nem sob a poesia. O dito caráter intuitivo de sua obra científica configura um procedimento específico de síntese cognitiva, sobre o qual ele procura dar todos os instrumentos para que o leitor intua também o método de investigação. Na *Farbenlehre*, especialmente, método e fenômeno coincidem, ambos encontram-se na visão, seu processo é ensinado na parte das cores fisiológicas. Perceber a ordem do aparecimento das cores na ação da luz sobre a retina, perceber as cores como “ações e paixões da luz” através do olho significa conhecer o fenômeno original do aparecimento da cor. Por isso, o *Urphänomen* da visão das cores é também o *Urphänomen* das cores no espaço, nos meios físicos e químicos. Aprender o método significa apreender a maneira de funcionar da natureza como um todo, por isso ele é intuitivo, pois antecipa sensivelmente o próprio fenômeno.²⁸

O elemento irradiador da *Farbenlehre*, como de toda doutrina científica de Goethe, é portanto, o *Urphänomen*. Este que de um lado é um fenômeno em si, de ordem natural, sem história; por outro só é percebido por um desenvolvimento da cognição sensível, em contramão ao desenvolvimento tecnológico — e neste sentido, torna-se histórico. Ou seja, se há um lado que permanece objetivamente igual ao longo do tempo, o esforço para percebê-lo é sempre dinâmico e variável. A separação entre quem percebe e o fenômeno percebido é inexistente, o *Urphänomen* não é um acontecimento claro e exato, não é mensurável por instrumentos, depende intrinsecamente de quem o observa.

²⁸ Sobre intuição em Goethe (*Anschauung/ intueor*), ver MOLDER, M.F. *O pensamento morfológico de Goethe*. pgs. 115 e 185.

A compreensão não chegará a ela; o Homem deve ser capaz de se auto elevar à mais alta Razão, de alcançar contato com a Divindade, a qual se manifesta nos fenômenos primitivos (*Urphänomen*), a qual habita por trás desses e de onde os mesmos procedem. A Divindade opera nos vivos, não nos mortos; no surgimento e na mudança, não no surgido e no estacionário. Sendo assim, a Razão, com sua tendência ao Divino, só tem a ver com o surgimento, o vivo; mas a Compreensão com o surgido, o já estabelecido, que dessa pode fazer uso. [*Conversations with Eckermann*, p. 238]²⁹

A ação das cores assim como a ação da retina ocorrem, para Goethe, no par *polaridade e intensificação*. Difícil saber como esta polaridade é concebida, já que não é de maneira estritamente científica ou estritamente metafórica, há que se pensar sempre no lugar do *entre* um e outro, ao ler Goethe³⁰. Entendemos que a polaridade, ao atrair opostos e repelir iguais, cria campos de possibilidades entre os elementos. No caso da atração entre luz e escuridão, nasce sempre o espaço da cor, compreendida como sombra deste contato. A intensificação, por sua vez, é a possibilidade de saída da polarização, é a metamorfose no sempre novo, em cores nunca antes vistas e nunca novamente repetidas — antecipando o problema posto por Wittgenstein³¹, os nomes que damos às cores podem ser finitos, mas elas próprias não. A polaridade criaria a possibilidade de existência da matéria e a intensificação seria o seu crescimento, seu desenvolvimento em formas diversas. Entre a luz e a escuridão, portanto, aparecem as cores; Goethe nos diz que próximo à luz está a cor que chamamos amarelo e próximo à escuridão, o azul. Essas cores, pela intensificação, se transformam em laranja (amarelo-avermelhado) e roxo (azul-avermelhado) até ambas alcançarem o vermelho — esta que é a cor máxima da

²⁹ The Understanding will not reach her; man must be capable of elevating himself to the highest Reason, to come into contact with the Divinity, which manifests itself in the primitive phenomena (*Urphänomen*), which dwells behind them and from which they proceed. The Divinity works in the living, not in the dead; in the becoming and changing, not in the become and the fixed. Therefore Reason, with its tendency toward the Divine, has only to do with the becoming, the living; but Understanding with the become, the already fixed, that it may make use of it. [*Conversations with Eckermann*, p. 238]

³⁰ Para ampliar esta questão do “entre” (*zwischen*) em Goethe ver MOLDER, M.F. *O pensamento morfológico de Goethe*. Primeira parte, item 4: *O conceito de entre: limite do processo cognitivo e situação do intermediário*. pgs. 94-98.

³¹ Ver quarto capítulo.

intensificação. A mistura perfeita de ambas aparições primárias³² (amarelo e azul) faz surgir o verde. Como dissemos, este é o círculo cromático, *Urphänomen* do aparecimento das cores.

O aprendizado desta doutrina (*Lehre*) — que nos remete também aos anos de aprendizado (*Lehrjahre*) de Wilhelm Meister — é o caminho para percepção simultânea do *Urphänomen* das cores e da visão. O que vemos diz de uma natureza em si e também de como enxergamos; o esforço maior de Goethe é tornar natural a percepção subjetiva, e não tanto subjetivizar a natureza. Olho e luz existem um para o outro, funcionam na mesma disposição, sob mesma lei: “a cor é a natureza ordenada ao sentido da visão”³³. Aprender o fenômeno possibilita mimetizar-se com ele e depois traduzi-lo, metamorfoseá-lo em outra linguagem.

A relação metodológica que Goethe estabelece com os fenômenos que pesquisa é de leitura e escuta, o próprio fenômeno revela sua linguagem, por isso a teorização do método deve se manter intimamente conectada com o fenômeno vivo, através de textos, desenhos ou mesmo oralmente:

Concluindo, só resta falar das placas [imagens] que são adicionadas ao fim do trabalho; e aqui confessamos que somos alertados da incompletude e imperfeição que a presente empreitada tem, em comum com todas as outras deste tipo; de que uma boa peça só pode ser realmente transmitida na escrita pela metade, uma grande parte do seu efeito depende da cena, das qualidades pessoais do ator, dos poderes da sua voz, das particularidades dos seus gestos, e até do espírito e do humor favorável dos espectadores; e assim também é o caso, numa extensão ainda maior, com um livro que trata da aparência da natureza. *Para ser apreciada, para ser valorizada, a Natureza, ela própria, deve ser apresentada ao leitor*, de maneira real ou com a ajuda de uma vívida imaginação. De fato, o autor deve, nesses casos, transmitir suas observações oralmente, exibindo o fenômeno que descreve — como texto, primeiramente, - em parte à medida que elas nos aparecem espontaneamente, em parte porque elas podem ser apresentadas por artifícios para auxiliar alguma ilustração em particular. A explicação e descrição

³² Primárias pois primeiras.

³³ die Farbe sei die gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges. [*Farbenlehre* Teil 1, p. 57]

nesses casos não deixarão de causar uma impressão vívida. [grifos nossos] [*Theory of colours*, p. xlviiii]³⁴

Esta citação abre para questões da linguagem da natureza que serão tratadas no capítulo seguinte; por ora vem a expor o caráter de co-criação que o leitor tem na doutrina. O que aparece na *Farbenlehre* em forma de método já se vê presente em textos anteriores³⁵: Goethe não diferencia sujeito e objeto, interior e exterior, quem vê e o quê é visto, sua prática está justamente desenhando uma continuidade entre homem e mundo, sem no entanto nomeá-la, apenas realizando-a em ato. Além de todas as particularidades que pesquisa, o que pulsa mais amplamente nas doutrinas goethianas é uma ideia — e uma sensação — de *vida*, de natureza como vida e como existência.

[...] ainda, é a Natureza que fala e manifesta sua presença, seu poder, sua vida abrangente e a vastidão das suas relações; de modo que a uma pessoa cega a quem a infinita visão é negada, pode ainda compreender uma infinita vitalidade através de um outro órgão.

E assim no que nós descemos na escala do ser, a Natureza se comunica a outros sentidos — a conhecidos, incompreendidos e desconhecidos sentidos: e assim Ela fala consigo própria e conosco em milhares de modos. [*Theory of colors*, p. xxxviii]³⁶

Sobre este aspecto da natureza como vida e existência, podemos recorrer ao ensaio de Pierre Hadot *O Véu de Ísis: Ensaio sobre a história da ideia de natureza*

³⁴ In conclusion, it only remains to speak of the plates which are added at the end of the work; and here we confess we are reminded of that incompleteness and imperfection which the present undertaking has, in common with all other of this class; for as a good play can be in fact only half transmitted to writing, a great part of its effect depending on the scene, the personal qualities of the actor, the powers of his voice, the peculiarities of his gestures, *and even the spirit and favorable humor of the spectators*; so it is, in a still greater degree, with a book which treats of the appearance of nature. *To be enjoyed, to be turned to account, Nature herself must be present to the reader*, either really, or by the help of a lively imagination. Indeed, the author should in such cases communicate his observations orally, exhibiting the phenomena he describes — as a text, in first instance, — partly as they appear to us unsought, partly as they may be presented by contrivance to serve in particular illustration. Explanation and description could not then fail to produce a lively impression. [grifos nossos] [*Theory of colours*, p. xlviiii]

³⁵ Sobre isto, trataremos adiante das críticas de arte e arquitetura, no capítulo terceiro.

³⁶ [...] still it is Nature that speaks and manifests her presence, her power, her pervading life and the vastness of her relations; so that a blind man to whom the infinite visible is denied, can still comprehend an infinite vitality by means of another organ. And thus as we descend the scale of being, Nature speaks to other senses — to known, misunderstood, and unknown senses: so speaks she with herself and to us in a thousand modes. [*Theory of colors*, p. xxxviii]

(2004), em que o autor, talvez de maneira inevitavelmente heideggeriana, desenvolve por dentro das apropriações e traduções do aforisma de Heráclito “*physis kryptesthai philei*” uma história da ideia de natureza. O aforisma, fio do ensaio de Hadot, é traduzido mais comumente ao longo da história como “a natureza ama ocultar-se”, de modo que a percepção tradicional de que há um segredo da natureza, algo que se oculta perante os homens, dividiu, ao longo dos séculos, pesquisadores de caráter prometéico e órfico. Os primeiros, representantes de Prometeu, violentam a natureza para arrancar-lhe seus segredos, não cessam de dominá-la com a técnica; e os segundos, íntimos a Orfeu, respeitam o mistério da natureza, não procuram desvendá-lo, e sim contemplá-lo.

Não é pois com violência, mas com melodia, ritmo e harmonia que Orfeu penetra os segredos da natureza. Enquanto a atitude prometéica é inspirada pela audácia, pela curiosidade sem limites, pela vontade de poder e pela busca da utilidade, a atitude órfica, ao contrário, é inspirada pelo desinteresse e pelo respeito ao mistério. [*O Véu de Ísis*, p. 118]

Deste modo, sobre a passagem de uma ideia de Natureza para uma ideia de Ser ou Existência, Hadot vê os primeiros sinais nas *Idades do mundo* de Friedrich Schelling, mas reconhece sua consolidação nas traduções heideggerianas ao aforisma de Heráclito. Na interpretação de Heidegger, *physis* é identificada como Ser e daí surgem diversas possibilidades de tradução:

“O Ser ama tornar-se invisível”; “Um velamento faz parte integrante do desvelamento”; O Ser (o aparecer desabrochando) pende por si mesmo ao fechamento de si mesmo; “O esconder-se pertence à predileção do Ser”. [...] O Ser se subtrai mostrando-se no existente como tal [*dans l'étant comme tel*]” e “O ser se recolhe enquanto se mistura no existente [*dans l'étant*]” [*O Véu de Ísis*, p. 325]

No descrever deste movimento histórico, Hadot reserva a Goethe um lugar de destaque, nem órfico, nem prometéico: “para Goethe, finalmente, Ísis não tinha véu. [...] o véu está sobre seus olhos, não sobre Ísis. Para ver Ísis, basta simplesmente olhar. Ela se mostra sem véus. Ela está inteiramente no esplendor de sua aparência.” [pg. 272, 273]. Apesar de Heidegger ainda manter o tema do velamento, vê-se que já é em outro registro, claramente identificado com a possibilidade goetheana de *ver* o que ele denomina o Ser, do Ser se mostrar. Sendo assim, é possível pensar em Goethe como a própria passagem de uma ideia de Natureza para uma ideia de Ser, sua obra como realização desta passagem, o *entre* não como

continuidade linear, mas como virada. Em suma, o laço que Goethe cria entre natureza e existência pode dizer de uma virada ontológica, que mais tarde ganhará os contornos filosóficos de fenomenologia.

Em *Ser e Tempo*, Heidegger define “fenomenologia” como ontologia que se expressa. O título do parágrafo (sétimo) que desenvolve esta definição é “O método fenomenológico da investigação” e o que está exposto no parágrafo está dito esquematicamente neste título: a investigação é a do sentido do Ser e o Ser é o que se mostra como fenômeno; de modo que, observando a circularidade da formulação, podemos assim dispô-la: o fenômeno é o método fenomenológico da investigação do Ser que se mostra como fenômeno. E, por consequência lógica, reduzi-la a: *o fenômeno exprime seu próprio método de investigação*, ou seja, está aqui nomeada uma ontologia que só se pode exprimir como fenomenologia. Segundo Heidegger, “a expressão grega φαινόμενον, a que remonta o termo ‘fenômeno’, deriva do verbo φαίνεσθαι. φαίνεσθαι significa: mostrar-se e, por isso, φαινόμενον diz o que se mostra, o que se revela.”. Não interessa buscar saber o olhar etimológico que Goethe tinha do termo quando cunhou o *Urphänomen*: ingênua neste aspecto ou não, sua nomeação diz do fenômeno que expressa ao mesmo tempo seu mistério e seu desvelo, não há nada atrás que não se mostre — ou melhor — há o nada que se mostra, pois o *Ur* é nada, é a possibilidade de existência, que ao existir já se revela (fenômeno). Por isso *Urphänomen* é a revelação de nada, o desenho de coisa nenhuma, que se torna coisa alguma somente no desenhar. O *Ur*, modelo do pensamento de Goethe, não é teleológico, só pode ser fenomenológico.

Maurice Merleau-Ponty, um filósofo que lidou com o problema da percepção frente às problemáticas de Heidegger, realiza fenomenologicamente uma operação em muito semelhante à de Goethe. Em famosa frase na abertura de *O olho e o espírito* (1961), último ensaio escrito em sua vida³⁷ e, por isso, momento em que sua trajetória filosófica talvez alcance o auge de síntese e beleza, diz “a ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” [p. 15]. Esta ciência a que ele se refere — a mesma a que Goethe

³⁷ “O olho e o espírito” é na verdade o último ensaio publicado em vida de Merleau-Ponty, não o último escrito.

se referia em relação a Newton — ainda mantém um olhar perspectivado sobre o mundo, um olhar ciclópico, próprio de um modelo de sujeito solar e auto-centrado, que enxerga o mundo, mas não permite-se enxergar, que afeta sem se permitir afetar, em suma, uma ciência que olha o mundo de cima, sem habitá-lo por dentro. O campo da percepção é, neste aspecto, a possível área de interseção entre este paradigma de ciência e uma modernidade filosófica, pois se até o final do século XIX o corpo, de maneira geral, estava relegado às leituras mecânicas da biologia e fisiologia, com o surgimento da psicanálise e da fenomenologia, ele passa a ganhar um lugar de autonomia do pensamento, retomando um modo de existência ptolomaico³⁸.

A incursão de Merleau-Ponty pelo campo da percepção começa com seu primeiro livro *A Estrutura do Comportamento* (1942), em que o autor estuda e debate exaustivamente com as teorias científicas do reflexo, advindas da fisiologia e em uso corrente por uma “psicologia de laboratório”, como Alphonse de Waelhens se refere ao behaviorismo e à *Gestalttheorie* em *Uma filosofia da ambiguidade: o existencialismo de Maurice Merleau-Ponty* (1951). A grande ambiguidade de Merleau-Ponty, para manter os termos de De Waelhens, é que ele contradiz as premissas científicas das teorias do reflexo (e, assim, as premissas científicas de forma geral) a partir das teorias elas próprias, expondo como num espelho os seus pontos cegos. Não cabe aqui reproduzir fidedignamente a operação de Merleau-Ponty, pois só uma citação da obra inteira poderia expor com precisão o mecanismo em que ela se sustenta; mas, resumidamente, o autor leva as teorias do reflexo às suas últimas consequências, por dentro de suas próprias lógicas e pressupostos, até chegar a seu ponto de esgotamento e entropia. Uma das primeiras questões levantadas é a da cognição entre figura e fundo; Merleau-Ponty esmiuça todas as possibilidades do espectro científico para mostrar que a retina não tem capacidade de discernir a passagem de um objeto para o outro, de modo que esta distinção recai sobre uma possibilidade, não mapeável cientificamente, de síntese visual que o sujeito tem. Da mesma maneira, por dentro das relações entre estímulo, reflexo e memória, Merleau-

³⁸ Sobre isto ver Sloterdijk, P. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico: ensaio estético*. Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1992.

Ponty acusa a incapacidade que o homem teria de evitar um esfacelamento a cada nova visada, a cada novo cenário de estímulos se não possuíssemos essa faculdade sintética, pois sempre que a paisagem se modifica e estímulos inéditos aparecem, o corpo cria uma nova totalidade de reflexos. Ou seja, o homem nem reproduz reflexos já memorizados, nem se esfacela na entropia de reagir sempre de acordo com a aleatoriedade dos estímulos externos, está claro que a cada nova visada, cria-se um novo sujeito — *o corpo cria*, em sentido fisiológico e anatômico, assim, apenas por consequência se pode chegar ao sentido filosófico de sujeito, não a priori. Mais uma vez, a ambiguidade está na manobra de Merleau-Ponty conseguir ao mesmo tempo questionar o sujeito filosófico idealista, que vê o mundo diante de si e não ao seu redor, portanto que não se permite vivenciar as novas sínteses que seu corpo está sempre a criar e à falta de sujeito típica das análises científicas sobre o corpo que: “[definem seu funcionamento] como um mecanismo cego, um mosaico de seqüências causais independentes.” [p. 57]. Merleau-Ponty dá, em um mesmo movimento, a metafísica para a ciência e a física para a filosofia.

Outra questão abordada pelo texto é a da intenção de movimento. Uma vez que uma intenção primordial não existe, toda intenção é um reflexo. Como acabamos de ver, a intenção é justamente a ação-síntese a uma nova paisagem de estímulos, é, paradoxalmente, criação e reflexo. Neste sentido, qualquer ação motora é uma transformação e sempre nova reconfiguração do quadro de receptores do organismo, de modo que se os receptores se modificam (inclusive plasticamente, podemos pensar), os estímulos também se modificam. Como mostra Merleau-Ponty, na própria lógica da ciência do reflexo, o estímulo não existe em si, ele só existe ao estimular algo, na ação sobre alguém que é estimulado. O estímulo só é sentido por causa do reflexo, ambos coexistem, no corpo, como uma coisa só.

O estímulo adequado não pode se definir em si e independentemente do organismo; não é uma realidade física, é uma realidade fisiológica ou biológica. [...] Daí procede que os fisiologistas não consigam eliminar de sua definição de estímulo termos que designam já uma resposta do organismo, como quando falam de estímulos dolorosos. É que a própria excitação já é uma resposta, não é um efeito importado de fora para o organismo, é o primeiro ato de seu funcionamento próprio. [*Estrutura do Comportamento*, p. 57]

Com isto posto, Merleau-Ponty está nos dizendo que o corpo co-cria os estímulos que recebe juntamente com o ambiente, ou seja, a rigor, não há mais (e nunca houve) separação entre espírito, corpo e mundo; o limite que nossa percepção comum tem entre o pensamento, a pele e o ar, por exemplo, não é fixo, é constantemente recodificado. Por outro lado, na interlocução com o cientificismo da *Gestalttheorie*, o autor critica duramente a homogeneização física e estrutural que esta dá às diferentes dimensões que existem entre matéria, vida e espírito, como se tudo no universo pudesse ser submetido ao mesmo modelo de explicação causal. A questão parece ser, portanto, compreender as diferenças qualitativas e estruturais entre o psíquico, o fisiológico e o físico para compreender suas formas de auto-engendramento. Para se construir uma ciência do corpo, é preciso respeitar esta paisagem, não planificar o que está em relevo, perceber esta morfologia do desenvolvimento de uma mesma coisa em formas de diferença.

Em relação ao sentido da visão, novamente o problema da cognição visual entre figura e fundo, ou da diferenciação de objetos no espaço diz de uma modulação qualitativa do organismo para apreender e criar *formas*. Merleau-Ponty diz que “A própria forma, a unidade dinâmica e interior que dá ao conjunto o caráter de um indivíduo indecomponível, é somente suposta pela lei como condição de existência” [p. 177]. No contexto desta passagem, há uma discussão mais ampla sobre o “envolvimento da estrutura nas leis”, em que o autor assera que “a lei não é possível senão no interior de uma estrutura de fato” [p. 176], ou seja, toda diferenciação que fazemos entre indivíduos indecomponíveis diz de uma estrutura maior que a sustenta, não adianta, portanto, submeter sensações psíquicas a uma estrutura física, como faz a *Gestalttheorie*. Manter toda lei em uma mesma estrutura, em uma mesma dimensão de significação, ao fim, acarreta a impossibilidade de haver qualquer diferença entre indivíduos no universo. De outro modo, a percepção dos diferentes níveis de espírito, corpo e matéria é o que permite perceber a *forma* no e como limite móvel dessas estruturas.

Sobre o problema da cognição visual entre figura e fundo, portanto, está claro que o homem é capaz de atentar para o modo que configura sua visão, atentar para

seu próprio corpo, colocar-se mais vivamente no limite entre a síntese e a entropia. Não à toa Merleau-Ponty dá sequência à *Estrutura do comportamento* com a *Fenomenologia da percepção*: apesar da redundância mencionada por De Waelhens, tudo o que está exposto teoricamente no primeiro, entra como síntese perceptiva no segundo; de modo que seria equivocado ler Merleau-Ponty sem experimentar as possibilidades perceptivas que seu estudo coloca. A visão que se esfacela e se refaz, como vimos, permite ver o espaço em suas infinitas sub-vidas, ver os limites de um objeto a outro pulsando em nossa retina. Esta capacidade de se deixar sucumbir pela sinestesia de estímulos inéditos a cada nova paisagem, de manter “o olhar ingênuo como o de um cego que acaba de conquistar a visão” (cf. Crary, 2012), e logo após redesenhar o espaço em um todo verossímil é o que configura o *olhar formal*.

Esta passagem perceptiva de uma dimensão a outra da cognição constitui um tempo, assim como a atenção visual à passagem de um volume a outro no espaço constitui uma duração:

Os efeitos das leis se desenvolvem no tempo, e a aparição, na interseção de várias leis, de um “sincronismo”, de um acontecimento que modifica bruscamente o curso das coisas, a distinção a seu respeito de um “antes” e de um “depois” permitem falar de uma *pulsção da duração universal*. [grifo meu] [*Estrutura do comportamento*, p. 178]

O que ele chama de *forma*, portanto, é um limite em pulsção temporal, a passagem de uma confusão sinestésica a uma configuração visual diz de uma duração do estímulo-reflexo. Enquanto uma pessoa observa um determinado objeto ou paisagem, o conjunto de ações luminosas que entra em contato com sua retina não cessa nunca, se desenvolve temporalmente no organismo e dá forma à percepção. Desta maneira, podemos pensar que *forma*, para Merleau-Ponty, é *formação*, forma em ação.

Se a forma visual tem uma duração, isto se deve à cor. Neste aspecto, Merleau-Ponty se aproxima de Cézanne e ambos de Goethe. Em *A dúvida de Cézanne* (1945), o filósofo descreve, através do pintor, talvez o que seja a mais fina percepção formal na pintura por meio de uma minuciosa consciência estrutural da natureza, ou seja, da natureza como vida, como visão e como paisagem. Os impressionistas, como diz, representavam na tela os reflexos da luz sobre os objetos no espaço, criando paisagens evanescentes, em que o objetivo mais deflagrado era reproduzir a sensação

da visão sob a luz do sol, recriar a *impressão* imediata da luz na retina. Sobre isto, o autor nos deixa saber como a pintura impressionista se apoiava em aspectos capitais da doutrina das cores de Goethe:

Além disso, cada cor que vemos na natureza provoca, por uma espécie de repercussão, a visão da cor complementar, e essas complementares se excitam. Para obter no quadro, que será visto à luz fraca de interiores, o aspecto mesmo das cores ao sol, é preciso então fazer figurar nele não apenas um verde, se se tratava da relva, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar. [*A dúvida de Cézanne*, p. 129]

A vibração das cores mais luminosas é, de fato, evanescente, fugidia; não há contraste para a cor — como espaço entre luz e escuridão — aparecer em toda sua duração. Por isso Merleau-Ponty aponta que os objetos na tela impressionista não têm peso, enquanto a pintura de Cézanne vai justamente recobrir a densidade das coisas, ainda mantendo a vibração visual através das transições de cor. Aumentar a duração da cor implica em dar maior estrutura ao espaço. A sensação visual de volume tão característica dos quadros de Cézanne é resultado de uma investigação ótico-espacial: cada curva de um volume corresponde a um novo espaço do objeto, portanto a uma nova tonalidade que entra em acordo com a retina; o olho do pintor ativa uma superfície que se ativa de volta para ele — ao mesmo tempo ele cria e representa este retorno da superfície. Há, em Cézanne, a consciência da mútua relação entre espaço (portanto tempo) e superfície, uma percepção dita a outra: a superfície no espaço é por exemplo a visão de uma bola ao longe, enquanto o espaço na superfície é a visão da tridimensionalidade da bola. Sua constante tentativa foi fazer ambas sensibilidades coincidirem no quadro como coincidem na realidade, e por isso a textura e associações táteis são também variações da percepção espacial.

Embora a técnica impressionista se baseie tão intimamente nas cores complementares, princípio da investigação das cores fisiológicas na *Farbenlehre*, a noção de cor como duração de Cézanne é também em muito goetheana. Os impressionistas compreenderam a modulação das cores quentes e frias, abandonando o *chiaroscuro* como técnica de ilusão de volume; Manet é o primeiro pintor a usar o preto como cor positiva e não como escuridão, fundo negativo. Esta compreensão da cor é, de fato, muito goetheana, pois Goethe é quem dá um caráter positivo à escuridão e define as cores quentes e frias por razões de polaridade magnética.

Entretanto, o olhar dos pintores impressionistas ainda reserva uma solução metafísica para os quadros, uma totalidade subjetiva em que o plano se resolve e repousa. A visão de Cézanne, em nosso entender, possui uma semelhança mais profunda com a doutrina de Goethe; em decorrência do pintor imergir em uma auto-investigação ótica do espaço e das cores, esforço tão comprometido quanto o do poeta, seus quadros possuem aquela problemática pulsante, típica do desenhar a irredutibilidade do *Urphänomen*. Em Goethe, o problema se mantém presente porque não há decifração do mistério da natureza, não há nada a ser compreendido, há apenas a entrega à experiência da visão. Da mesma maneira, Cézanne não busca um entendimento resolutivo dos mecanismos do olhar, sua pintura é o ato vivo da forma em ação, é esta entrega ao *élan vital*³⁹ do espaço.

Mesmo com tantas afinidades, não se pretende perder de vista que “naturalmente o impressionismo não foi inventado por Goethe nem por Chevreul, e sim pelos impressionistas.” (cf. Argan, p. 333), e isto vale tanto para Cézanne, como para Paul Klee, um pintor que desdobra problemáticas semelhantes em uma construção singular. Argan, em artigo de 1960, escreve sobre Klee através de seus diários. O contínuo aperfeiçoamento que o pintor fazia das anotações auto-biográficas não indicava uma vontade de publicação (que nunca ocorreu em vida), mas funcionavam como co-estruturação da atividade pictórica. Arte, para Klee, é vida, de modo que a temporalidade própria do diário atua intrinsecamente na temporalidade de sua pintura. Dentro dos diários, a vida é enquadrada, pode ser feita e refeita, em exercício tanto formal como psicanalítico; ela torna-se um instrumento possível como a música e a pintura, ela torna-se manuseável.

Dito isto, pode-se pensar em quatro forças que se atravessam em sua obra, quatro práxis⁴⁰: vida, música, educação e pintura. As lembranças da vida expostas nos diários remetem a uma dimensão mítica da infância, da mistura entre lembrança e fantasia que povoam um inconsciente primitivo, da “prefiguração mítica do Eu”,

³⁹ Sobre *élan vital* ver MERLEAU-PONTY, M. *Estrutura do comportamento*. p. 191.

⁴⁰ *Práxis*, do grego *prâksis*, deriva de - também do grego - *práссо, práττο*, que significa: “ir através; percorrer; atravessar; realizar; cumprir”.

segundo Argan. Como leitor de Nietzsche, Klee desenvolve na maturidade uma relação com a divindade do Eu, com o tema do eterno-retorno, porém mais no sentido da dor da existência do que da potência do super-homem, em que tudo aponta para uma ideia de morte platônica, alcance da perfeição, última morada: “Eu sou Deus. Acumulou-se tanto de divino em mim, que não posso morrer. Minha cabeça arde até explodir. Um dos mundos que se oculta nela quer vir à luz. Por enquanto, antes que se cumpra, devo sofrer.”⁴¹.

O tema da vida presente nos diários se expande para a questão do cotidiano, da prática artística diária, trabalho modesto de aprendizagem e artesanaria. Neste aspecto a vida se aproxima da didática, segunda força do trabalho de Klee e eixo filosófico da Bauhaus, escola em que foi professor por dez anos, e atividade que continuou a exercer na Academia de Belas Artes de Düsseldorf, posteriormente. O tema do aprendizado na Bauhaus remete à formação cultural, como embrionada por Goethe, em contato com a demanda produtiva da sociedade industrial capitalista do pós guerra alemão. Em sua pintura, a didática aparece como vontade de comunicação, esforço de passar do inconsciente para o consciente, da abstração de uma dimensão mítica para a figuração construtiva. Voltando ao termos de Merleau-Ponty, o esforço de Klee é passar do psíquico ao fisiológico e do fisiológico ao físico, etapas de percepção e construção da *transformação* fenomenológica.

Entre a dialética da qualidade e da quantidade que tonificava a Bauhaus, Klee contribuía mais com a primeira enquanto se contaminava com a segunda; colocar seus mitos e memórias na ordem da ação exigia um estar no mundo, postura de sujeito moderno a que o pintor se disponibilizava cotidianamente, traduzindo a alta fantasia a um fazer prosaico.

O fio condutor que se desenrola ao longo de toda teoria de Klee é o da busca da qualidade; é na busca da qualidade, isto é, de sua própria autenticidade absoluta, que o homem (diria Kierkegaard) quer desesperadamente ser ele mesmo, e talvez se salve. Mas não basta querer: o fazer e se fazer são a própria vida, e só o fazer consciente, *segundo um método*, pode levar à qualidade ou ao valor, que é sempre valor da existência, consciência plena de cada instante. [grifo nosso] [*Os diários de Paul Klee*, p. 698]

⁴¹ Klee apud ARGAN, G.C. 2010. p. 688.

A questão do método em Klee está em continuamente qualificar a quantidade, quanto mais adentra o mundo e se envolve na experiência da “realidade”, mais sua prática artística se transfigura em um filtro de passagem da vivência para a obra. O processo de qualificação tem algo de um movimento de retorno, de uma pureza infantil que sempre puxa o contingente para uma assimilação ingênua; assimilação não livre de dor, no entanto, expressando uma pureza ao mesmo tempo lúdica e melancólica, aspecto que também define a Bauhaus no desenvolvimento da herança expressionista ao conceitualismo geométrico e positivo da DeStijl.

Na vida, no aprendizado e na música, terceiro eixo do trabalho de Paul Klee, está a marca indelével do tempo. Apesar de tempo ser, rigorosamente, espaço, ambos ocupam lugares opostos em muitas reflexões. A célebre teoria de G.E. Lessing sobre as características intrínsecas a cada arte, coloca a pintura no primado do espaço e a poesia e a música no primado do tempo. Assim como Hegel, na hierarquia que estabelece entre as artes, opõe diametralmente a arquitetura da música, distanciando o que seria na primeira uma arte do espaço e na última do tempo. Na pintura de Klee, no entanto, o tempo se torna visível, se espacializa, ao mesmo tempo em que também cega a imediatividade da visão.

Klee era músico e musicólogo, o que significa que compreendia as tonalidades como movimentos e posições no espaço. No sistema tonal, há uma espécie de equivalência ao espaço perspectivado da pintura, o som se desloca em uma escala hierárquica, sempre em relação a um tom predominante, a um princípio representativo de harmonia. Visualmente, isto se traduziria em uma “ordem” das cores, uma linearidade que já está resolvida a priori, que repousa em uma ideia preconcebida de equilíbrio. Klee, porém, ligado às vanguardas do início do século, era muito influenciado por Wagner e acompanhava de perto o movimento atonalista começado por Arnold Schoenberg e consolidado por seus discípulos Anton Webern e Alban Berg, na chamada Segunda Escola de Viena⁴². A construção de seus quadros tem a estrutura da composição atonalista, não em termos de uma imitação da forma,

⁴² No almanaque de publicação do *Bleue Reiter* (Cavaleiro Azul), em 1912, do qual Klee fazia parte, estavam publicados um artigo de Arnold Schoenberg e duas partituras de Alban Berg e Anton Webern.

mas de uma estrutura mental e perceptiva. A tectônica que o crítico alemão Carl Einstein se refere para falar da junção da forma-quadro cubista com um arcaísmo primitivista em suas telas é muito semelhante à textura ao mesmo tempo construtiva e mística da música de Webern, por exemplo.

A duração da cor, em Klee, é musical pois tem uma temporalidade mítica, ur-fenomenica no que evoca algo que vem de longe no presente, uma nostalgia que se apresenta aos olhos. A vibração quase gasosa da cor junto à matemática linha musical encanta pela persistência de sua fragilidade, pela discrição silenciosa de seu movimento. Dentre os pintores mencionados, Klee, por conjugar do espírito alemão, é o mais próximo de Goethe. O tema da vida, do aprendizado, da temporalidade mítica da natureza e da forma como formação são exemplares traduções do repertório goetheano, mas principalmente o movimento de levar o tempo da música à visão, de exigir um olhar que cegue para o que está visto a fim de enxergar a linguagem própria da natureza é sua maior recriação das problemáticas de Goethe.

Se Klee é o pintor mais íntimo de Goethe, a força visual dos franceses, de Monet, Cézanne e Merleau-Ponty até Matisse confirma a necessidade, que o próprio Goethe colocou desde o início, de olhar para o olho, para sua fisicalidade pagã. Uma característica da fenomenologia de Merleau-Ponty é a claridade superficial de suas formulações, não no sentido de uma frivolidade, ao contrário, mas de uma filosofia que é mais solar nos temas existenciais do que as veredas da floresta de Heidegger. A *Fenomenologia da percepção* tem passagens de surpreendente semelhança com o universo goetheano e colabora para trazer mais luz à mundanidade que o poeta já dava à metafísica, assim como contribui para dar maior clareza técnica aos métodos de investigação de Goethe. O desdobrar de um em outro, no entanto, não se faz linear e sim fenomenologicamente.

Parte II

4. A forma de olhar goetheana direcionada à crítica de arte e arquitetura

Uma vez que a *Farbenlehre* talvez seja a obra de maior síntese do universo goetheano⁴³, especialmente no que se refere ao que alguns autores costumam chamar de uma “união entre arte e ciência” (cf. Mattos 2008, Miller 2009, Argan 2010), é necessário voltar o olhar para seu exercício como crítico de arte e arquitetura a fim de melhor compreender o entrelaçamento destas instâncias em sua obra.

Em geral, nos escritos científicos, como a *Farbenlehre* e a *Metamorfose das plantas*, o olhar artístico aparece como uma forma de descondicionalidade do pesquisador, de abertura dos sentidos para o encontro desconhecido com a natureza, o estado de alerta e inocência necessários à criação.

Observamos que toda natureza manifesta-se por meio de cores ao sentido da visão. Agora afirmamos, por mais extraordinário que isto possa parecer, que o olho não vê qualquer forma, na medida em que luz, sombra e cor, juntas, constituem aquilo por onde nossa visão distingue objeto de objeto e as partes internas de um objeto entre si. A partir destes três, luz, sombra e cor, nós construímos o mundo visível e, ao mesmo tempo, é assim possível realizar a pintura, uma arte que tem o poder de produzir em uma superfície plana um mundo muito mais perfeitamente visível do que o real pode ser. [*Theory of colors*, p. lii, liii]

[...]

Mais uma vez, para dar continuidade à figura recém empregada, ao adentrar a teoria pelo lado da pintura e da coloração estética em geral, seremos conhecidos por ter realizado a mais valorável empresa ao artista. Na sexta parte, esforçamo-nos para definir os efeitos de cor em relação, ao mesmo tempo, ao olho e à mente, com vista a torná-los mais acessíveis aos propósitos da arte. [*Theory of colors*, p. lxii]⁴⁴

⁴³ Em *Conversações com Eckermann*, Goethe afirma que tem mais orgulho de sua *Farbenlehre* do que de toda sua obra poética e literária.

⁴⁴ We observed that all nature manifests itself by means of colors to the sense of sight. We now assert, extraordinary as it may in some degree appear, that the eye sees no form, inasmuch as light, shade and color together constitute that which to our vision distinguishes object from object, and the parts of an object from each other. From these three, light, shade, and color, we construct the visible world, and thus, at the same time, make painting possible, an art which has the power of producing on a flat surface a much more perfect visible world than the actual one can be. [*Theory of colors*, p. lii, liii]
[...] Again, to carry on the figure before employed, in entering this theory from the side of painting, from the side of aesthetic coloring generally, we shall be found to have accomplished a most thank worthy office for the artist. In the sixth part we have endeavored to define the effects of color as addressed at once to the eye and mind, with a view to making them more available for the purposes of art. [*Theory of colors*, p. lxii]

A questão da pintura na *Farbenlehre* é, como se vê, em muito semelhante ao problema com que Merleau-Ponty lidou na *Estrutura do comportamento e Fenomenologia da percepção*: as formas que vemos não são fixas, intrínsecas à materialidade dos objetos, mas sim transitórias. A sensibilidade artística é reivindicada como princípio de investigação, em um pulso comum com a ciência, em um nível onde não se separam, em que não são somas de dimensões separadas, são uma mesma coisa. Arte e ciência, desta maneira, não podem ser unidas, apenas reunidas após uma separação.

Como crítico de arte, ao contrário, aparece sua exigência de um olhar científico, com minúcia, preparo e técnica para a investigação artística de um fenômeno sensível. Como visto no capítulo anterior, no que concerne à arte, Goethe possivelmente contribuiu mais na ordem de uma libertação do visível, do que com uma liberação de paleta de cor; a *Farbenlehre* não chega a declarar uma discussão de autonomia da arte em relação à representação ilusória como se operou nas décadas seguintes com o Impressionismo, ela contribui mais com uma autonomia da visualidade que pôde encontrar reverberação nos pintores modernos como Manet, Cézanne, Paul Klee, Van Gogh, entre outros. Desta maneira, após o estudo comparativo com a fenomenologia, podemos investigar a presença de um olhar formal, em sentido moderno, também em seu exercício como crítico de arte e arquitetura. Na coletânea de *Ensaio sobre Arte e Literatura*⁴⁵, estão dois textos que apresentam mais claramente a relação entre sensibilidade e técnica que se estabelece como interlocução entre arte e ciência em sua crítica.

O primeiro é *Mera imitação, maneira, estilo* (1789)⁴⁶, um ensaio sintético sobre teoria e história da arte que demonstra de maneira mais didática uma possível união entre arte e ciência. Goethe define estas três categorias de modo que cada uma configura uma superação em relação a anterior. A *mera imitação da natureza* seria

⁴⁵ GOETHE, J.W. *Essays on art and literature*. Princeton University Press. New Jersey, 1994

⁴⁶ “Simple Imitation, Manner, Style”

uma espécie de trabalho monástico, realizado com minuciosa calma na dedicação a cada detalhe da paisagem retratada. Este tipo de artista lança um olhar mais prosaico à natureza, um olhar externo diligente, porém sem criatividade. A *maneira* seria um passo em direção à visão interior, aqui o artista sacrifica alguns detalhes da natureza vista para expressar uma apreensão do todo, com linguagem própria – para Goethe, o conceito totalizante é qualitativamente superior à fidelidade dos detalhes, estas servem apenas como meio de chegar à síntese. A maneira é o meio – não só em posição intermediária na descrição das categorias deste ensaio, mas o meio do estilo, o medium do artista que detém o estilo. Portanto, a maneira sozinha, sem a acuidade da imitação, é o vazio maneirista, expressividade vulgar. O nível mais alto de expressão artística é o *estilo*, estado em que a mais acurada cognição imitativa se transforma em percepção da essência das coisas. O artista que conhece intimamente seu objeto é capaz de capturar sua lógica formativa e, a partir disto, realizar a junção paradoxal de, ao mesmo tempo, copiar e criar.

Este ensaio, apesar de sua simplicidade esquemática, demonstra caras convicções do autor. O fim do conhecimento realista está no mesmo lugar do início do conhecimento essencial, lugar este que conecta o espírito da natureza ao espírito do homem e faz surgir a verdadeira arte, na concepção de Goethe, a (co) criação humana. O que aparece aqui é o ponto de coincidência entre atividade científica e atividade artística. A observação da natureza é o que possibilita ao homem compreender a forma da natureza – ciência – e a partir desta mesma compreensão, podem surgir as criações de formas – arte. Como vimos com Merleau-Ponty, no campo do corpo, observação e criação acontecem simultaneamente na configuração dos reflexos.

É aparente que tal artista será ainda mais realizado e auto-confiante em seu trabalho se ele também for algo de botânico. Sendo profundamente familiarizado com a estrutura de plantas, ele conhecerá a influência de vários componentes na sanidade e

desenvolvimento do todo. [...] Aqui poderíamos dizer que ele teria construído o seu próprio estilo. [*Essays on art and literature*, p. 73]⁴⁷

O segundo ensaio é a crítica sobre o conjunto escultórico *Laocoonte*, escrita em 1798. Goethe viu primeiramente uma réplica da escultura em Mannheim e em 1786 pôde ver o conjunto original em Roma, durante a viagem à Itália. Sua primeira apresentação do objeto é clássica, o autor lista cinco elementos que se encontram no trabalho e que julga essenciais em toda obra prima de arte; são elementos ideais que existem antes e a partir da obra: Formas Humanas Altamente Desenvolvidas (*lebendige, hochorganisierte Naturen*); Individuação, em repouso ou movimento (*Charaktere; in Ruhe oder Bewegung*); O Ideal (*Ideal*); Graça (*Anmut*) e Beleza (*Schönheit*).

Essas são as características que esperamos de uma grande obra de arte. Eu não acredito que esteja exagerando se afirmar que o conjunto Laocoonte preenche todos esses requisitos, e que nós inclusive derivamos todas as leis acima a partir desta obra em particular. [*Essays on art and literature*, p. 16]⁴⁸

O esforço, apenas introdutório, é o de fazer uma apresentação exemplar de uma escultura ideal, enquanto encaixa elementos do *Laocoonte* nessa descrição. Em seguida, Goethe passa ao embate físico com o objeto. Em um movimento comum, típico de algumas análises empíricas que faz durante a Viagem à Itália, começa uma análise bastante contrária à anterior, em que pede que o leitor ignore a lenda que confere *pathos* ao conjunto, para observar as características mais mecânicas, meramente físicas da cena. Segundo ele, o motor de toda ação é a picada de uma das cobras imediatamente acima do quadril do pai, uma das únicas partes do corpo que provocaria aquela movimentação de dor, pois é um lugar que impulsiona uma contorção para o alto, em contraste com a imobilidade dos membros inferiores. Qualquer outro ponto do corpo que sofresse a picada, desencadearia um movimento

⁴⁷ It is apparent that such an artist will be even more accomplished and self assured in his work if he is also something of a botanist. Being thoroughly familiar with the structure of plants, he will know the influence of the various parts on the health and growth of the whole. [...] Here we could say that he has formed his own style. [*Essays on art and literature*, p. 73]

⁴⁸ These are the characteristics we expect of a great work of art. I do not believe I am overstating the case if I assert that the *Laocoon* group fulfills all these requirements, and that we can even derive all of the above laws from this particular work. [*Essays on art and literature*, p. 16]

totalmente diverso, ameaçando a cadência justa da ação. O fato de a picada ser nas costas, um lugar de impossível visão, faz com que o indivíduo tenha sido surpreendido, num misto de terror e inevitável entrega.

A melhor maneira de explicar a posição do pai em geral e em detalhe, me parece, é dizer que uma dor repentina da mordida é a causa primária do movimento. A cobra está justamente na ação de morder, e, ainda mais, morder uma parte sensível do corpo, acima e logo atrás do quadril. [...] Nós nos espantamos com a sabedoria do artista quando tentamos imaginar a mordida sendo infligida em outro lugar.

[...]

Eu repito, o local da mordida determina o movimento do corpo: o movimento de evasão da parte mais baixa, a contração dos músculos abdominais, a projeção frontal do tórax, o abaixamento do ombro e da cabeça. Mesmo a expressão facial é determinada por esse repentino e doloroso inesperado estímulo. [*Essays on art and literature*, p. 18 e 20]

Após minuciosa análise da ação corporal dos indivíduos retratados na escultura, uma descrição física, desprovida de elementos morais, Goethe parece chamar atenção para a *forma* autônoma da obra, em contraposição às expectativas mentais de qualquer expectador: “Longe de mim contestar a unidade entre mente e corpo. [...] Ainda assim, devemos ser cautelosos em não confundir o efeito que a obra de arte tem sobre nós com a obra em si.” (p. 20).⁴⁹ Esta percepção da obra em si não dista muito de sua percepção da natureza em si.

Através de uma descrição humanamente verossímil da ação, Goethe demonstra o movimento formal da escultura, a forma em ação. A saber apenas a sucessão natural da história, sem os elementos mágicos e poéticos, a cena configura um choque físico. Se imaginamos um pai dormindo com seus filhos e seu despertar já sob o envolvimento das serpentes, sentiremos o choque que delineia a emoção geral da escultura. Para Goethe, a mais sublime expressão de *pathos* é o choque, pois consiste em uma passagem de uma condição emocional para outra através do corpo, sem a necessidade de especulação mental, algo que fala à experiência mais imediata, ao longo de qualquer tempo.

Um bom exemplo seria uma criança correndo, cheia de vitalidade e alegria de viver, que de repente dá uma trombada forte com um colega, ou que de alguma outra forma se machuque física ou emocionalmente. A nova sensação tem o impacto de um choque

⁴⁹ Far it be from me to dispute the unity of mind and body. [...] Yet, we must be careful not to confuse the effect the work of art has on us with the work itself. [*Essays on art and literature*, p. 20].

elétrico por todo seu corpo. Este momento de transição súbita causa uma compaixão genuína [um pathos genuíno] e apenas pode ser completamente apreciado se alguém já tiver passado por algo assim. Obviamente, é um efeito tanto espiritual quanto físico. [*Essays on art and literature*, p. 20]⁵⁰

Para determinar por fim a autonomia formal da escultura, Goethe contesta a força poética da passagem na *Eneida* de Virgílio. Segundo ele, na poesia, esta passagem tem apenas função retórica, serve a uma finalidade mais ampla da história, não é uma ação fechada em si. Indo mais longe, se pergunta se a história do Laocoonte seria mesmo assunto para poesia; talvez porque a única força deste episódio seja afinal física, e deva ser retratada por meios físicos, não literários. “Em Virgílio, portanto, a história do Laocoonte serve meramente como um meio para um fim; e, em todo caso, é altamente debatível se esse episódio é realmente tema para poesia.” (p. 23).⁵¹

Em artigo sobre dor e alegoria no Laocoonte, Simon Jan Richter⁵² contextualiza o ensaio de Goethe no debate do classicismo de Weimar⁵³. As publicações críticas de Goethe davam-se comumente em revistas, fruto de debates com seu círculo intelectual na Alemanha. O ensaio sobre o Laocoonte saiu no jornal *Die Propyläen*, editado por Goethe e Heinrich Meyer e vinha em uma linha de discussão com o historiador da arte Aloys Hirt, que havia publicado um artigo sobre o mesmo conjunto escultórico na revista *Die Horen* editada por Friederich Schiller (1797). Simon Richter argumenta que, apesar de Goethe não mencionar diretamente Hirt em seu

⁵⁰ A good example would be a child running along, full of vitality and joy of life, who is suddenly struck hard by a playmate, or otherwise hurt physically or emotionally. The new sensation has the impact of an electric shock on his entire body. This moment of sudden transition has genuine pathos and can only be appreciated fully if one has experienced it. Obviously, it is a spiritual as well as physical effect. [*Essays on art and literature*, p. 20]

⁵¹ In Virgil, therefore, the Laocoon story serves merely as a means to an end; and in any event, it is highly debatable whether this episode is a subject for poetry at all. [*Essays on art and literature*, p. 23].

⁵² Simon Jan Richter, professor de língua e literatura germânica na Universidade da Pensilvânia, com Ph.D. em Literatura Comparada pela Johns Hopkins University, um departamento com reconhecida tradição em estudos goetheanos e germânicos.

⁵³ RICHTER, Simon Jan. “The end of Laocoon: Pain and Allegory in Goethe’s ‘Über Laokoon’” In *Laocoon’s body and the aesthetics of pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*. Wayne State University Press. Detroit, Michigan, 1992.

ensaio, há uma interlocução direta com o historiador. O ensaio crítico de Hirt teria uma linguagem demasiado médica, “fornecendo uma descrição que mais se assemelha a um relatório de um patologista do que um tratamento histórico-artístico” (cf. Richter, 1992, p. 124). Goethe teria se incomodado com alguns erros da descrição fisiológica de Hirt e isso teria motivado sua abordagem precisamente técnica à escultura.

Richter aponta a particular temporalidade que a escultura tem aos olhos de Goethe. Para Lessing e Winckelmann, autores que compunham o debate mais amplo sobre o Laocoonte, o *pathos* do conjunto acontecia em uma sequência temporal cronológica, o momento representado não é o auge da cena, mas sim o momento exatamente anterior, fazendo com que o espectador transcenda o visível e experiencie o suspense, a expectativa sublime da cena final. Em Goethe, o *pathos* da escultura tem o caráter de um choque, como mostramos; de uma virada, como sugere Richter.

Continuando sua revisão radical do texto de Lessing, ele pega outra das ideias de Lessing, nomeadamente aquela que o momento escolhido deve ser transitório. Goethe chama isso de “ein vorübergehender Moment”. É transitório, entretanto, não no sentido de que rapidamente dá espaço para outros momentos, ou de que é interpretativamente consumido pelo espectador. É transitório como uma transitoriedade *fixa*, como o momento de mudança radical e violenta de uma condição para outra: “der höchste pathetische Ausdruck, den sie [die Kunst] darstellen kann, schwebt auf dem Übergang von einem Zustand zu dem andern”. Enquanto Lessing concebia *Ausdruck* e o momento fértil como estando essencialmente em lados opostos, Goethe praticamente colapsa eles e os compreende como uma mesma coisa. [*The end of Laocoon*, p. 127]⁵⁴

Finalmente, os dois ensaios referidos envolvem atividades distintas. O primeiro disserta sobre uma obra de arte e o segundo sobre o fazer do artista. Em *Sobre o Laocoonte*, há uma tentativa de mostrar a força artística do objeto como consequência da ação física dos personagens. O funcionamento da natureza, neste caso do corpo humano, é o que promove a experiência artística do espectador, por vias de sua

⁵⁴ Continuing his radical revision of Lessing’s text, he picks up another of Lessing’s ideas, namely that the chosen moment must be a transitory one. Goethe calls it “ein vorübergehender Moment”. It is transitory, however, not in that it quickly gives away to other moments, or that it is interpretively consumed by the beholder. It is transitory as *fixed* transitoriness, as the moment of radical and violent change from one condition to another: “der höchste pathetische Ausdruck, den sie [die Kunst] darstellen kann, schwebt auf dem Übergang von einem Zustand zu dem andern”. Whereas Lessing understood *Ausdruck* and the fertile moment to be essentially at odds, Goethe practically collapses them and understands them to be one and the same.

própria memória corporal. Aqui não faz sentido mencionar a ideia de ciência, pois o texto se refere a uma experiência do espectador, não do artista. O conhecimento científico do corpo humano está o tempo todo implícito na técnica do(s) autor(es) da escultura. Por sua vez, ao dissertar sobre o exercício criativo do artista no outro ensaio, citar a atividade científica se faz necessário, pois agora Goethe se encontra do outro lado da obra de arte, está analisando seu fazer e não mais seu resultado. Para ele, ciência e arte se unem como princípio de atividade, não como fim. Assim, após este preâmbulo acerca das relações mais explícitas entre ciência e arte em sua obra, podemos adentrar seus exercícios críticos mais empíricos expostos durante a *Viagem à Itália*.

4.1. Viagem à Itália: Visão arcádica e História Natural

É unânime entre os pesquisadores de Goethe a importância da viagem à Itália para a compreensão de sua obra, um diário que revela o homem em constante formação que era o poeta. A prosa desta viagem lembra muito o tratado de arquitetura de Alberti⁵⁵ – um livro ora citado na *Farbenlehre* – no que vai descrevendo num continuum a paisagem, características climáticas e geológicas, construções arquitetônicas e espírito das pessoas em cada lugar que parava ou apenas passava. O trajeto vai sendo descrito dentre as pontuações das latitudes que se encontra, onde cada paralelo representa uma expectativa de lugar, que pode se confirmar ou não, mas sempre será objeto de apreciação.

Assim como os deslocamentos de viagem de Wilhelm Meister transformam continuamente suas crenças sobre o mundo, a viagem à Itália de Goethe possui também este caráter de metamorfose sobre o autor. Há uma noção tanto no Goethe autor, como no viajante, de que o mundo se desloca conforme o corpo se desloca, o lugar de fala é literalmente um lugar no espaço.

⁵⁵ ALBERTI, L.B. *Da arte de construir. Tratado de arquitetura e urbanismo*. Ed. Hedra. São Paulo, 2012.

As convicções sobre arte e arquitetura que se apresentam especialmente na primeira parte — até Roma — são dignas de observação. A chegada em Verona guarda um aspecto de seu olhar que se transforma durante a viagem. Se à época da primeira crítica sobre Arquitetura Germânica (1772)⁵⁶, Goethe enaltecia apenas uma obra de arte fechada em si mesma, exaltava a congruência entre cada parte e o todo e o poder individual do gênio; na análise do anfiteatro de Verona, chamam atenção suas palavras:

O anfiteatro é, pois, o primeiro monumento importante da Antiguidade que vejo, e tão bem conservado! Ao entrar e, mais ainda, ao caminhar pelo anel superior, pareceu-me estranha a visão de algo tão grande e de nada, ao mesmo tempo. Não se deve vê-lo vazio, mas repleto de gente [...]. Mas apenas em tempos remotos, quando o povo era ainda mais povo do que o é agora, o anfiteatro podia produzir todo o seu efeito. Uma tal construção foi feita para que o povo contemple sua própria imponência, para que se divirta consigo próprio. [*Viagem à Itália*, p.48]

Aqui, a obra arquitetônica só se completa com o público e com o espetáculo, a forma é um evento efêmero, não está entranhada na construção. O povo – que “era ainda mais povo do que o é agora” – é também autor da forma, em um fenômeno vital que ocorre na união de certas circunstâncias. A obra de arte, neste caso, não é apenas a criação do artista, mas sim um fenômeno de *Gestaltung* (Formação), que contém elementos mundanos.

O discurso de Goethe não se modificava radicalmente, não há mudança assumida de certos conceitos, há um conjunto mais experimental de críticas de arte que se expressam sem contorno definido e que fazemos um esforço de interpretação. No recém citado ensaio “Sobre Arquitetura Germânica” (1772), Goethe desvela sua crítica à tipologia francesa de Laugier⁵⁷, postulando que a revelação é aversa ao princípio. A revelação é a conexão do artista com a fonte de criação natural, onde reside o arquétipo e a essência das coisas, é o próprio agir do gênio. A tipologia é

⁵⁶ GOETHE, J.W. “On German Architecture” In *Essays on art and literature*. Princeton University Press. New Jersey, 1994.

⁵⁷ Marc-Antoine Laugier, abade jesuíta, autor de *Essai sur l'Architecture* (1753), livro em que desenvolve o argumento de que a base da arquitetura é a cabana e desta base saem os princípios de coluna, entablatura, frontão, etc.

considerada por Goethe uma mera repetição de uma ordem aparente, é analítica, porém não criativa. De qualquer modo, sua tradicional relação de descaso com a tipologia na arquitetura não impediu que reconhecesse, através de argumentos notadamente tipológicos, a grande obra que Andrea Palladio (1508-1580) realizou.

Palladio encontrava-se completamente impregnado do espírito da Antiguidade e dos antigos; [...] Estava insatisfeito, conforme depreendo de uma branda formulação em seu livro, com o fato de as pessoas continuarem a construir igrejas cristãs segundo o molde das velhas basílicas e procurava, assim, em suas edificações sagradas, aproximar-se da forma dos templos antigos; resultaram daí certas incongruências que me parecem muito bem resolvidas no caso de Il Redentore, [...]. [*Viagem à Itália*, 1999, p. 86]

A observação de “incongruências” entre o espírito da Antiguidade que Palladio se imbuíu e a realização de suas edificações sagradas demonstra como a dissonância estava a agradar Goethe, para além da típica ode ao gênio presente em ensaios anteriores. A busca de Palladio pela forma dos templos antigos e, a julgar Goethe, um resultado bem sucedido — porém não divino como a Catedral de Estrasburgo — mostra uma disposição do autor em olhar mais analiticamente certos *princípios* da arquitetura e não tanto o processo de uma forma orgânica, que se desenvolve de dentro para fora.

Pensar a dualidade entre *revelação* e *princípio* em Goethe torna-se mais frutífero se encarmos sua dose de mútua complementaridade. Enquanto, por um lado, a oposição pode se manter em escritos posteriores — a desqualificação do método newtoniano é, de certa maneira, bem semelhante à desqualificação da tipologia — um conceito sempre se refaz perante o outro. O *Urphänomen* já é um novo lugar de tensão destes conceitos, a forma orgânica já agrega a contingência, há uma junção de revelação e princípio para nascer uma oposição a uma outra forma de tipologia, a matemática instrumental.

É interessante notar, portanto, como se desenrola a *visão* de Goethe no ambiente dessa viagem e como antigas convicções entram em experimentação. A vivacidade que a paisagem italiana confere à Antiguidade clássica demonstra um pouco a experiência renovada que o poeta estava tendo do tempo, estabelecendo conexão íntima entre passado e presente, pela via da experiência da natureza. A sonância de

um verso de Virgílio em frente ao lago de Garda lhe diz como as coisas do mundo sempre existem no presente:

Depois de meia noite, o vento sopra do norte para o sul, de modo que, se se deseja descer até o lago, há que se partir nesse horário, uma vez que, poucas horas antes do nascer do sol, o vento muda, passando a soprar para o norte. Agora, em plena tarde, ele sopra forte em minha direção, resfriando o sol quente de modo adorável. Volkmann ensina-me que o lago já se chamou Benacus, no passado, e cita um verso de Virgílio a homenageá-lo:

Fluctibus et fremitu resonans Benace marino.

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

Os olhos de Goethe não só estão vendo o mesmo lago que via Virgílio, como estão vendo o passado e a história, percebendo o que normalmente está atrás, na frente. É um olhar que entrelaça a natureza no que esta tem de mais concreto, como o vento e o lago, com todo seu conhecimento, dando a esta união um sentido vivo. Mais uma vez, essa passagem nos mostra como Goethe torna visível um dado não imediato, escavando nos olhos um outro tempo. Mais adiante, surpreende a repreensão que o autor faz a um guia que, sobre ruínas em Palermo, conta a história de uma batalha que ali ocorrera em tempos antigos. “Ele se admirou muito pelo fato de eu estar a repudiar a memória clássica num tal local, e eu não logrei esclarecer-lhe como me fazia sentir essa mistura de passado e presente”. [*Viagem à Itália*, p. 277].

Goethe parecia estar aborrecido com as memórias fatais que assolavam o local, de forma que o desagradava ainda naquele momento o tratamento hostil dos homens à cavalo às terras dali. Estava, talvez, em busca de um outro tipo de passado, através de um outro tipo de presente. Pensando mesmo sobre a pesquisa histórica da terra, de modo que segue:

Ainda mais estranho pareci a esse meu acompanhante quando me pus a procurar pedrinhas nos trechos mais rasos do rio [...]. Mais uma vez, não consegui lhe explicar que não há forma mais rápida de se obter uma ideia melhor de uma região montanhosa do que examinar os tipos de rochas arrastados pelos riachos, e que se tratava ali também de, por intermédio dos resquícios, se adquirir uma noção daqueles píncaros eternamente clássicos da antiguidade da terra. [*Viagem à Itália*, p. 278]

Esta literal arqueologia do mundo clássico remonta à leitura que Goethe faz de Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768). O ideal de imitação do inimitável — um processo que só acontece através da experiência com a natureza “arcádica” do sul da Itália — e a “crença de que a ‘bela alma’ (*schöne Seele*) encontra seu *Urbild*, seu modelo original, na Grécia antiga”⁵⁸ foram orientadoras da profícua relação entre forma e origem que Goethe se dedica boa parte da vida a investigar. Se, como aponta Gerd Bornheim, em Winckelmann há muitas vezes um entusiasmo quase pueril com a arte grega, o esforço prático de Goethe tende a transbordar o contorno histórico do neoclassicismo alemão, fazendo com que seus amplos conhecimentos em mineralogia e botânica levem a um nível radical a colaboração entre arte e ciência, aproximando questões da estética ao universo da história natural.

Seguindo no esteio da relação com Winckelmann, Claudia Valladão de Mattos nos oferece uma contribuição sobre a experiência com a pintura de paisagem que Goethe teve durante a viagem à Itália e o contato com o pintor Philip Hackert. As cores e configurações da paisagem italiana, especialmente descritas a partir da chegada em Nápoles, constituem a visão que Goethe tem da Antiguidade. Herbert von Einem tem razão ao notar o deslocamento de interesse de Goethe pelas obras de arte antigas “em direção à própria paisagem italiana.”⁵⁹ — o que Goethe justifica por dizer que Roma é mais propícia à inclinação aos estudos, enquanto Nápoles o é para o ócio contemplativo.

A percepção de imagens oscila com a percepção da “natureza em si”, aspecto que pode variar de acordo com a própria distância do corpo de Goethe. Os comentários de geologia e botânica mais específicos surgem em análises próximas aos objetos, tanto no pegar minerais com as próprias mãos, como em idas pessoais a diversos jardins. As paisagens, entretanto, são sempre observadas à distância, por vezes valorizando-se até as verdades (natureza) que as *imagens* têm a capacidade de

⁵⁸ BORNHEIM, G. *Introdução à leitura de Winckelmann*. p. 155

⁵⁹ Herbert von Einem apud MATTOS, C.V. 2008. p. 27.

esconder. Sobre isto, reproduzimos duas dentre tantas passagens que expõe a formação da imagem justamente pelo não ver. A primeira sendo com o autor perto do cume do Vesúvio em erupção, na expectativa de presenciar alguma imagem do fenômeno que já se sentia. E a segunda sobre uma névoa que “apagava” a profundidade dos objetos no espaço.

A visão não era nem instrutiva nem agradável, mas, justamente porque não se via nada, ficamos ali com o intuito de conseguir observar alguma coisa. [p. 232].

[...]

Que aspecto extraordinário uma tal névoa empresta a objetos mais distantes, [...]. O que se via não era mais a natureza, mas somente imagens, como as que um pintor de grande excelência teria sabido destacar umas das outras mediante gradações de verniz. [*Viagem à Itália*, p. 286].

Claudia Valladão atribui ao interesse pela paisagem italiana a integração definitiva entre ciência e arte em Goethe. Por um lado, mencionar tal nível de integração mantém ainda na linguagem a separação entre as duas instâncias e por outro, dá a esta união um sentido de totalidade que é de difícil apreensão em Goethe; é preferível pensar mais na dissolução da ciência e da arte e na criação de um terceiro estranho, experienciável mas não compreensível. Para a autora, a busca pela “fisionomia do fenômeno” (p. 34), própria de seu método científico, vem se juntar ao único meio capaz de expressar a forma da natureza: a arte e, neste caso da paisagem, a pintura. Tanto em um habilidoso pintor como Hackert, como nas tentativas de Goethe na aquarela, a busca é de *traduzir* o que se vê para o papel, o esforço é mais de composição do que de cópia, mantendo a máxima de Winckelmann da imitação do inimitável. No entanto, quando Goethe, na passagem acima, diferencia natureza de imagem, fica evidente a relação específica que estabelece com a visão e as cores dentro de sua referida concepção holística de natureza. É sabido que a ciência goetheana acontece a partir da observação morfológica do mundo, porém o estudo das cores, da luz, da paisagem, de imagens constitui uma auto investigação da visão, algo que não acontece nas suas pesquisas sobre botânica, mineralogia e outros.

A relação entre Antiguidade e paisagem natural ocorre também via poesia, o que nos remete à discussão do próximo capítulo:

No tocante a Homero, é como se me houvessem retirado a coberta de cima dos olhos. As descrições, os símiles, etc. nos parecem poéticos, mas são, de fato, de natureza indizível, embora traçados com uma pureza e uma profundidade de sentimentos que nos faz assustar. Mesmo os acontecimentos de fabulação mais estranha possuem uma naturalidade que eu nunca havia sentido antes de aproximar-me dos objetos descritos. Permita-me exprimir meu pensamento de maneira concisa: eles apresentam a existência, nós, geralmente o efeito; eles descrevem o terrível, nós descrevemos terrivelmente; eles retratam o agradável, nós de maneira agradável, e assim por diante. É daí que advém todo o exagero, o maneirismo, toda a graça falsa, todo o empolamento. E isso porque, quando se trabalha o efeito e visando ao efeito, acredita-se não ser possível torná-lo palpável o bastante. Se o que digo não é novo, eu decerto tive agora a oportunidade de senti-lo de forma bastante vívida. Agora que tenho presente em minha mente todas essas costas e promontórios, golfos e baías, ilhas e línguas de terra, rochedos e praias, colinas cobertas de arbustos, suaves pastagens, campos férteis, jardins adornados, árvores bem cuidadas, videiras pendentes, montanhas de nuvens, e planícies, escarpas e bancos rochosos sempre radiantes, com o mar a circundar tudo isso com variações e tanta variedade -- somente agora, pois, a Odisséia tornou-se para mim palavra viva. [*Viagem à Itália*, p. 379]

A paisagem arcádica representa para Goethe a possibilidade de visão da origem, de comunhão com o mundo grego; isto se transforma, no contexto de volta à Alemanha, em estética e ideal neoclássicos. Observar o equilíbrio entre forma e conteúdo, os ideais de grandeza e simplicidade e a materialidade do divino na arte são méritos de Winckelmann que influenciarão largamente a produção posterior de Goethe⁶⁰. No entanto, evitamos pensar aqui que a vivência na Itália que o autor descreve nos diários se encerre apenas em questões estéticas e literárias do classicismo. Preferimos pensar que tal classicismo adentrou também a ciência, fortalecendo a prática da história natural.

Michel Foucault, em sua arqueologia d’*As palavras e as coisas* (1966), diz que o surgimento da história natural acontece justamente na separação entre natureza e signo, ela é “contemporânea do cartesianismo, não de seu fracasso. A mesma episteme autorizou tanto a mecânica, desde Descartes até D’Alembert quanto a história natural de Tournefort a Daubenton” (p. 175). O pensamento cartesiano foi literalmente o meio de sua criação; e tal dependência de uma ciência à outra é substancialmente a mesma que chamamos atenção de Goethe em relação a Newton.

⁶⁰ Como a criação do *Preisaufrage für Bildende Künstler* (Premiação para artistas plásticos) e das obras *Torquato Tasso* (1790) e *Iphigenia in Tauris* (1786). Sobre isto ver MATTOS, C.V. 2008.

O pensamento mecanicista cria distância entre natureza e signo, entre coisas e palavras, e abre entre eles o campo da representação. Os signos se representam pela história, de modo que tudo que se falava e se caracterizava em um ser vivo ou objeto era a história dele⁶¹, o que se dizia já era válido como representação histórica. Enquanto as coisas foram dissecadas das palavras e se representaram na ciência mecânica, inanimada. Desta maneira, se o natural passava a ser científico e o histórico semântico, a história natural — sua própria nomeação — só existe para reunir algo já separado: “a história natural — eis por que ela apareceu precisamente nesse momento — é o espaço aberto na representação por uma análise que se antecipa à possibilidade de nomear; é a possibilidade de *ver* o que se poderá *dizer* [...]”. (p. 177).

A história natural, ao tentar reaproximar as palavras das coisas, inverte-as para que se invertam suas representações: agora a visão nomeia e não mais o nome significa. A observação, antes à serviço da linguagem do cálculo agora serve à linguagem do significado, a ciência parece se tornar mais ingênua, simplificada, se liga ao entendimento mais imediato — por isso visível — das coisas. Ao mesmo tempo, a organização cartesiana dá estrutura ao modo de representação da história, permitindo que se chegue a uma ordenação do visível: superfície, forma, linhas, quantidades. A história natural é uma representação que se auto engendra pelo olhar, por isso ela coincide uma estrutura de fora para dentro — ciência mecânica — com uma de dentro para fora — linguagem.

⁶¹ Sobre isto, Foucault diz: “Até Aldrovandi, a História era o tecido inextrincável e perfeitamente unitário daquilo que se vê das coisas e de todos os signos que foram nelas descobertos ou nelas depositados: fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo.” [*As palavras e as coisas*, p. 176]

5. Entre visão e nomeação: a ciência de Goethe e o problema da linguagem da natureza

Se às vezes digo que as flores sorriem
 E se eu disser que os rios cantam,
 Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
 E cantos no correr dos rios...
 É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
 A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.
 Porque escrevo para eles me lerem sacrífico-me às vezes
 À sua estupidez de sentidos...
 Não concordo comigo mas absolvo-me,
 Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,
 Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
 Por ela não ser linguagem nenhuma
 [Alberto Caeiro, O guardador de rebanhos]

Não é raro ver nos escritos científicos de Goethe a alusão à natureza como livro e ao homem que a observa como leitor. Na abertura à *Metamorfose das plantas* está a dedicatória que o autor oferece à mulher Charlotte von Stein: “Não posso dizer-lhe o quanto o livro da natureza está se abrindo à minha leitura, meus longos esforços em decifrá-la, letra por letra, ajudaram-me; Agora, de repente, está tendo seu efeito, e minha silenciosa alegria é inexprimível.”⁶² O tema da decifração da natureza vai de encontro ao tema do hieróglifo como desenvolvido por Pierre Hadot em *O Véu de Ísis*; no curso da história da ideia de natureza pensada por ele, há uma mistura a partir do século XVII entre o tema da natureza-poema com o tema da linguagem da natureza. Em grego, ἱερός (hierós) significa "sagrado" e γλύφειν (glýphein) “escrita”, de modo que essa escrita sagrada pode ter tanto a forma da natureza (a *signatura rerum*) como a forma de linguagem grafada do homem (o hieróglifo egípcio, por exemplo), mas em ambos ela é um desenho, uma linguagem que se expressa em símbolo, que se configura, se torna visível. Além disso, por expressar-se em imagem, a linguagem hieroglífica não possui sentido discursivo, sua temporalidade é extensa e instantânea, guarda a ambiguidade de apresentar no presente, em forma imediata, uma formação temporal.

⁶² I cannot tell you how readable the book of nature is becoming for me; my long efforts at deciphering, letter by letter, have helped me; now all of a sudden it is having its effect, and my quiet joy is inexpressible. — Goethe to Charlotte von Stein, 1786.

Se durante a viagem à Itália, torna-se mais flagrante o entrelaçamento que Goethe estabelece entre arte, especialmente a pintura, e ciência, pela via da visualidade; em outros momentos seu caráter de poeta se anuncia com ênfase na fusão com sua prática científica. Em artigo escrito e publicado em uma revista científica, *History of the printed Brochure* (1817), o poeta expõe seu desagrado com a dificuldade de interlocução de suas pesquisas com o campo das ciências naturais:

Em nenhum lugar, pessoa alguma concederia que ciência e poesia podem ser unidas. As pessoas esqueceram que a ciência se desenvolveu da poesia e falharam em considerar que um balanço do pêndulo pode beneficentemente reunir as duas, a um nível superior e para vantagem mútua. [*Goethe's botanical writings* apud MILLER, G. p. xxiv]⁶³

Ao dizer que a ciência se desenvolve da poesia, Goethe menciona uma discussão muito comum em sua época acerca da poesia ser a origem da linguagem; discussão que envolve principalmente questões de metáfora e mimesis nos gregos. Acompanhar a definição de Maria Filomena Molder para mimesis nos ajuda a desenhar o problema cognitivo posto por Goethe. Acerca da *Poética* de Aristóteles, Molder diz:

O movimento mimético é produtivo, requer a pré-existência de uma realidade, matéria da imitação, e desenvolve-se em duas realizações essenciais e inseparáveis: a captação de uma forma própria e a sua restituição, e é assim que o poeta trágico procede, tendo como matéria-prima os *mythoi* (para a captação) e a expressão, a *lexis*, a energia produtiva da linguagem (para a restituição). [*Pensamento morfológico de Goethe*, p. 25]

Embora a noção de uma pré-existência da realidade seja o ponto mais discutido — e discutível — nesta questão, está aí colocada a relação primeira entre visão e nomeação, entre forma e linguagem e, principalmente, o problema de Goethe com o *Urphänomen*, de como expressá-lo, como traduzi-lo. Para o autor, qualquer maneira que se invente para tal, de ordem prometéica ou órfica, advém de uma natureza poética, que é anterior à ciência. Além disso, se mimesis é um ato produtivo, isto designa seu caráter de constante criação, seu movimento de interdependência com o devir do fenômeno. A necessidade do descolamento para a representação mimética é em Goethe subvertida por uma mimesis ur-fenômenica, em que sua estrutura de mito

⁶³ Nowhere, would anyone grant that science and poetry can be united. People forgot that science had developed from poetry and they failed to take into consideration that a swing of the pendulum might beneficently reunite the two, at a higher level and to mutual advantage. [*Goethe's botanical writings*, p. 171-172]

implica que não haja realidade precedente, pois a mimesis mitológica imita a dinâmica do mimetizar, não há uma tabula-rasa, ou “mito zero”.

Através do estudo comprometido de suas doutrinas científicas, tais problemas se revelam cognitivamente ao leitor; a questão primeira de Goethe é a linguagem da natureza, ele nos ensina, por meio de um rigoroso método, a ampliar os sentidos para “ouvi-la falar” em sua própria linguagem. Isto é justamente o que, como poeta, ele pode esperar de sua obra: reproduzir no presente o momento atávico de surgimento da linguagem, criar as condições metodológicas de percepção e expressão (*Ausdruck*) do indizível; grafar, em palavras e desenhos⁶⁴, o que se vê, o que se mostra do “Ur”.

E assim, enquanto nós descemos na escala da existência, a Natureza fala a outros sentidos - a sentidos conhecidos, mal entendidos e desconhecidos: assim ela fala com si mesma e conosco de milhares maneiras. Para o observador atento ela não está morta nem em silêncio em lugar algum;

[...]

Para aplicar estas designações, esta linguagem da Natureza ao assunto que temos empreendido; para enriquecer e ampliar este idioma por meio da teoria das cores e da variedade de seus fenômenos e, assim, facilitar a comunicação das maiores visões teóricas, foi o principal objetivo do presente tratado. [*Theory of colours*, p. xxxviii, xxxix]⁶⁵

Se o *Urphänomen*, como dissemos, é o desenho de coisa nenhuma, isto se deve à uma leitura fenomenológica de que não pode haver realidade preexistente, tudo o que há está diante dos olhos, ao alcance infinito dos sentidos, nas palavras do próprio Goethe. Se, por um lado, em nenhuma parte a natureza está morta ou em silêncio, por outro, sua linguagem é justamente o silêncio, a linguagem nenhuma que se apresenta em desenho e *signatura rerum*. Uma extensa citação de Pierre Hadot descreve de maneira sublime a questão do hieróglifo em relação ao *Urphänomen* da visão na *Farbenlehre*:

⁶⁴ *grafia*, do grego *graphein*, significa “arranhar, sulcar”, por isso remete tanto à escrita quanto ao desenho.

⁶⁵ And thus as we descend the scale of being, Nature speaks to other senses — to known, misunderstood, and unknown senses: so speaks she with herself and to us in a thousand modes. To the attentive observer she is nowhere dead nor silent; [...] To apply these designations, this language of Nature to the subject we have undertaken; to enrich and amplify this language by means of the theory of colors and the variety of their phenomena, and thus facilitate the communication of higher theoretical views, was the principal aim of the present treatise. [*Theory of colours*, p. xxxviii, xxxix]

Logo, é preciso respeitar e venerar esses fenômenos originários, que deixam entrever uma transcendência inconcebível, inexplorável, insondável, que jamais é diretamente acessível ao conhecimento humano, mas que se pode pressentir graças aos reflexos e aos símbolos⁶⁶. É assim que Fausto, no início do *Segundo Fausto*, é obrigado a voltar as costas ao sol que o cega, mas olha na cascata, com arrebatamento, a luz do astro do dia refratada no arco-íris: “É no reflexo colorido que temos a vida”⁶⁷. Em *Pandora*, Prometeu louva Eos (a aurora), que acostuma docemente nossos frágeis olhos para que os dardos disparados pelo sol não ceguem os homens, destinados a ver as coisas que são iluminadas, mas não a luz em si mesma⁶⁸. Em *Máximas e Reflexões*, Goethe compara seu itinerário de sábio ao de um homem que, levantando-se cedo, espera impacientemente, durante a alvorada, a aurora, e durante a aurora o levantar do sol, mas que fica cego quando este aparece⁶⁹.

Evidentemente, quando Goethe declara que Ísis não tem véu, é preciso compreender em sentido metafórico essa crítica da metáfora tradicional. De fato, para Goethe, o véu nada oculta. Ele não é opaco, mas transparente e luminoso, tecido, como diz o poema “Dedicatória”, “com o vapor da manhã e a claridade do sol”. Ele não oculta, ele revela, difunde uma luz transcendente. Poderíamos dizer paradoxalmente que, se Ísis não tem véu, é porque é inteiramente forma, ou seja, inteiramente véu, que é inseparável de seus véus e de suas formas.

[...] Goethe censurará seu velho amigo Jacobi por propor, em *Seu livro sobre as coisas divinas e sobre sua revelação*, um Deus sem forma, e por pretender que a Natureza esconde Deus. [*O Véu de Ísis*, p. 280]

A relação que o autor cria entre reflexo (que também pode-se entender por sombra) e símbolo remete de novo à natureza como ser ou existência. Se cor é vida, tudo o que existe está “dito” e revelado aos olhos. Isto também leva ao problema colocado por Filomena Molder acerca do pensamento concreto em Goethe. Como ela desenvolve, há uma diferença entre a cognição científica e a filosófica. O fazer científico tem uma relação de eficácia com o mundo das coisas, procura fixar-se e desenvolver-se de maneira cumulativa, progressista, com base em uma concepção universalizante de seus princípios, é o impulso da *techné*; enquanto o ato pensante volta-se a si próprio, interroga-se, repete-se sempre como ato primeiro, não busca avançar no mundo das coisas. Esta aparente contradição ativa encontra em Goethe o lugar do entre (*zwischen*): “A totalidade do meu agir interior [*inneres Wirken*]

⁶⁶ GOETHE, *Versuch einer Witterungslehre*, introd., HA, t. 13, p. 305 apud HADOT. 2006.

⁶⁷ GOETHE, *Faust II*, verso 4727, in Goethe, Théâtre complet, p. 1076 apud HADOT. 2006.

⁶⁸ GOETHE, *Pandora*, versos 955-958, ibid., p. 932-933 apud HADOT. 2006.

⁶⁹ GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, § 290 HA, t. 12, p. 405 apud HADOT. 2006.

mostrou ser uma heurística viva, que aspira a encontrar no mundo exterior e a introduzir no mundo exterior uma regra pressentida, reconhecendo-a como desconhecida.” [Goethe, *M.u.R.* apud Molder, p. 66]

Este é o movimento goetheano de transformar o pensamento em lei, o ato pensativo em ato cognitivo do corpo. A lei, no entanto, é *regra pressentida*, ela se dá a ver no mundo das coisas, mas não é transparente, ela possui uma forma simbólica, a opacidade é sua própria lei. Goethe parece conseguir levar à palpabilidade do fazer científico o modus do fazer filosófico, do ato pensante, como se seu método permitisse adentrar o “pensamento” da natureza, por isso a semelhança (senão equivalência) do *Urphänomen* com a estrutura mítica, ele repete-se, funda-se sobre si mesmo. Neste movimento reflexivo da natureza está o problema da linguagem. Como no ato pensante que é sempre um ato primeiro, de descolamento e retorno, a natureza se desdobra em atos sempre primeiros; saber ler estes fenômenos originários sob as infinitas formas naturais é saber ler o livro da natureza como aventa o poeta.

Na fatura de sua ciência, a relação entre caractere e figura parece ser a passagem fundamental de natureza à linguagem para os fins de sua exposição. Importa traduzir o evento, não somente contemplá-lo, passar da linguagem nenhuma para a alguma, mimetizar-se com o fenômeno (*mythoi*) e reestabelecê-lo em linguagem (*lexis*). Dentro do artigo recém citado, *History of the printed Brochure*, em que defende a reunião da ciência à poesia, Goethe publica o poema *A Metamorfose das Plantas* [anexos 1, 2 e 3] com o intuito de facilitar o entendimento de suas teorias sobre este assunto para suas amigas e esposa. Ao longo do poema está versado cuidadosamente o processo de metamorfose das plantas, sua lógica de crescimento e transformação em formas de semelhança infinitas, o delineamento de sua morfologia. Ao início e ao fim, enuncia-se logo o problema da linguagem, pois é só através de linguagem que o homem pode ouvir a natureza. No limite do pensamento de Goethe, é possível pensar, inclusive, em uma natureza poética do homem⁷⁰.

⁷⁰ ALBA, Priscila. *A ideia de natureza poética nos limites da Scienza Nuova (1744) de Giambattista Vico*. (mimeografado)

Obnubila-te, amada, a mistura
de milhares de formas dessa multidão de flores sobre o jardim;
Escuta muitos nomes, e sempre distingue
no ouvido o tom rude de um e de outro.

[...]

Pense como, variando logo esta e aquelas formas,
desenvolvendo-as em silêncio, a natureza aos nossos sentimentos se presta!
[*Metamorfose das Plantas*, tradução Elpidio de Toledo)

Pierre Hadot nos lembra que neste mesmo poema, Goethe cita o tema do hieróglifo (sagrados caracteres), em menção a uma tradição que lhe chega principalmente por Plotino.

Cada flor, ela fala de alto e bom som contigo.
Mas, tu decifras aqui sagrados caracteres da deusa,
por toda parte, então, tu vês, também, que eles modificam de curso:
A lagarta rasteja vacilante, a borboleta alegre se alvoroça,
Maleável, o próprio ser humano altera a forma certa.

Para Goethe, a flor é um caractere, pois ela é o desenho específico do *florescimento* de cada planta, ela é o símbolo por excelência da metamorfose. Nesta altura, algumas distinções merecem ser feitas acerca da *Metamorfose das plantas*:

Se considerarmos a planta em termos de como ela expressa sua vitalidade, descobriremos que isso ocorre de duas maneiras: primeiro através do crescimento (produção de caule e folhas); e em segundo lugar, através da reprodução (culminando na formação de flor e fruto). Se examinarmos mais de perto este crescimento, vamos descobrir que a planta continua de nó em nó, crescendo vegetativamente de folha em folha, uma espécie de reprodução também ocorre, mas uma reprodução diferente daquela de flor e fruto; enquanto que a última ocorre toda de uma vez, a primeira é sucessiva e aparece como uma sequência de acontecimentos individuais. O poder mostrado no crescimento vegetativo gradual está intimamente relacionado com o poder exibido subitamente na reprodução maior. Sob certas circunstâncias, uma planta pode ser feita para continuar o seu crescimento vegetativo, e sob outras a produção de flores pode ser forçada.

[...]

Se a planta cresce vegetativamente, ou floresce e frutifica, os mesmos órgãos cumprem as leis da natureza por toda parte, embora com diferentes funções e, muitas vezes sob diferentes disfarces. O órgão que expandiu no caule como folha, assumindo uma variedade de formas, é o mesmo órgão que agora contrai no cálice, expande-se novamente na pétala, contrai-se no aparelho de reprodução, apenas para expandir finalmente como o fruto.

Este efeito da natureza é acompanhado por um outro: o ajuntamento de diferentes órgãos em números e proporções fixas em torno de um centro comum. Sob certas

condições, no entanto, algumas flores excedem em muito essas proporções, ou variam elas de outras maneiras. [*The Metamorphosis of Plants*, p. 99, 100]⁷¹

Convém compreender neste processo a diferenciação entre *Urphänomen* e *Urpflanze* (planta arquetípica) com fins à discussão da linguagem hieroglífica. Como dissemos desde a Introdução, o fenômeno original da planta é o que foi apenas exposto: o cruzamento do crescimento com a reprodução, a possibilidade do ir e voltar, contração e expansão, sístole e diástole, desenhando portanto uma temporalidade fenomenológica deste processo, ao invés da visão clássica de uma natureza teleológica. Na planta, este fenômeno tem uma programação, uma estrutura de desenvolvimento que é a *folha*, é nela que reside a metamorfose. Durante a viagem à Itália, Goethe expõe a relação entre a planta arquetípica e a folha.

As muitas plantas que eu, em geral, só estava acostumado a ver em cubas e vasos, por trás de vidraças a maior parte do ano, encontram-se aqui felizes e viçosas ao ar livre e, cumprindo seu destino em sua plenitude, fazem-se mais compreensíveis a nós. À visão de tantas formas novas e renovadas, voltou-me à mente a velha fantasia de poder, talvez, descobrir aqui, em meio a toda essa variedade, a planta primordial. Afinal, tem de haver uma tal planta! Do contrário, como poderia eu reconhecer que esta ou aquela forma constitui uma planta, se não obedecessem todas elas a um mesmo modelo? [*Viagem à Itália*, p. 314]

Veio-me em um lampejo que no órgão do órgão, a que estamos acostumados a chamar de folha, reside o verdadeiro Proteus que pode esconder-se ou revelar-se em todas as formas vegetais. Da primeira à última, a planta não é nada além de *folha* que é tão

⁷¹ If we consider the plant in terms of how it express its vitality, we will discover that this occurs in two ways: first through growth (production of stem and leaves); and secondly, through reproduction (culminating in the formation of flower and fruit). If we examine this growth more closely, we will find that as plant continues from node to node, growing vegetatively from leaf to leaf, a kind of reproduction also takes place, but a reproduction unlike that of flower and fruit; whereas the latter occurs all at once, the former is successive and appears as a sequence of individual developments. The power shown in gradual vegetative growth is closely related to the power suddenly displayed in major reproduction. Under certain circumstances a plant can be made to continue its vegetative growth, and under others the production of flowers can be forced. [...] Whether the plant grows vegetatively, or flowers and bears fruit, the same organs fulfill nature's laws throughout, although with different functions and often under different guises. The organ that expanded on the stem as leaf, assuming a variety of forms, is the same organ that now contracts in the calyx, expands again in the petal, contracts in the reproductive apparatus, only to expand finally as the fruit. This effect of nature is accompanied by another: the gathering of different organs in set numbers and proportions around a common center. Under certain conditions however, some flowers far exceed these proportions, or vary them in other ways. [*The Metamorphosis of Plants*, p. 99, 100]

inseparável do germe futuro que não se pode pensar em uma sem a outra. [Goethe, *Italian Journey* apud Miller, G. *The Metamorphosis of Plants*, p. xvii]⁷²

A afirmação de “poder, talvez, descobrir aqui, em meio a toda essa variedade, a planta primordial” não deve ser tomada literalmente. Este modelo, no pensamento de Goethe, é uma planta que se vê em todas as plantas, mas não existe em si, como modelo primário e determinante das outras. Voltando ao poema *Metamorfose das Plantas*, pode-se pensar que quando Goethe diz “Maleável, o próprio ser humano altera a forma certa”⁷³ está remetendo à *trans-criação* que o homem também pode fazer deste movimento modular (modelo no tempo) da natureza, a realização da mimesis produtiva.

Sobre este aspecto, cabe delimitar superficialmente o problema da linguagem colocado por Platão no diálogo *Crátilo* para adentrarmos a leitura, em termos de uma filosofia da linguagem, que Wittgenstein fez da *Farbenlehre* de Goethe. Um *locus* clássico desta discussão, o *Crátilo* de Platão é um diálogo mediado por Sócrates entre Hermogenes e Crátilo sobre a origem da linguagem. Uma das questões pilares do diálogo é se a nomeação é natural ou convencional; Crátilo argumenta que é natural, enquanto Hermogenes que é convencional, e Sócrates cumpre o papel de mediação irônica. A linguagem natural pressupõe uma coincidência da sonoridade com a etimologia; para exemplificar seu ponto, Crátilo afirma que o nome de Hermogenes não é Hermogenes:

Sócrates: É provável que este nome, “Hermes”, se refira ao discurso; de certo, o fato de ser hermeneuta, mensageiro, furtivo, enganador nos discursos, e também negociante, todas essas ocupações estão relacionadas ao poder do discurso; e, como dizíamos anteriormente, o dizer é servir-se do discurso; o outro, aquele que inventa (*emēsato*), como Homero frequentemente diz, é o maquinar. Assim, a partir destes dois termos, para este deus que inventou o discurso e o dizer – pois o dizer (*eírein*) é o mesmo que falar – é que o legislador, por assim dizer, nos ordenou: “homens, àquele que inventou o dizer (*eírein emēsato*), deverá ser chamado por vós, com justiça, de “Eirēmēs”. Mas agora

⁷² it came to me in a flash that in the organ of the organ which we are accustomed to call the leaf lies the true Proteus who can hide or reveal himself in all vegetal forms. From first to last, the plant is nothing but leaf, which is so inseparable from the future germ that one cannot think of one without the other. [Goethe, *Italian Journey* apud Miller, G. *The Metamorphosis of Plants*, p. xvii]

⁷³ Bildsam ändere der Mensch selbst die bestimmte Gestalt. [*Der Metamorphosis der pflanzen*. anexo 1]

nós, pensando mudar o nome para algo belo, chamamos “Hermes”. E é provável que “Íris”, por ser mensageira, também tenha sido nomeada a partir do dizer (*eírein*).

Hermógenes: Por Zeus, tenho a impressão que Crátilo tem razão quando fala que Hermógenes não é o meu nome. Certamente eu não sou hábil no discurso.

[...]

Sócrates: Por quê? Acaso aquilo que há pouco se dizia de Hermógenes, que está aqui, podemos dizer que este nome não lhe foi atribuído, salvo que ele descenda de Hermes, ou lhe foi atribuído, todavia não corretamente?

Crátilo: Penso que nem lhe foi atribuído, Sócrates, mas que parece ter sido atribuído, já que esse nome é de outro, daquele cuja natureza se faz visível no nome. [*Crátilo*, p. 110 e 132]

Em recíproca, Hermógenes expõe sua opinião de que a linguagem é convencionalizada, ou seja, seu uso varia de acordo com um contrato social.

Hermógenes: De fato, Sócrates, eu mesmo estive discutindo muitas vezes com ele e com muitos outros, não me deixando persuadir que a correção de um nome seja outra coisa senão convenção e acordo. Pois parece-me que se um nome qualquer é atribuído a algo, este é o correto; e, em seguida, se for mudado por outro, e não chamar mais aquele, o último não é menos correto do que o primeiro; assim como nós mudamos os nomes de nossos escravos, em nada o que foi mudado é menos correto que o colocado primeiro; pois nenhum nome foi concebido por natureza para coisa alguma, mas por costume e por uso dos que o empregam e estabelecem o seu uso. Mas, se há um outro [e] modo, eu estou disposto tanto a aprender quanto a ouvir, não somente de Crátilo, mas de qualquer outro. [*Crátilo*, p. 84]

Esta breve passagem pelo diálogo platônico vem apenas a localizar o conceito de jogo de linguagem de Wittgenstein; para o filósofo alemão, a linguagem é convencionalizada, pois ela só existe em jogo, suas estruturas codificam e recodificam-se no ato do jogar, não há uma essencialidade na palavra. Como veremos, a cor será uma pergunta presente em toda obra de Wittgenstein, perturbando os pressupostos de sua filosofia da linguagem com a questão da percepção fenomenológica. O que se pode pensar com o problema da linguagem da natureza posto por Goethe é que, na obra do poeta-cientista, esta contradição se dissolve; com uma ideia de mimesis produtiva, em que o homem ao mesmo tempo pode dar sequência ao fenômeno natural e criar à sua maneira, à sua arbitrariedade, a linguagem pode ser ao mesmo tempo natural e convencionalizada, pode ser um jogo natural.

5.1. O lugar da cor nos jogos de linguagem (*Sprache Spiele*) de Ludwig Wittgenstein; a irreducibilidade (não essencialidade) do fenômeno original e o problema da tradução

Em resposta à leitura que fez da *Farbenlehre*, Ludwig Wittgenstein escreve em 1950 suas *Bemerkungen über die Farben* (*Notas sobre as cores*), um conjunto de notas que explora as configurações linguísticas e, portanto, lógico-culturais que temos das cores. Se o próprio Goethe não tinha, nem poderia ter, qualquer perspectiva antropológica sobre a sensação da cor, na resposta de Wittgenstein vemos como suas proposições se prestam a um estudo mais relativista da percepção visual.

80. O que faz do cinza uma cor neutra? É algo fisiológico ou algo lógico?

O que faz das cores brilhantes, brilhantes? É um problema conceitual ou um problema de causa e efeito?

Por que não incluímos preto e branco no círculo cromático? Apenas por termos a sensação de que é errado? [*Remarks on colour*, pg. 27e]⁷⁴

O problema da cor em Wittgenstein se inscreve em um raio mais amplo de sua obra filosófica. É comum encontrar a atribuição de que o ponto de não retorno do *Tratado Lógico-Filosófico* (1922) — que configura o hiato entre a primeira e segunda fases de sua produção — é o “problema da exclusão das cores” (cf. Gierlinger 2005, Rizzo 2008, Proops 2013). Brevemente, no *Tratado*, Wittgenstein procurava demonstrar que a linguagem e a realidade compartilham uma estrutura lógica comum, proposição que vem no esteio das teorias analíticas do matemático Gottlob Frege e do filósofo Bertrand Russel. A partir disso, pode-se entrever a chamada estrutura exclusivamente analítica do *Tratado* através de algumas leis, tais quais:

- Proposições elementares são independentes entre si — cada uma pode ser verdadeira ou falsa, independentemente da veracidade ou falsidade das outras.
- Proposições elementares são combinações imediatas de símbolos semanticamente simples ou “nomes”
- Os nomes referem-se a itens totalmente desprovidos de complexidade, os chamados “objetos”.

⁷⁴ 80. What makes grey a neutral colour? It is something physiological or something logical? What makes bright colours bright? It is a conceptual matter or a matter of cause and effect? Why don't we include black and white in the colour circle? Only because we have a feeling that it's wrong? [*Remarks on colour*, pg. 27e]

- etc. [*The color-exclusion problem*, p. 6]⁷⁵

Nesta questão, interessa-nos a primeira lei, que postula a independência de processos lógicos ou, em outros termos, de que não há contradição entre verdade e falsidade, pois toda possibilidade e toda impossibilidade são lógicas, só são possíveis e impossíveis por meio de compreensões lógicas; são, portanto, equivalentes entre si. Para Wittgenstein, contradições físicas geram saídas lógicas, não ficam presas em um impasse conceitual, já as cores possuem uma lógica própria que apresenta contradições de outra natureza.

Para duas cores, por exemplo, estarem em um mesmo espaço no campo visual é impossível e, de fato, logicamente impossível, pois é excluída pela estrutura lógica da cor. / Vejamos como essa contradição se apresenta na física. Algo como o seguinte: Que uma partícula não pode ao mesmo tempo ter duas velocidades, isto é, que ao mesmo tempo ela não pode estar em dois lugares, isto é, que partículas em lugares diferentes ao mesmo tempo não podem ser idênticas. / É evidente que o produto lógico de duas proposições elementares não podem ser nem uma tautologia nem uma contradição. A asserção de que um ponto no campo visual tem duas cores diferentes ao mesmo tempo é uma contradição. [*Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.3751]⁷⁶

Portanto, a lei de que “Proposições elementares sejam independentes entre si” é justamente a que foi contradita pelo problema da exclusão da cor — ou como também pode ser chamado, “problema da manifesta incompatibilidade de declarações *aparentemente* não analisáveis”⁷⁷ — pois Wittgenstein percebe que a realidade *aparente* não obedece à lógica analítica, como levada no *Tratado*. O problema da exclusão da cor pode ser assim disposto:

⁷⁵ Proposições elementares são independentes entre si — cada uma pode ser verdadeira ou falsa, independentemente da veracidade ou falsidade das outras. / Proposições elementares são combinações imediatas de símbolos semanticamente simples ou “nomes”. / Os nomes referem-se a itens totalmente desprovidos de complexidade, os chamados “objetos”. [*The color-exclusion problem*, p. 6]

⁷⁶ For two colours, e.g., to be at one place in the visual field is impossible, and indeed logically impossible, for it is excluded by the logical structure of colour. / Let us consider how this contradiction presents itself in physics. Somewhat as follows: That a particle cannot at the same time have two velocities, that is, that at the same time it cannot be in two places, that is, that particles in different places at the same time cannot be identical. / It is clear that the logical product of two elementary propositions can neither be a tautology nor a contradiction. The assertion that a point in the visual field has two different colours at the same time, is a contradiction. [*Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.3751].

⁷⁷ GIERLINGER, F. *The color-exclusion problem*, p. 7

Suponha que A é um ponto no campo visual. Considere as proposições P: “A é azul” e Q: “A é vermelho” (supondo que “vermelho” e “azul” referem-se a determinadas sombras). Está claro que P e Q não podem ser verdadeiras ao mesmo tempo; e ainda, em face disto, parece que essa impossibilidade (ou “exclusão” nos termos de Wittgenstein) não é uma incompatibilidade lógica. [*The color-exclusion problem*, p. 7]⁷⁸

Desta maneira, por causa de tal incompatibilidade, a segunda fase de sua obra — com eixo nas *Investigações Filosóficas* (1953) — vê-se necessariamente a ter que lidar com o problema da percepção; e isto é o que leva Wittgenstein a buscar Goethe. Há em comum entre a teoria de um e outro o fato de trabalharem a descrição direta ao invés da justificação hipotética do fenômeno:

O que preciso é uma teoria psicológica da cor ou, antes, fenomenológica, não uma física e, igualmente, não uma fisiológica. Além disso, deve ser uma teoria na fenomenologia pura, na qual só se faz menção do que é efetivamente perceptível e na qual nenhum objeto hipotético - ondas, rodas, cones e tudo isso pode ocorrer. [*Philosophical Remarks*, p. 273].⁷⁹

O problema de Wittgenstein nas *Investigações*, no entanto, não resulta em uma contradição total de suas proposições primeiras, presentes no *Tratado*, o impasse está mais na necessidade de *abrir* seus a priori lógicos do que realmente contrariá-los. O filósofo não aceita leis físicas acima de leis lógicas; sua recepção e necessidade da fenomenologia está em reconhecer leis lógicas por dentro da construção do espaço visível, ampliando o universo gramatical para o mundo sensível: “A física difere da fenomenologia no sentido de que está preocupada em estabelecer leis. A fenomenologia apenas estabelece as possibilidades. Assim, a fenomenologia seria a gramática da descrição desses fatos sobre os quais a física constrói suas teorias.”⁸⁰ (p. 51). Desta maneira, nas *Notas Filosóficas* (*Philosophischen Bemerkungen*, 1930), é

⁷⁸ Suppose that A is a point in the visual field. Consider the propositions P: "A is blue" and Q: "A is red" (supposing "red" and "blue" to refer to determinate shades). It is clear that P and Q cannot be true together; and yet, on the face of it, it seems that this incompatibility (or "exclusion" in Wittgenstein's parlance) is not a logical impossibility. [*The color-exclusion problem*, p. 7]

⁷⁹ What I need is a psychological or rather phenomenological colour theory, not a physical and equally not a physiological one. Furthermore, it must be a theory in pure phenomenology in which mention is only made of what is actually perceptible and in which no hypothetical objects — waves, rods, cones and all that occur. [*Philosophical Remarks*, p. 273].

⁸⁰ Physics differs from phenomenology in that it is concerned to establish laws. Phenomenology only establishes the possibilities. Thus, phenomenology would be the grammar of the description of those facts on which physics builds its theories.

possível ver uma espécie de dança entre a teoria de tipo goetheana e a teoria da linguagem que Wittgenstein está colocando. Há em comum entre ambas a ordem da possibilidade, da abertura para realização.⁸¹ A expressão mais intensa dessa “gramatização” do espaço sensível (ou percepção gramatical do espaço) é o octaedro das cores [fig. 4]. (Leitor, é útil visualizar a descrição destas cores).

Para todos os efeitos, laranja é uma mistura de vermelho e amarelo em um sentido no qual amarelo não é uma mistura de vermelho e verde, embora o amarelo esteja situado entre o vermelho e o verde no círculo das cores. [*Philosophical Remarks*, p. 273]

Um octaedro com cores puras nos pontos angulares, por exemplo, fornece uma representação aproximada do espaço-cor, e isso é uma representação gramatical, não psicológica. Por outro lado, dizer que em tal e tal circunstâncias você pode ver vermelho-após-imagem (digamos) é uma questão da psicologia. (Isso pode, ou não, ser o caso - o outro é a priori: podemos estabelecer o primeiro através de experimentos, mas não o outro.) [*Philosophical Remarks*, p. 51]⁸²

Esquemáticamente, Wittgenstein dispõe as quatro cores que considera primárias nos vértices de um quadrado; entre cada duas cores há uma terceira, mistura de ambas; no encontro dos oito vértices, de um lado está o branco e de outro, o preto. O filósofo entende que esta é a lógica pela qual vemos e compreendemos as cores. A esquematização (goetheana) em círculo, para o autor, pressupõe uma continuidade nas passagens de uma cor à outra que ele julga não existir necessariamente no campo (gramatical) da visão. Como está exposto no livro, se amarelo não é uma mistura de vermelho com verde, isto se deve à percepção. Com isto, pode-se pensar que Wittgenstein não compreendeu os movimentos de polaridade e intensificação propostos por Goethe, visto que a descontinuidade que menciona entre vermelho e

⁸¹ É possível remeter aqui à fenomenologia de Merleau-Ponty, em que as leis só são possíveis dentro de certas *estruturas* que as configuram, para pensar nas estruturas como *gramáticas* em Wittgenstein, em que uma estrutura goetheana está em uma relação de diferença qualitativa com a estrutura analítica de Wittgenstein.

⁸² At any rate, orange is a mixture of red and yellow in a sense in which yellow isn't a mixture of red and green, although yellow comes between red and green in the colour circle. [*Philosophical Remarks*, p. 273]

An octahedron with the pure colours at the corner-points e.g., provides a rough representation of colour-space, and this is a grammatical representation, not a psychological one. On the other hand, to say that in such and such circumstances you can see red after-image (say) is a matter of psychology. (This may, or may not, be the case- the other is a priori: we can establish the one by experiment but not the other.) [*Philosophical Remarks*, p. 51]

verde acontece por considerar o verde cor primária, enquanto Goethe a considera a mistura entre amarelo e azul. Amarelo e azul, para a *Farbenlehre*, estão opostas por polaridade, o verde aparece neste movimento horizontal, de sobreposição [fig. 3]; enquanto amarelo e vermelho estão distantes por intensificação, o que torna a passagem de um à outro contínua, e faz com que o laranja apareça em movimento ascendente. De todo modo, Wittgenstein procura com esses movimentos delinear uma gramática da linguagem; sem considerar a densidade corpórea da cor, ele pretende deduzir uma lógica a partir do dado não hipotético e, por isso, sempre direto da percepção. Entretanto, nem por isso sua filosofia possui, e apresenta, uma lógica perceptiva, ela apresenta apenas — e isso é tudo em Wittgenstein — uma *lógica gramatical* da visão.

O problema da cor nesta filosofia da linguagem é, portanto, o problema pré e pós-verbal da percepção. Voltando às *Notas sobre as cores*, este além de ser o livro que dedicou exclusivamente à leitura da *Farbenlehre*, é um conjunto de notas que explora o lugar da cor nos jogos de linguagem (*Sprache Spiele*), artifício e atividade principal de seu filosofar. Nestas *Notas* há uma constante relação entre lógica e experiência, visão e nomeação e portanto entre percepção e linguagem — aspecto também presente, como vimos, na *Farbenlehre* através da concepção goetheana de linguagem da natureza. Quando se trata da visão das cores, pode-se pensar em dois jogos sobrepostos, sendo um interno à linguagem — o vir a ser da linguagem já é um jogo entre som e significação — e outro entre a linguagem e o sensível, um jogo quádruplo por assim dizer. Em Wittgenstein, os *conceitos de cor* (*Farbkonzept*) são a categoria flutuante neste quadro, são a sobreposição dos dois jogos em um termo, em cada ser humano eles formam uma geometria própria. Por geometria entende-se que uma nova percepção sempre implica no movimento e mudança de outras percepções, não há ponto de apoio para o acúmulo, como na álgebra; os conceitos se ligam por linhas, formando planos e assim eles se movimentam. O desenho mental que cada pessoa tem das cores, cada noção de gradação, só pode se movimentar em contato com o desenho de outra, não há experiência absoluta da cor. O que há é uma

geometria da cor individual a cada ser humano e, simultaneamente, uma dos indivíduos entre si.

154. “Não podemos imaginar pessoas tendo uma geometria das cores diferente da nossa?” - Isso, é claro, significa: Não podemos imaginar pessoas que tem conceitos de cor que são outros que não o nosso; e isso, por sua vez, significa: Não podemos imaginar que as pessoas *não* tem o nosso conceito de cor e que elas *têm* conceitos que são relacionados aos nossos de uma maneira tal que poderíamos também chamá-los de “conceitos de cor”? [Remarks on colour, p. XX]⁸³

Uma vez que se chegue a um conceito de cor — por exemplo *preto*; ou *azul é mais escuro que vermelho* — este conceito imprime uma informação no cérebro que volta para o espaço como visão. O homem enxerga uma síntese conceitual do que vê. Este jogo pode ser primário, inscrito de maneira definitiva na cognição de uma criança ou eternamente provocado e modificado, quando nos propomos a jogá-lo, relativizando uma experiência visual única em diferentes possibilidades conceituais. O *conceito de cor* é uma síntese no sentido de sua unidade, um preto nunca é igual ao outro e ainda assim temos uma ideia una do que é preto: “152. Não poderiam o preto brilhante e o preto fosco terem nomes de cor diferentes?” (p. 36e). No momento em que se questiona e se expõe a arquitetura de tais sínteses, a cor se torna um instrumento de reconfiguração do visível e, se se quer, da homogeneidade do “real”. Além de ambos autores trabalharem a descrição direta ao invés da justificação hipotética do fenômeno⁸⁴, a maior continuidade de Goethe a Wittgenstein é o caráter de instabilidade do aparecimento das cores e de sua percepção.

As notas sobre cores funcionam, portanto, como jogos de linguagem (*Sprache Spiele*), segundo denominadas ao longo de toda sua obra. Não entraremos aqui nas possibilidades de pesquisa estruturalista dos jogos, dado que sua extensa fortuna nos bifurcaria o caminho. Apenas a título de aproximação, entendemos tais jogos como

⁸³ 154. “Can’t we imagine people having a different geometry of colour than we do?” — That, of course, means: Can’t we imagine people who have colours concepts which are other than ours; and that in turn means: Can’t we imagine that people do *not* have our colour concepts and that they *have* concepts which are related to ours in such a way that we would also want to call them “colour concepts”? [Remarks on colour, p. XX]

⁸⁴ Para melhor entender esta ausência do hipotético nos dois autores, ver MOLDER, M.F.. *O pensamento morfológico de Goethe*. p. 188

desestabilizadores dos equilíbrios binários de senso e contra-senso; natureza e cultura; sujeito e objeto; linguagem e percepção sensível. Assim, não interessa ver nem uma natureza nem uma subjetividade absolutas, o jogo é a própria passagem de uma à outra, é o ato do movimento; interessa-lhe mais o que acontece em movimento do que as dualidades em volta. Os jogos podem levar a conflitos entre sistema científico da natureza e sistema estrutural da linguagem ao ponto de se agitar a questão de qual deles faz maior sentido na experiência. Lição que Wittgenstein tomou de Goethe: a verdade da ciência está na abstração matemática, distante da anatomia — mental — humana.

126. Uma coisa é clara para Goethe: nenhuma luz pode sair da escuridão - assim como mais e mais sombras não produzem luz. Isso pode ser, entretanto, expressado da seguinte maneira: podemos, por exemplo, chamar lilás de um “azul-avermelhado-esbranquiçado”, ou um marrom de “amarelo-avermelhado-escurecido”, mas *não podemos* chamar um branco de “azul-amarelado-avermelhado-esverdeado” (ou algo do tipo). E *isso* é algo que Newton também não provou. Branco não é uma mistura das cores *nesse* sentido. [*Remarks on colour*, p. 33e]⁸⁵

A relação de Goethe com a linguagem passa, como dissemos, por um entendimento de que esta não é exclusiva ao homem — sujeito falante — mas é via de expressão de toda a natureza. Estar atento a estas manifestações significa abdicar de qualquer apreensão total do fenômeno por nossa língua e mesmo expandir o conceito de linguagem. Na *Farbenlehre*, Goethe busca entrelaçar palavras e desenhos de modo a *dar passagem* ao fenômeno que se quer aproximar. Maria Filomena Molder desenvolve, a partir deste ponto, o papel da linguagem como “mediação, instrumento de acesso” (p. 268) à ação autônoma da natureza, tirando dos termos sua vocação de fixar, terminar, para valorizá-los em função *ad hoc*. A junção de “falar e desenhar, letra e figura, palavra e intuição” (p. 267) é, para a autora, a emergência do símbolo na doutrina de Goethe. Evitando reproduzir esta mesma discussão, tomemos a parte cognitiva que nos interessa: a passagem da imagem (da natureza) ao som (da

⁸⁵ 126. One thing was clear to Goethe: no lightness can come out of darkness — just as more and more shadows do not produce light. This could however be expressed as follows: we may, for example, call lilac a “reddish-whitish-blue”, or brown a “reddish-blackish-yellow”, but we *cannot* call white a “yellowish-reddish-greenish-blue” (or the like). And *that* is something that Newton didn’t prove either. White is not a blend of colors in *this* sense. [*Remarks on colour*, p. 33e]

palavra) e do som (da natureza) à imagem (do desenho) é a maneira de Goethe metamorfosear o fenômeno à nossa linguagem. Estas passagens são as mesmas que nos referimos anteriormente, a primeira sendo a do *mythoi* para a *lexis* e a segunda tem o “som” como metáfora, o som silenciado da natureza, a linguagem nenhuma a que se refere Caeiro, que chega ao desenho, à tradução disto em grafia.

Desta maneira, chega-se ao problema da tradução, assunto que parece-nos capital na investigação da linguagem da natureza em Goethe. Filomena Molder chama atenção para o rarefeito debate acerca deste problema na obra do autor, indicando que apenas Walter Benjamin e Georg Steiner⁸⁶ contribuíram nesta interlocução. A autora — e aqui seguimos seu raciocínio — retoma sua definição de mimesis produtiva para caracterizar a tradução como a própria natureza do ato epistemológico em Goethe.

O modo como ele avalia o ato de traduzir, as relações que estabelece entre o original e tradução, a sua concepção das três espécies de tradução, permitem uma compreensão mais conforme do seu modo de entender o ato cognitivo. Quer dizer, a aceitação de que a natureza é uma linguagem (língua), exigindo uma postura decifrativa, interpretativa, no sentido de transposição de uma língua para a outra, conduz a considerar o conhecimento como tradução, i. e., uma forma cuja dignidade se explicita num movimento em relação ao original, uma forma que tende a assimilar-se à alheia, a desaparecer nela, transformando mais ou menos profundamente a estrutura da sua própria língua, convocando uma irresistível inclinação em direção à língua alheia, criando um terceiro, um comum, apreensível apenas nos efeitos a que a relação entre tradução e original dá origem.

[...]

Falar de uma simbólica, no sentido restrito apontado, é falar de uma linguagem que, sendo a tradução de uma linguagem da natureza (da língua do original), procura aproximar-se como parte, almejando estar no seu lugar provisoriamente — sabendo que não se pode estar *em vez de*, que não há equivalência —, admitindo a mimese, supondo a afinidade e a possibilidade da reunião, pela descoberta de um terceiro, de um comum, esforça-se por se identificar ao original, movimento próprio de uma nostalgia produtiva. [O pensamento morfológico de Goethe, p. 275, 276]

A partir de uma mimesis como ato, ao mesmo tempo, de tradução e recriação, Molder indica a leitura que Georg Steiner faz de Goethe sobre tradução como metamorfose (o que leva também à metamorfose como tradução), movimento que implica uma *transformação* do ato cognitivo a fim de perceber a *transformação* da natureza, como vimos nos capítulos precedentes; do problema do estímulo-reflexo no

⁸⁶ STEINER, G. *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford University Press, 1975.

corpo, como esclarecido por Merleau-Ponty, até a questão da linguagem. Sobre isto, para apontar uma continuidade formal, o poeta e tradutor Haroldo de Campos também atribui seu conceito de tradução como *trans-criação* ao ato metamórfico de Goethe, que lhe chega via Walter Benjamin.

Não tem sentido, assim, falar no sesquicentenário da morte de Goethe. Há que pensar-se nos 150 anos de sua sobrevida. E a melhor maneira de responder a esse “sobredurar” (*Fortdauer*), no qual o velho, Goethe, pensador da morfologia e da metamorfose nas ciências da natureza, punha a sua mais decidida convicção, está na operação tradutora, no que eu prefiro chamar *trans-criação*, já que esta, na teoria benjaminiana do traduzir como *forma*, responde não à vida do original, mas à sua “sobrevida” (*Ueberleben, Ueberdauern*), ao “estágio do seu perviver” (*Fortleben*). [*O arco-íris branco*, p. 20]

Vê-se, em Haroldo, a relação da linguagem da natureza com o tempo da forma. A postura decifrativa de cada caractere induz à formação de uma linguagem, exercício que é sempre a tradução de uma forma original — de um *Urphänomen*. *Trans-criação* quer dizer um atravessamento da criação, movimento que mimetiza a dinâmica do mimetizar, como dissemos, por isso é uma mimesis criativa. Além disso, Haroldo chama atenção para a temporalidade metamórfica da tradução, capaz de progredir e regredir, expandir e contrair, sendo sístole e diástole no tempo, assim como Goethe lê a vida das plantas.

[Sobre o poema lírico *Canto Noturno do Viandante* (*Wanderers Nachtlied*, 1780) de Goethe] Para mim, como já o tenho afirmado, trata-se de um verdadeiro *haikai* ocidental, que vige e sobredura para além do momento histórico em que foi criado, e cuja delicada estrutura paratática, mantida em surpreendente equilíbrio como uma arquitetura de cristais em levitação, não é afetada pela pátina do tempo. Abordá-la, somente a fio de navalha, com um instrumento de precisão e concisão capaz de repropor em nossa língua a sutil dialética de sopro e som que pulsa nessa peça talismânica e que, ao mesmo tempo, num duplo movimento, progressivo-regressivo, projeta-a em cheio no futuro e repristina, através dela, o passado do próprio gênero lírico, os mélicos gregos e os trovadores de Provença (como, em nossa própria tradição, a poesia paralelística e despojada dos cancioneiros medievais). [*O arco-íris branco*, p. 24]

A tradução ou, mais especificamente, o problema das formas de tradução na formação de linguagens talvez seja, portanto, o problema por excelência da ciência goetheana. Voltando à questão de Pierre Hadot, sendo o Véu de Ísis o próprio desenho da natureza, em que seu ocultamento não diz de uma invisibilidade, mas de uma opacidade (que, de acordo com a *Farbenlehre*, é a própria possibilidade do visível), isto se deve à temporalidade da forma original. Em Goethe, pode-se pensar, natureza

é tempo, pois a criação, em sentido tanto de uma organicidade divina como de uma engrenagem mecânica, é o ato temporal do criar, não a estagnação do criado, de onde se retiram leis universais. Esta temporalidade prevê uma constante incompletude — aspecto que o autor respeitou também em sua obra, considerando até o fim da vida a *Farbenlehre* um esboço.

Sobre o ato desta tradução da natureza, há passagens em que Goethe expõe deliberadamente seu incômodo com os limites das palavras, sugerindo mesmo que falemos menos — ironia do poeta. No curso da experimentação da *Farbenlehre*, o leitor é levado a um estado de quase cegueira em que tudo enxerga; os sentidos são a tal ponto estimulados que a oposição entre ouvir e ver (não vemos o som, não ouvimos uma imagem) torna-se complementar, é como ver a natureza falando em sua própria língua.

Devíamos falar menos e desenhar mais. Por meu lado, gostaria de me desacostumar de falar e, tal como a natureza plástica, de me expressar em desenhos sonoros. Aquela figueira, esta pequena serpente, o casulo que está ali em frente da janela e espera tranquilamente o dia seguinte, são todas assinaturas carregadas de conteúdo; sim, quem pudesse decifrar corretamente a sua significação, estaria em posição de prescindir imediatamente de tudo o que foi escrito.⁸⁷

Desenhos sonoros pode ser uma justa forma de conceber poesia em Goethe, especialmente em uma leitura concreta como a de Haroldo de Campos, mas isto é assunto que escapa nossa visada, por ora. O que fica claro nesta passagem, tomando o ângulo que lhe é próprio, é que o poeta, neste caso, não pretende se ocupar do vir a ser das palavras, pois remete justamente a sua ausência, à geometria do não dito ou do dito provisoriamente. Esta é a expansão da possibilidade de linguagem em Goethe, a concepção de que esta não precisa ser exclusividade do verbo. Nomear o indizível é tarefa dos sentidos; o que vemos, ouvimos, tateamos dá o uso *ad hoc* dos termos — os sentidos dão o sentido, a direção das palavras no momento de fala. Este é o (f)ato poético de Goethe por excelência, falar em unidade com a vivência, sem enrijecer em conceitos o que se vê no presente.

⁸⁷ Conversa com J. Falk de 14 de junho de 1809 (AA 22, p. 557) apud MOLDER, M.F.

Podemos pensar, desta maneira, que a oscilação entre visão e linguagem constitui, em Goethe, um jogo, correspondente ao jogo segundo de Wittgenstein. O que é geometria lógica no filósofo é, portanto, geometria sensível no poeta. Ambas criam desenhos diferentes, o primeiro está ocupado com o conceito, ele abre a percepção para as coisas mudarem de lugar na sua mente, enquanto o segundo não entra no mérito de discernir entre o que vê e o que pensa que vê — como o próprio escreveu certa vez, “nunca pensei sobre o pensamento”⁸⁸. O jogo de Wittgenstein, assim sendo, não encontra uma resistência efetiva da matéria, um limite do corpo, os problemas que se apresentam são resolvidos no infinito espaço do pensamento⁸⁹: “Na filosofia, devemos sempre perguntar: ‘Como devemos olhar para este problema para que ele se torne solucionável?’” (p. 15e).⁹⁰ Nesta nota, a solução está prevista no problema, devemos olhá-lo até achar seu ângulo de resolução, há uma dualidade, uma necessidade do “tornar-se”, do deixar de ser um problema para se tornar uma solução. Em Goethe, a relação geral com o problema é a da não saída, do não desenlace, da não conversão. No projeto de seu fazer científico, o problema pode ser visto, mas não pode ser resolvido.

Maria Filomena Molder, mais uma vez iluminando acerca do projeto morfológico goetheano, mostra como o poeta se propunha frequentemente a contornar o problema, dar forma a ele, desenhá-lo. “O problema exerce o seu constrangimento próprio, possui sua própria irradiação, é, portanto, absolutamente necessário saber contornar o que é difícil, o que nos olha de longe, contornar, desenhando, pondo em relevo a sua irredutibilidade [...]”. (p. 95). Buscar no problema não sua resolução, mas sua forma, é o próprio modo de Goethe lidar com o *Urphänomen*. Em contraste à física newtoniana que busca decifrar a natureza através

⁸⁸ GOETHE, J.W. “Zahme Xenien VII”. In *Gedichte*. Verlag C.H. Beck oHG, München, 1981.

⁸⁹ Mesmo que a elasticidade da lógica seja menor que a da matemática, como vimos na passagem citada na p. 71 deste trabalho, seu espaço de movimento não é implicado pela finitude da matéria.

⁹⁰ In philosophy, we must always ask: ‘How must we look at this problem in order for it to become solvable?’ [*Remarks on colour*, p. 15e].

de formulações transparentes e ortogonais, a metodologia de trabalho de Goethe aceita o mistério da natureza, não procura resolvê-lo, mas sim aprender com ele.

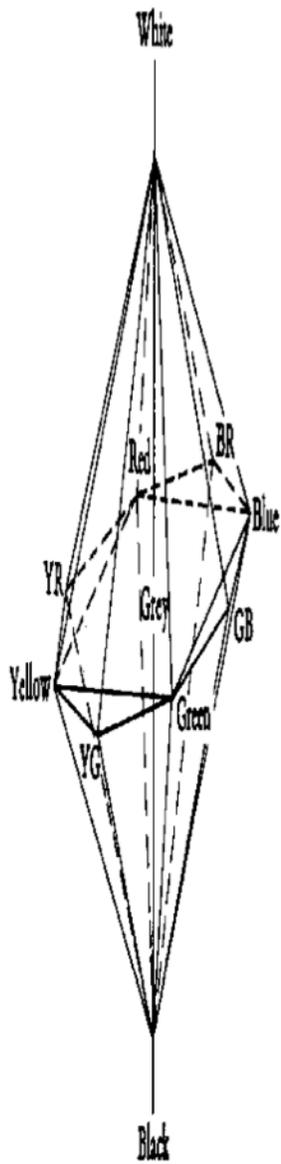


Figura 4 - Octaedro das cores de Ludwig Wittgenstein

6. Considerações finais

Uma preocupação inicial neste trabalho foi considerar a *Farbenlehre* em seu aspecto simultaneamente histórico e científico, questão que desenha o que Goethe cunhou como *morfologia* (*Morphologie*, 1796) e que reverbera tanto para a biologia moderna, com eixo em Darwin, como para a tradição moderna da fenomenologia, como procuramos abordar⁹¹. Considerar tal aspecto implicou não somente ler a obra mas também experimentá-la, da maneira que é sugerido ao leitor, fazendo continuamente o movimento de buscar questões que saíssem à obra para o mundo (e outras leituras) e então retorná-las ao livro, apurando o processo de cognição do problema proposto por Goethe, o do aparecimento das cores. Apesar da declarada polêmica com Newton instaurar-se como oposição à especialização epistemológica que a física clássica anunciava, foi possível notar ao longo da *Farbenlehre* um esforço de sistematização da apreensão sensível das cores, de forma explicitamente a ordenar um *método perceptivo*, ao invés de relegar os sentidos a uma leitura livremente subjetivante da natureza. Esta dialética entre cientificismo e visada estética, argumentamos, é o que cria as possibilidades de configuração de uma fenomenologia da imanência a partir do século XX. Desta maneira, foi possível, através do método goetheano de análise das cores, perceber como a *Farbenlehre* também adentra a pintura moderna, à despeito da história da arte sempre ter privilegiado a herança de Michel Eugène Chevreul.

É desta maneira que entende-se que uma dita temporalidade moderna (não como categoria para uso discursivo, mas como caráter, qualidade de um *tempo*) gestada e embalada por Goethe, acontece, no autor, por meio de uma ideia de natureza que se forma através da imitação; ou seja, esquematicamente, seu movimento tem maior intensidade de fora para dentro, do mundo para o homem, do que de dentro para fora, como consequência de um cogito divino. Tomar a cor em seu aspecto tanto físico - e por isso também mecânico e universal - como fisiológico - e por isso histórico, sujeito à mudança no tempo - permitiu chegar à questão da mimesis e da configuração de

⁹¹ Além de outras ressonâncias que não apontamos, como à psicanálise, à teoria da história, à antropologia.

uma linguagem da natureza. A tradução do fenômeno em linguagem, como vimos, é o que dá temporalidade à ciência, em complemento aos princípios “sobretemporais” da lógica newtoniana.

O tema da linguagem da natureza, portanto, aparece como questão fértil para os desdobramentos desta pesquisa. Por um lado, seria necessário deter-se mais longamente n’*A Viagem à Itália* a fim de aprofundar em Goethe o universo da história natural junto ao tema da viagem. Interessaria-nos melhor investigar, a partir do ponto de vista de Foucault — de que apenas a separação entre história e ciência pode proporcionar sua re-união no âmbito da morfologia — as relações que o poeta estabeleceu com naturalistas de sua época, como Lavater e Wilhelm von Humboldt; visando a relação que pode haver, no autor, entre formação cultural e formação geológica da Terra⁹². Tema este que, por outro caminho, também é caro a alguns historiadores e filósofos do catolicismo, como Carl Schmitt⁹³ e Ernst Kantorowicz⁹⁴, acerca da condição de dependência que a tradição católica tem com o uso da terra (cultura em sentido básico, de agricultura). Nesta via, pode-se pensar, também com Foucault, no sentido bíblico de transparência da linguagem adâmica, a língua única de Babel que torna-se opaca com o pecado do homem e a relação desta opacidade com a natureza, ou, mais precisamente, com o vã entre natureza e representação.

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem. Todas as línguas que conhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude perdida e no espaço por ela deixado vazio. [*As palavras e as coisas*, p. 52]

⁹² Com reverberações que podem chegar até *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

⁹³ SCHMITT, C. *Political Theology*. University of Chicago Press. Chicago, 1985.
 _____, *Catolicismo Romano e Forma Política*. Ed. Hugin. Lisboa, 1998.

⁹⁴ KANTOROWICZ, E. *The King's two bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press. New Jersey, 1957.

Por outro caminho, vimos como a codificação que Goethe faz do aparecimento das cores adentra como elemento latente a filosofia de Ludwig Wittgenstein. A oposição entre a transparência da linguagem matemática e a opacidade da linguagem goetheana parece encontrar uma espécie de gradação problemática na analítica do filósofo austríaco. O nó que nos aparece nesta questão gira em torno do jogo de linguagem sobre as cores, como exposto no livro *Bemerkungen über die Farben* (Notas sobre as cores). Wittgenstein considera o jogo como ação, de modo que a linguagem só exista no seio de uma comunidade linguística; o que leva, por um lado, a colocar o problema do agente e por outro, a tangenciar o que ele chama de “formas de vida” (*Lebensform*) para definir a lógica da linguagem em relação ao uso que lhe é dado. Esta talvez seja a apreensão gramática da realidade que procuramos circunscrever no método de Wittgenstein e que enfrenta o problema da fenomenologia na obra do autor. Sobre a relação entre gramática e fenomenologia, portanto, procuramos estabelecer uma diferença qualitativa destas duas instâncias, da maneira como Merleau-Ponty define as diferenças qualitativas entre cada estrutura no corpo, porém procurando entender nos jogos de linguagem uma qualidade que não é própria ao corpo, mas à lógica da linguagem.

Por fim, aparece no horizonte também a necessidade de olhar para a relação de Goethe com os antigos, principalmente no que toca à discussão sobre a poesia ser a origem da linguagem e ao problema da mimesis em Aristóteles. Além disso, de sua definição de cores como “ações e paixões da luz” pode-se traçar um caminho até Platão, de modo a interrogar especialmente o conceito de *chrôma*, como aparece no Crátilo, como mediação da linguagem ao visível. Em suma, o problema que nos aparece mais latente ao fim deste trabalho é a dependência entre poesia, natureza e visão em Goethe, talvez mais exemplarmente descrito na passagem em que o autor relata a vivacidade que a *Odisséia* de Homero ganha para si durante a *Viagem à Itália*.

7. Referências bibliográficas

ALBERTI, L. B. *Da arte de construir: Tratado de Arquitetura e Urbanismo*. Ed. Hedra. São Paulo, 2012.

ARGAN, G.C. “A *Farbenlehre* de Goethe” In *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. (Trad. Lorenzo Mammi). Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

———. “Os diários de Paul Klee” In *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. (Trad. Lorenzo Mammi). Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

———. “Prefácio à teoria da forma e da figuração de Klee” In *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. (Trad. Lorenzo Mammi). Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

BERGSON, H. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (Trad. Paulo Neves da Silva). Ed. Martins Fontes, 1ª edição. São Paulo, 1990.

BORNHEIM, G. “Introdução à leitura de Winckelmann” In *Páginas de filosofia da arte*. Ed. Uapê. Rio de Janeiro, 1998.

CAMPOS, H. “O arco-íris branco de Goethe” In *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1997.

———. “Da atualidade de Goethe” In *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1997.

———. “Questões Fáusticas” In *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1997.

———. “Problemas de Tradução no *Fausto* de Goethe” In *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1997.

BRAS, G. *Hegel e a arte: uma apresentação à Estética*. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1990.

CASSIRER, E. “Goethe and the Kantian Philosophy” In *Rousseau, Kant and Goethe. Two Essays*. Princeton University Press. New Jersey, 1970.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Editora

Contraponto. Rio de Janeiro, 2012.

DARWIN, C. *The origin of species by means of natural selection or the preservation of favored races in the struggle for life and the descent of man and selection in relations to sex*. Modern Library. New York, 19—.

DUARTE, L.F.D. “A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 55:5-18. v. 2, Selected Edition, 2004.

———. “Formação e ensino na antropologia social: os dilemas da universalização romântica”. In: M. P. Grossi, A. Tassinari & C. Rial (orgs.), *Ensino de antropologia no Brasil: formação, práticas disciplinares e além-fronteiras*. Nova Letra. pp. 17-36. Blumenau, 2006.

———. “Damascus in Dahlem: art and nature in Burle Marx’ tropical landscape design”. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 8, n.1. January to June 2011.

———. “O paradoxo de Bergson: diferença e holismo na antropologia do Ocidente.” *Mana* [online]. Vol.18, n.3, pp. 417-448. 2012.

———. “Antropología y psicoanálisis: retos de las ciencias románticas en el siglo XXI”. *Revista Culturas PSI / PSY Cultures*, No. 1. 2013.

ECKERMANN, J.P. *Conversações com Goethe*. Ed. Irmão Pongetti. Rio de Janeiro, 1950.

EINSTEIN, C. *Negerplastik. [Escultura Negra]*. (Tradução Inês de Araújo. Organização e Introdução de Liliane Meffre). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2000.

GOETHE, J.W. *Farbenlehre*. (1810) Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2003.

———. *Theory of colours*. (translated by Charles Eastlake). (1840) MIT Press. Cambridge, Massachusetts and London, England, 1970.

———. *Doutrina das cores*. (apresentação, seleção e tradução Marco Gianotti). Editora Nova Alexandria, 4 a edição. São Paulo, 2013.

———. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. (Trad. Nicolino Simone Neto). Ed. 34. São Paulo, 2006.

———. *The Metamorphosis of plants*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2009.

———. *Viagem à Itália. 1786 – 1788*. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 1999.

———. “On German Architecture” In *Essays on art and literature*. Princeton University Press. New Jersey, 1994.

———. “On Gothic Architecture” In *Essays on art and literature*. Princeton University Press. New Jersey, 1994.

———. “On the *Laocoon* Group” In *Essays on art and literature*. Princeton University Press. New Jersey, 1994.

———. “Simple Imitation, Manner, Style” In *Essays on art and literature*. Princeton University Press. New Jersey, 1994.

———. “On Realism in Art” In *Essays on art and literature*. Princeton University Press. New Jersey, 1994.

———. *Beiträge zur Optiks*. Erstes und Zweites Stück (edição fac-simile). Berlin: Verlag Bien & Giersch, 2007. In POSSEBON, E.L. *A teoria das cores de Goethe hoje*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. São Paulo, 2009.

———. *Goethe's Botanical Writings*. Ox Bow Press. Connecticut, 1989.

———. *Scientific Studies*. Suhrkamp. New York, 1988.

———. *Schriften zur Naturwissenschaft*. Reclam, Ditzingen, 2009.

———. *Wie herrlich leuchtet mir die Natur*. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2003.

———., SCHILLER, F. *Correspondência*. (Org. e Trad. Claudia Cavalcanti). Ed. Hedra. São Paulo, 2011.

GIERLINGER, F. *The color-exclusion problem. An Essay on the Problem of Colour-Exclusion in Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus*. 2005. [disponível online: <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/student/gierling.pdf>]

GREENBERG, C. *Ensaio sobre arte e cultura*. (Tradução de Otacílio Nunes). Ed.

- Cosac Naify. São Paulo, 2013.
- GUINSBURG, J. [org]. *O Romantismo*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2008.
- GUMBRECHT, H.U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Editora Contraponto PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2010.
- HADOT, P. *O Véu de Ísis. Ensaio sobre a história de uma ideia de natureza*. (Trad. Mariana Sérvulo). Edições Loyola. São Paulo, 2006.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo. Parte I*. (Trad. Márcia Sá Cavalcanti). 3ª edição. Ed. Vozes. Petrópolis, 1989.
- . *Sobre o problema do ser. O caminho do campo*. (Tradução de Ernildo Stein). Ed. Livraria duas cidades. São Paulo, 1969.
- HUSSAK, P., VIEIRA, V. [orgs]. *Educação Estética. De Schiller a Marcuse*. EDUR - UFRRJ, Ed. Nau. Seropédica, Rio de Janeiro, 2011.
- LEÃO, E. C. “O homem no Poema de Parmênides” In *Anais de Filosofia Clássica* (Online), v. 1, p. 3, 2007.
- LESSING, G.E. *Laocoon or The Limits of Poetry and Painting*. Trad. William Ross. J. Ridgway & Sons. London, 1836.
- KANTOROWICZ, E. *The King's two bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press. New Jersey, 1957.
- KESTLER, M.I.F. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. *Hist. cienc. saude-Manguinhos* [online]. 2006, vol.13, suppl., pp. 39-54. ISSN 1678-4758. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702006000500003>.
- KOSELLECK, R., [et al.] *O conceito de História*. (Tradução de René E. Gertz). Ed. Autêntica. Belo Horizonte, 2013.
- MATTOS, C.V. (org.) *Goethe e Hackert: Sobre a pintura de paisagem: Quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Ateliê Editorial. Cotia, SP, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. *Estrutura do comportamento*. Ed. Interlivros. Belo Horizonte, 1975.
- . *Fenomenologia da percepção*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1999.
- . *O Olho e o Espírito*. Ed. Cosac Naify. Rio de Janeiro, 2004.

MOLDER, M. F. *O pensamento morfológico de Goethe*. Estudos Gerais, Série Universitária. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Lisboa, 1995.

MUENZER, C. *Goethe's Haunted Architectural Idea*. [disponível online: <https://www.scribd.com/doc/145648344/Goethe-s-Haunted-Architectural-Idea>]

PALLADIO, A. *Os quatro livros da Arquitetura*. (Introdução, coordenação e revisão técnica da tradução Joubert José Lancha). Editora Hucitec. São Paulo, 2009.

PLATÃO. *Crátilo*. (Estudo e Tradução Luciano Ferreira de Souza). Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2010.

PROOPS, I. "Wittgenstein's Logical Atomism" In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition). Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/wittgenstein-atomism/>>.

RIZZO, G. "Wittgenstein on colour-issues". In *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* [in linea], anno 10, 2008. [disponível online: <<http://mondodomani.org/dialegesthai/>>]

SCHMITT, C. *Political Theology*. University of Chicago Press. Chicago, 1985.

_____. *Catolicismo Romano e Forma Política*. Ed. Hugin. Lisboa, 1998.

SEAMON, D. "Goethe, Nature and Phenomenology". From *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*. David Seamon and Arthur Zajonc, editors. Albany, NY: State University of New York Press, 1998.

SHELDRAKE, R. *A new science of life. The hypothesis of formative causation*. Granada Publishing , 1983.

SLOTERDIJK, P. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico: ensaio estético*. Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1992.

WAELEHENS, A. "Uma filosofia da ambiguidade: o existencialismo de Maurice Merleau-Ponty" In MERLEAU-PONTY, M. *A Estrutura do comportamento*. Ed. Interlivros. Belo Horizonte, 1975.

WINCKELMANN, J. J. *History of the art of antiquity*. Texts and Documents. Getty Research Institute. Los Angeles, 2006.

WITTGENSTEIN, L. *Remarks on Colour*. Edited by G. E. M. Anscombe. Translated by Linda L. McAlister and Margarete Schättle. Oxford: Basil Blackwell, 1978

———. *Philosophical Investigations*. Second Edition. (Translated by G.E.M. Anscombe). Blackwell Publishers, Oxford, 1958.

———. *Philosophical Remarks*. (Edited from his posthumous writings by Rush Rhees and translated into English by Raymond Hargreaves and Roger White). Blackwell Publishers, Oxford, 1975.

WELLS, G.A. “Goethe and the inter maxillary bone” In *The British Journal for the History of Science* Vol. 3, No. 4 (Dec., 1967), pp. 348-361

ZAJONC, A. G. “Goethe's theory of color and scientific intuition” *American Journal of Physics* 44(4), pp. 327-333, April 1976.

8. Anexos

8.1. ANEXO 1 - Die Metamorphose der Pflanzen (Gedicht)

Die Metamorphose der Pflanzen

Johann Wolfgang von Goethe

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung Dieses Blumengewühls über dem Garten umher;

*Viele Namen hörst du an, und immer verdrängt
Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr.*

Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern; Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,

Auf ein heiliges Rätsel. O könnt ich dir, liebliche Freundin, Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort! –

Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze, Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht.

*Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schoß hold in das Leben entläßt
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
Gleich den zartesten Bau keimender Blätter empfiehlt.*

*Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild lag, verschlossen in sich,
unter die Hülle gebeugt,*

*Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformt und farblos; Trocken erhält so der Kern
ruhiges Leben bewahrt,*

*Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend, Und erhebt sich sogleich aus der
umgebenden Nacht. Aber einfach bleibt die Gestalt, der ersten Erscheinung, Und so
bezeichnet sich auch unter den Pflanzen das Kind. Gleich darauf ein folgender Trieb, sich
erhebend, erneure Knoten auf Knoten getürmt, immer das erste Gebild.*

*Zwar nicht immer das gleiche; denn mannigfaltig erzeugt sich, Ausgebildet, du siehst, immer
das folgende Blatt, Ausgedehnter, gekerbter, getrennter in Spitzen und Teile,*

Die verwachsen vorher ruhten im untern Organ.

*Und so erreicht es zuerst die höchst bestimmte Vollendung, Die bei manchem Geschlecht dich
zum Erstaunen bewegt. Viel gerippt und gezackt, auf mastig strotzender Fläche, Scheinet die
Fülle des Triebs frei und unendlich zu sein. Doch hier hält die Natur, mit mächtigen Händen,
die Bildung An und lenket sie sanft in das Vollkommnere hin.*

*Mäßiger leitet sie nun den Saft, verengt die Gefäße,
 Und gleich zeigt die Gestalt zärtere Wirkungen an.
 Stille zieht sich der Trieb der strebenden Ränder zurücke,
 Und die Rippe des Stiels bildet sich völliger aus.
 Blattlos aber und schnell erhebt sich der zärtere Stengel,
 Und ein Wundergebild zieht den Betrachtenden an.
 Rings im Kreise stellet sich nun, gezählet und ohne
 Zahl, das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin.
 Um die Achse gedrängt, entscheidet der bergende Kelch sich, Der zur höchsten Gestalt
 farbige Kronen entläßt.
 Also prangt die Natur in hoher, voller Erscheinung,
 Und sie zeigt, gereiht, Glieder an Glieder gestuft.
 Immer staunst du aufs neue, sobald sich am Stengel die Blume Über dem schlanken Gerüst
 wechselnder Blätter bewegt.
 Aber die Herrlichkeit wird des neuen Schaffens Verkündung. Ja, das farbige Blatt fühlet die
 göttliche Hand;
 Und zusammen zieht es sich schnell; die zartesten Formen, Zwiefach streben sie vor, sich zu
 vereinen bestimmt.
 Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
 Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.
 Hymen schwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig, Strömen süßen Geruch, alles
 belebend, umher.
 Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
 Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.
 Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
 Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an,
 Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,
 Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei.
 Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
 Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt.
 Jede Pflanze verkündet dir nun die ewgen Gesetze,
 Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir.
 Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern,
 Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug. Kriechend zaudre die Raupe, der
 Schmetterling eile geschäftig, Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt.
 O, gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft Nach und nach in uns holde*

*Gewohnheit entsproß, Freundschaft sich mit Macht aus unserm Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf, Gleicher Ansicht der Dinge, damit in
harmonischem Anschau Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.*

8.2. ANEXO 2 - *The Metamorphosis of plants* (Poem)

The Metamorphosis of plants

Johann Wolfgang von Goethe

Tradução de Gordon L. Miller

*The rich profusion thee confounds, my love,
Of flowers, spread athwart the garden. Aye,
Name upon name assails thy ears, and each
More barbarous-sounding than the one before—
Like unto each the form, yet none alike;
And so the choir hints a secret law,
A sacred mystery. Ah, love could I vouchsafe
In sweet felicity a simple answer!
Gaze on them as they grow, see how the plant
Burgeons by stages into flower and fruit,
Bursts from the seed so soon as fertile earth
Sends it to life from her sweet bosom, and
Commends the unfolding of the delicate leaf
To the sacred goad of ever-moving light!
Asleep within the seed the power lies,
Foreshadowed pattern, folded in the shell,
Root, leaf, and germ, pale and half-formed.
Th e nub of tranquil life, kept safe and dry,
Swells upward, trusting to the gentle dew,
Soaring apace from out the enfolding night.
Artless the shape that first bursts into light—
Th e plant-child, like unto the human kind—
Sends forth its rising shoot that gathers limb
To limb, itself repeating, recreating,
In infinite variety; 'tis plain
To see, each leaf elaborates the last—
Serrated margins, scalloped fingers, spikes
Th at rested, webbed, within the nether organ—
At length attaining preordained fulfillment.
Oft the beholder marvels at the wealth*

*Of shape and structure shown in succulent surface—
 The infinite freedom of the growing leaf.
 Yet nature bids a halt; her mighty hands,
 Gently directing even higher perfection,
 Narrow the vessels, moderate the sap;
 And soon the form exhibits subtle change.
 The spreading fringes quietly withdraw,
 Letting the leafless stalk rise up alone.
 More delicate the stem that carries now
 A wondrous growth. Enchanted is the eye.
 In careful number or in wild profusion
 Lesser leaf brethren circle here the core.
 The crowded guardian chalice clasps the stem,
 Soon to release the blazing topmost crown.
 So nature glories in her highest growth,
 Showing her endless forms in orderly array.
 None but must marvel as the blossom stirs
 Above the slender framework of its leaves.
 Yet is this splendor but the heralding
 Of new creation, as the many-hued petals
 Now feel God's hand and swiftly shrink. Twin forms
 Spring forth, most delicate, destined for union.
 In intimacy they stand, the tender pairs,
 Displayed about the consecrated altar,
 While Hymen hovers above. A swooning scent
 Pervades the air, its savor carrying life.
 Deep in the bosom of the swelling fruit
 A germ begins to burgeon here and there,
 As nature welds her ring of ageless power,
 Joining another cycle to the last,
 Flinging the chain unto the end of time—
 The whole reflected in each separate part.
 Turn now thine eyes again, love, to the teeming
 Profusion. See its bafflement dispelled.
 Each plant thee heralds now the iron laws.
 In rising voices hear the flowers declaim;*

*And, once deciphered, the eternal law
Opens to thee, no matter what the guise—
Slow caterpillar or quick butterfly,
Let man himself the ordained image alter!
Ah, think thou also how from sweet acquaintance
The power of friendship grew within our hearts,
To ripen at long last to fruitful love!
Think how our tender sentiments, unfolding,
Took now this form, now that, in swift succession!
Rejoice the light of day! Love sanctified,
Strives for the highest fruit—to look at life
In the same light, that lovers may together
In harmony seek out the higher world!*

8.3. ANEXO 3 - A *Metamorfose das Plantas* (Poema)

A *Metamorfose das Plantas*

Johann Wolfgang von Goethe

Tradução de Elpídio de Toledo

*Obnubila-te, amada, a mistura
de milhares de formas dessa multidão de flores sobre o jardim; Escuta muitos nomes, e
sempre distingue
no ouvido o tom rude de um e de outro.
Todas as formas são semelhantes, e nenhuma iguala-se à outra;
e, então, o coro sinaliza para uma lei secreta,
para um sagrado mistério. Oh, pudesse eu, doce amiga,
já desvendar-te feliz a palavra desligada!
Observo-a nascente, pouco a pouco, tal como a planta
se comporta, gradualmente, para formar flores e frutos.
Da semente ela desenvolve-se, assim que a terra
silenciosa fertiliza o fascinante broto liberando-o para a vida,
E o estímulo da luz, do sagrado, eterno excitar;
Como a construção do mais delicado germinar de folhas recomenda. Simplesmente
adormeceu a força na semente, um modelo incipiente, Deitado, fechado em si mesmo, curvado
sob a cobertura,
Folha e raiz e embrião formado, apenas, pela metade, e incolor; seca, a semente mantém
protegida a vida assim conquistada,
flui com esforço para cima, umedece-se suave e confiante,
e ergue-se tão logo da noite se acerca.
Mas, permanece a forma simples da primeira aparição;
E, assim, caracteriza-se também sob as plantas a criatura.
Logo após, um rebento seguinte, erguendo-se, renova,
Nós em nós empilhados, sempre a primeira estrutura.
Nem sempre se dá o mesmo; pois gera-se o diverso
Formada, tu vês, sempre a folha seguinte,
Mais longa, mais esculpida, mais destacada no topo e nas partes, elas crescem juntas e
suspensas sob o órgão.
E, então, alcança antes a definitiva perfeição,
que em muitos gêneros te deixa pasma.*

*Muito enervada e dentada, cheia de gavinhas na superfície,
a abundância de brotos parece livre e infinita.*

*Porém aqui, a natureza mantém a formação, com mãos poderosas
e a dirige suavemente mais perfeita.*

*Então, mais moderada, ela conduz a seiva, estreita os vasos,
e logo mostra a forma de delicados efeitos.*

*Em silêncio estende o rebento suas pontas para trás,
e os filamentos do talo completam seu desenvolvimento.*

*Ainda sem folha e depressa sobe o delicado talo,
e uma estrutura maravilhosa o reveste.*

*Então, surge em torno dele, dentada e disforme,
a pequena folha junto à semelhante.*

*Pressionado sobre o eixo, surge o cálice
e deste formam-se as mais coloridas formas de corolas.*

*Assim, a natureza se manifesta plena de brilho,
e ela mostra, arruma em série, ordena membro a membro.*

Sempre tu pasmas de surpresa, assim que a flor

*se move no talo sobre delgadas vigas de folhas variáveis. Mas a glória faz da nova criatura
realidade;*

*sim, a folha colorida sente a mão divina,
e depressa move-se junto; as delicadas formas,*

aos pares, elas se esforçam para bem se unir antes.

*Íntimas, elas estão de pé agora, os pares adoráveis, juntas,
numerosas, elas se organizam ao redor do altar consagrado.*

*Hímen paira aqui, e odores esplêndidos, poderosos,
fluem doces aromas, excitam tudo ao redor.*

*Agora, incontáveis sementes isoladas e inchadas,
graciosamente envoltas pelo colo materno de inchados frutos.*

E aqui, a natureza fecha o anel das forças eternas;

Porém, um mais novo logo toca o anterior,

*a fim de que a cadeia a todo tempo se prolongue
e todos se revigorem, tal como é o indivíduo.*

*Mude agora, oh amada, o olhar para a multidão colorida,
O desconcertante não se move mais diante do espírito.*

*Cada planta lhe anuncia agora as leis eternas,
Cada flor, ela fala de alto e bom som contigo.
Mas, tu decifras aqui sagrados caracteres da deusa,
por toda parte, então, tu vês, também, que eles modificam de curso:
A lagarta rasteja vacilante, a borboleta alegre se alvoroça,
maleável, o próprio ser humano altera a forma certa.
Oh, então, lembra-te, também, como a semente do conhecimento
pouco a pouco brotou em nós hábito adorável,
Amizade com poder de nosso íntimo revelou,
e como Amor finalmente floresce e frutos geraram.
Pense como, variando logo esta e aquelas formas,
desenvolvendo-as em silêncio, a natureza aos nossos sentimentos se presta! Alegra-te,
também, por este dia! O amor sagrado
eleva-se para os frutos mais altos com as mesmas atitudes fundamentais,
a mesma noção da realidade, de forma que o casal se una
e encontre a concepção harmônica do mundo.*