

VIAGEM À ITÁLIA, A FORMAÇÃO NO RENASCIMENTO DE GOETHE

Pedro Fernandes GALÉ*

- **RESUMO:** Este artigo pretende mostrar a construção e a descrição do observador no âmbito do texto *Viagem à Itália*, de Goethe. Produzido anos depois da jornada propriamente dita, podemos observar a gênese e a formação de um homem renascido que narra suas mudanças em relação aos mais diversos objetos. Tais mudanças marcaram a postura de Goethe em relação ao mundo moderno e à subjetividade que o marcava.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura alemã. Goethe. Escritos autobiográficos.

“Agora me sinto alegre e inspirado em solo clássico:
Mundo de outrora e de hoje mais alto e atraente me fala.
Aqui sigo eu o conselho, folheio as obras dos velhos
Com mão diligente, cada dia com novo prazer.”
Elegias romanas, Johann Wolfgang von Goethe (1949, p. 117).

O posto único de *Viagem à Itália* no universo dos relatos autobiográficos de grandes autores se deve em grande parte às motivações de sua edição e publicação. Gerado em um momento em que a emergência da subjetividade encontrava amparo nas manifestações artísticas e literárias, o texto de *Viagem à Itália* não é simples diário ou relato de viagem, mas uma espécie de clamor em relação à objetividade e a um modo de operar com as existências que escape à exclusividade da interioridade.

Goethe parece querer mostrar seu trajeto formativo na esteira de uma alternativa ao mergulho no eu, característica central da era moderna. Essa oposição está na gênese e no destino de *Viagem à Itália*, mostrando a possibilidade de uma descrição de formação, individual é verdade, que faz abrir um mundo cuja objetividade se impõe, não permitindo o exagero, o maneirismo e, em última análise, o romantismo. Uma alternativa a um modo de pensar moderno em que “[...] as opiniões sobre os objetos morais se ordenam e se figuram de maneira diferente na alma de cada um que pensa, também cada artista desta espécie irá ver, apreender e imitar o mundo de outra maneira.” (GOETHE, 2005, p. 63).

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – pedrogale@usp.br

Goethe editou as diversas fontes.¹ As partes que formaram o todo do livro foram publicadas muitos anos depois – a primeira parte em 1816, a segunda em 1817 e a “Segunda visita a Roma” (infelizmente não incluída na edição brasileira) em 1829. Portanto, temos de pensar o texto como algo produzido, algo gerado (e em última análise, até forjado) a partir das fontes da época (como cartas e anotações), mas com um toque criador do autor. Como ele mesmo diz a Schiller décadas antes da publicação de *Viagem à Itália*:

O diário de minha viagem de Weimar até Roma, minhas cartas de lá, o que mais há entre meus papéis, só poderiam ser redigidos por mim [...]. Uma vez elaborados para uma composição proposital, tais documentos até que alcançariam algum valor, mas da forma original que se encontram eles são até ingênuos demais. (GOETHE, 1993a, p. 91).

Os documentos passarão pelo crivo do poeta e deles serão suprimidas e incorporadas passagens que justifiquem o que ele quer demonstrar. O livro surge já no período criativo que ficou conhecido como a fase de maturidade do autor, num momento em que o classicismo já não era a voz mais alta na consciência de Goethe.² O livro recria as condições e o período que deram à existência de Goethe um novo significado. Adiantando um pouco, nas primeiras passagens de *Viagem à Itália*, mais precisamente 8 de setembro, ainda na Suíça, podemos ler algo que nos remete a esse e ao modo de pensar de Goethe quando em Weimar na primeira metade dos anos 1780:

Adquiri muitos conhecimentos para minha teoria da criação do mundo, mas nada de muito novo ou inesperado. Tenho também sonhado bastante com o modelo de que venho falando a tanto tempo, mediante o qual gostaria de ilustrar o que se passa em meu íntimo e, no entanto não posso tornar visível a todos na natureza. (GOETHE, 1999, p. 20).

O problema é basicamente esse: as forças da natureza que se fazem sentir não fornecem ou se manifestam no interior do sujeito e não permitem a descrição objetiva do que fora sentido. Há um abismo entre a natureza sublime e infinita que se manifesta no íntimo do poeta e os objetos observáveis enquanto fenômenos simples e isolados. Um abismo que se coloca entre o mundo subjetivo, como aquele que percebe a natureza em todas as suas forças, e o mundo objetivo, aquele do qual apreendemos parcialmente as forças da natureza em suas mais ínfimas manifestações. Esse abismo, que é a origem do movimento de formação de Goethe, terá de ser transposto.

¹ Na edição alemã *DKV*, v. 15, tomo 2: *Tagebuch der italienische Reise* (1786), *Notizien aus Italien* (1786- 1788), *Auszüge aus einem Reise-Journal* (1788/1789).

² Os comentadores tendem a encerrar a fase do classicismo no ano de morte de Schiller (1805).

Os textos desse momento da vida criativa de Goethe, anterior em anos à jornada italiana, parecem já apontar para maior comedimento, embora a relação de Goethe com a natureza ainda seja um tanto subjetiva e aponte a tensão gerada entre a observação dos fenômenos naturais e os sentimentos do poeta. O que podemos notar nessas linhas e em outras é uma “[...] atitude tranquila e moderada, ainda que cheia de calor.” (KOHLSCHEMIDT, 1967, p. 273). Não se trata de uma objetividade plena, ainda; Goethe está transitando por uma natureza que se manifesta diretamente no espírito do observador e que traz ainda uma relação de certa similaridade com sua alma, mas que já não é a relação direta e pulsante entre infinitos.

Tal visão de natureza não pode gerar nenhum tipo de repouso, ela gera tensão. O modo de se relacionar com a natureza virá a se alterar e nesse relato o que se parece querer demonstrar, entre outras coisas, é a construção de um observador das artes e da natureza. Esse conflito, essa tensão, entre sujeito e natureza, em que o interior passa a não poder mais a ser a única chave de resposta, foi um primeiro passo em direção à autolimitação de Goethe, mas a possibilidade de limitação dos objetos a serem observados ainda está por nascer. E é essa formação que parece se demonstrar numa espécie de romance de formação do observador.

Por exemplo: é sabido da dedicação que Goethe teve com o reino vegetal já em solo italiano e ainda mais depois de sua viagem, pois em Brenner, o autor confessa:

No que diz respeito às plantas, sinto muito claramente a minha situação de aprendiz. [...] Por certo, trago comigo meu Lineu e tenho sua terminologia bem fixada em minha mente, mas onde encontrarei tempo e tranquilidade para a análise, que, aliás, nunca será meu forte? Por isso aguço o meu olhar para as características mais gerais e, no lago de Walchen, ao divisar a primeira genciana, chamou-me atenção o fato de ter encontrado somente plantas novas junto d'água, até o momento. (GOETHE, 1999, p. 23).

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

Ainda nessas passagens parece haver um intento de abandono daquilo que se pensou anteriormente. Goethe (1999, p. 30) quer ver se seus olhos “[...] estão limpos e veem com clareza, o quanto posso apreender em meio à velocidade, e

se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas.” O espírito será substituído pelo olhar como lugar onde as ações da natureza nos afetam. O movimento abandona aquilo que se sente e privilegia o visto como local onde se associam aquilo que nos afeta e nosso interior movimentado. É deslocado para o olho o centro de gravidade da relação com as coisas. O olho que ainda está a aprender a postura diante das plantas e dos seres viventes segue uma argumentação análoga à postura diante das pinturas (“[...] tenho, em primeiro lugar, de reacostumar meus olhos às pinturas [...]”) (GOETHE, 1999, p. 14) e do salão dedicado a obras antigas que viu em Munique (“No salão dedicado à antiguidade, pude notar bem que meus olhos não estão bem treinados para a contemplação de tais objetos.” (GOETHE, 1999, p. 14)).

A mudança não se fez sem dor, não foi uma vida idílica que permitiu essa nova postura. Em seu texto “Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca”, Panofsky (2002) discute o uso da frase latina que dá título ao texto,³ usada como epígrafe do livro *Italienische Reise*. Ao escrever sobre o uso de Goethe coloca a epígrafe e sua relação com o livro nos seguintes termos:

No uso da frase *Et in Arcadia ego* por Goethe, a ideia da morte foi totalmente eliminada. Usa-se numa versão abreviada (*Auch ich in Arkadien*) como numa legenda para sua famosa descrição de sua feliz viagem à Itália, de modo que significa, simplesmente, “Eu, também, estive na terra da alegria e da beleza”. (PANOFSKY, 2002, p. 409).

Pode-se até pensar que não há uma referência imediata à morte, como podemos notar no célebre quadro de Guercino, cujo título é a própria frase latina, onde dois pastores árcades deparam com uma portentosa caveira. Mas temos de considerar que na Itália há uma espécie de morte, morte essa que permite um segundo nascimento. Não quero aqui entrar no mérito da discussão colocada no texto do pensador das artes, mas se há uma coisa que se pode dizer do célebre relato de Goethe é que o constrangimento – que tem por consequência o rompimento com a postura anterior, diante do mundo que se abre diante de seus olhos – é análogo ao dos pastores pintados por Guercino diante da caveira. Lembremos também que a epígrafe será ironicamente usada em um outro texto biográfico, *Campagne in Frankreich*, numa versão adaptada: “*Auch ich in Campagne*”.⁴

Mais do que nos perguntar o que procurava Goethe em solo italiano, diante do texto devemos, portanto, nos perguntar o que Goethe pretende nos mostrar com essa espécie de romance de formação cuja personagem central é ele mesmo.

³ A edição brasileira traz a frase em latim, embora a edição alemã da Bibliothek Deutscher Klassiker traga a frase em sua versão alemã.

⁴ A indicação se faz ainda mais plena nesse caso, pois nesse outro texto autobiográfico uma série de fracassos se desdobra e o relato é num tom dos mais desesperadores.

Mais do que se mostrar como personagem, Goethe “[...] fala de si, qual fenômeno natural actuando no plano da segunda natureza da escrita [...]”, como apontou João Barrento (2006, p. 88). Sobre esse construto no qual Goethe se constrói de tal modo que ele mesmo possa ser abordado tal qual um outro objeto. Bakhtin (2003, p. 248) coloca esse modo de agir dos textos autobiográficos de Goethe em termos de uma “biografia criadora”. Esse estilo, ou ainda *modus operandi* de construir a si mesmo ainda que narre aquilo que aconteceu, é construído na tecelagem do tempo e permite uma pintura de um eu que se coloca em situações e que reage a elas de maneira formadora. Situações que, se verdadeiras ou não, em nada perdem em importância e significação, pois é o cultivo do próprio narrador o foco central e não os acontecimentos mesmos.

Com o intento de se educar, Goethe parte para a viagem que seria um marco decisivo em sua vida. Sabemos da hora de sua partida de Karlsbad (três da manhã), sabemos o que fazia antes de partir (comemorava o seu aniversário) e “Munido apenas de um alforje e de uma mochila de texugo, lancei-me sozinho numa mala-posta.” (GOETHE, 1999, p. 11).

É à beira do lago de Garda que o primeiro impulso em direção ao solo clássico terá lugar. É onde o verso de Virgílio “Tu Benacus (lago de Garda), que te ergue como as vagas e o rugido do mar” (GOETHE, 1999, p. 35) torna-se vivo em seu conteúdo. Torna-se vivo diante dos olhos de Goethe. A verdade do verso hoje, na verdade em 1786, é a mesma que nos tempos de Virgílio, é na natureza que o verso permanece vivo e verdadeiro. Há uma anexação da verdade natural em relação à passagem poética. A verdade natural é aquela que permaneceu. Ela não perde em veracidade nem com o passar de milênios.

Essa verdade natural não é científica, suas manifestações no mundo do devir, sujeitas ao tempo, permanecem. Mas não só isso; a arte se alia à natureza, pois é a arte que eleva a manifestação para um estrato atemporal. Ou seja, a verdade natural que deu origem ao verso de Virgílio permanece, o verso vivifica-se. “Não estou fazendo esta maravilhosa viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo.” (GOETHE, 1999, p. 54). O conhece-te a ti mesmo é posto aqui de modo um tanto diverso do que estabeleceu a tradição, Goethe quer se conhecer melhor por meio dos objetos que vê, e não por meio de uma reflexão interior. É dessa visão de objetos que seu olhar vai tomando forma. Os objetos formam, pouco a pouco, o observador o elevando para além do âmbito temporal. A ação passa a ser formadora no contato com os objetos

Em Verona Goethe se vê diante do primeiro monumento antigo, o anfiteatro. O que ele vê ao observar a obra é “[...] a visão de algo tão grande e de nada ao

mesmo tempo [...]” (GOETHE, 1999, p. 48). Não que falte ao anfiteatro alguma coisa, ou que esse não seja uma obra digna, o problema é que ele se encontra fora de seu *propósito*, pois uma tal “[...] construção foi feita para que o povo contemple a sua própria imponência, para que se divirta consigo próprio.” (GOETHE, 1999, p. 48). Encontrar o anfiteatro vazio é encontrar algo fora de seu elemento. O desígnio está abandonado. É o propósito que garante a vida interior ao que é visto; ver uma obra fora de seu elemento, ou fora de seu desígnio é ver algo sem vida, sem o movimento interior.

Para entender melhor a questão do propósito passemos adiante, avancemos até o dia 27 de outubro:

Subi o Spoleto e estive no aqueduto que é, ao mesmo tempo, a ponte que conduz de uma montanha a outra. [...] Essa é pois a terceira obra da Antiguidade que vejo pessoalmente, e a grandiosidade permanece sempre a mesma. Sua arquitetura é uma segunda natureza, atuando em consonância com os interesses dos cidadãos – assim é com o anfiteatro, o templo e o aqueduto. Somente agora sinto o quanto, e com que razão, as arbitrariedades sempre me foram detestáveis, como o Winterkasten em Weissenstein,⁵ por exemplo, um nada a serviço de coisa alguma, um confeito ornamental, e assim é com milhares de outras coisas. E tudo isso se ergue natimorto pois o que não possui uma verdadeira existência interior não possui vida, tampouco podendo ser ou tornar-se grandioso. (GOETHE, 1999, p. 142).

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

A vida dos objetos de arte, nesses primeiros casos mais precisamente objetos da arquitetura, é algo que Goethe parece exigir. A exigência, em última análise, é de que a arte seja uma segunda natureza. E ainda que a arte, em consonância com a natureza, traga o seu desígnio, a sua ideia formadora no mundo, em sua origem, é da própria coerência de sua constituição que a vida poderá ser garantida, ou obtida. Assim como em um ser da natureza, o objeto artístico tem de trazer em sua manifestação exterior o seu intento e sua movimentação interior, seu desígnio e seu propósito. À maneira dos seres vivos, as obras de arte carregam em si uma existência plena, quando bem sucedidas. Segundo Bakhtin (2003, p. 241):

A criação humana possui sua lei interna, deve ser humana (e ter sua utilidade cívica), mas ao mesmo tempo deve ser necessária, coerente e verdadeira como a natureza. Goethe achava abjeta qualquer invenção desprovida de realidade, qualquer fantasia abstrata.

⁵ Winterkasten, um imenso castelo octagonal em Wilhelmshöhe, próximo a Kassel.

Goethe (1993b, v. 1, p. 487) vai elevar essa visão de conexão entre arte e natureza a tal ponto que na etapa final de sua viagem poderá dizer algo como: “[...] ele [Rafael, o pintor de Urbino], assim como a natureza está sempre certo!” Portanto, o que fora dito sobre as obras de arquitetura antigas valerá, num passo posterior, também para a arte moderna. Ou ainda vale para toda a arte.

Goethe se apropria de tudo o que vê, formando o seu olhar. Goethe educa o seu olhar. A educação vai sendo mostrada passo a passo; no princípio a relação entre arte e natureza se dá no âmbito dos usos nas artes dos objetos da natureza:

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

Se para o conhecimento das artes é uma vantagem ter o olho educado pela natureza, é também verdadeira a operação inversa. No trecho que fala de seu dom de ver com os olhos de pintor, Goethe vai dizer que após a apreciação das obras da escola veneziana ele pode olhar para Veneza e ver

[...] a melhor e mais fresca pintura da escola veneziana. O brilho do sol destacava de maneira ofuscante as cores locais, e as sombras eram tão luminosas que, comparativamente, teriam podido fazer as vezes de luzes. A mesma coisa se poderia dizer dos reflexos verdes do mar. Tudo isso numa pintura sobrepondo o claro ao claro, de tal modo que, para por os pingos nos is, foram necessárias a onda espumante e a luz radiante a iluminá-la. (GOETHE, 1999, p. 102).

Assim como a natureza ajuda a ver a arte, podemos também dizer que a arte nos permite que vejamos o mundo natural como arte. O fluxo contínuo entre as duas concepções, a natural da arte e a artística da natureza, formam um modo de ver que segue sua trilha em direção ao verdadeiro.

Essa relação arte e natureza vai se tornar mais complexa na medida em que o conhecimento em ambas as áreas vai aumentando em Goethe. A abordagem das plantas, no que concerne a essa parte do livro, ainda anterior à chegada a Roma, tem seu interesse renovado e ampliado. Pois em Pádua, a famosa noção arquetípica da *Urpflanze* (planta primordial) começa a ser delineada.

Em meio às plantas habituais ou a objetos que conhecemos de longa data, não pensamos coisa alguma, e de que vale a contemplação sem reflexão? Aqui, diante desta multiplicidade que me é nova, torna-se cada vez mais viva a ideia de que talvez seja possível remontar todas as *formas* de plantas (*Pflanzengestalten*) a uma única. Somente assim seria possível determinar

verdadeiramente os gêneros e as espécies, o que no meu entender, até hoje se faz de maneira bastante arbitrária. (GOETHE, 1999, p. 71).

Goethe aqui pretende instaurar uma nova tipologia, para além da tipologia de Lineu. Ao refletir diante de novos objetos, Goethe percebe a incapacidade de se estabelecer plenamente a tipologia de Lineu, e como fruto dessa reflexão surge a redução de todas as formas de plantas a uma única, que por composição conteria a totalidade do mundo vegetal. Essa representação, que ainda não aparece bem delimitada, se tornará cada vez mais um princípio gerador e encontrará a sua versão mais acabada em solo siciliano. Mas o que importa aqui é ver que os primeiros passos em direção a uma concepção do mundo orgânico são dados, e para tal foi fundamental a presença de novos objetos. A superação de Lineu e aquilo que impedia Goethe de segui-lo foram tratados por Cassirer (1998, p. 175) em seu monumental *O problema do conhecimento*:

O que impedia Goethe de deter-se em Lineu não eram, simplesmente, razões de ordem teórica; era, muito mais, seu sentimento específico da natureza e seu específico sentimento da vida. O próprio Goethe diz que o órgão com que indaga o mundo é o olho; este homem sentia-se “nascido para ver, chamado a olhar”.

Até aqui, o que temos é a demarcação do território dessa formação, ela se dará de modo pleno na cidade eterna. Roma era o local para o qual todas as forças de Goethe o impeliam. Talvez isso explique, entre outras coisas, sua rápida passagem por Florença (“de Florença quase nada vi” (GOETHE, 1999, p. 149)). É em Roma que a Antiguidade vai se fazer presente por todos os lados. É nela que o renascimento de Goethe vai ter, em relação mais às artes que à natureza, seu ponto culminante, pois “[...] uma nova vida tem início quando se vê com os próprios olhos aquilo que, em parte, se conhece tão bem, por dentro e por fora.” (GOETHE, 1999, p. 149). É entre esses objetos, descritos aqui como velhos conhecidos, que Goethe vai renascer. Toma uma forma acabada aquilo que podemos chamar de renascimento de Goethe, que segundo Dieter Borchmeyer (1998, p. 125), é o *Leitmotiv* da obra.

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

O renascimento de Goethe não se encontra acabado, ainda está em curso. Ele não se refere apenas ao relacionamento de Goethe com a tradição clássica, mas traz consigo mudanças que se estendem para toda existência do poeta:

O espírito se reveste de competência, alcançando uma seriedade desprovida de aridez, uma alegre serenidade. Para mim, pelo menos é como se eu nunca houvesse apreciado tão bem as coisas deste mundo quanto aqui. Alegro-me das consequências que isso trará para toda minha vida. (GOETHE, 1999, p. 160).

O constrangimento diante dos objetos se torna ainda mais forte: “Por certo eu acreditava que fosse aprender de verdade aqui; mas não pensei que fosse ter de voltar a escola primária.” (GOETHE, 1999, p. 178). O aprendizado em Roma se dá de maneira intensa e regular, não passamos sequer por uma página onde Goethe não descreva de algum modo a formação de seu espírito. Se até aqui o elemento natural foi tomando forma e conquistando a dignidade, em Roma é o elemento artístico, majoritariamente, que vai conduzir às mudanças. Diante de obras das mais diversas idades da humanidade, Goethe se vê compelido, de maneira decisiva e irrevogável, para fora de si. A objetividade que irá intentar, a partir de sua primeira visita a Roma, alcançará os níveis mais altos quando o olhar educado pela arte romana mais uma vez se lançar para a natureza.

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

Não é por acaso que no momento em que a leitura de Winckelmann e a admiração das obras antigas se intensificam o poeta se sinta impelido para o “[...] ar livre; se, até agora, deuses e heróis foram o alvo exclusivo de atenção, eis que a paisagem reaparece, clamando por seus direitos...” (GOETHE, 1999, p. 204). É nesse contexto que Goethe “[...] abandona agora a Roma de Winckelmann, e, outra vez, encaminha seus passos para o sul.” (DORHEIM, 1949, p. 80).

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

Já na primeira carta escrita do sul, Goethe descreve o Parque do príncipe Chigi: “O que se vê ali é um verdadeiro matagal: árvores, arbustos, ervas e

trepadeiras crescem à vontade, secam, caem, apodrecem. Para mim, está bem assim, é até melhor.” (GOETHE, 1999, p. 213). Ao chegar ao sul, Goethe parece começar a caminhar em direção ao respeito da dignidade do elemento natural. Ao descrever esse parque como algo que se deixa levar pelo fluxo de vida e de morte presente na natureza e, ao final, quando demonstra sua aprovação, Goethe parece querer mostrar-nos que é no método próprio da natureza que se encontra a própria dignidade dela mesma.

Se à beira do Lago di Garda Goethe pôde ver na natureza aquilo que permaneceu verdadeiro por séculos e milênios, aqui a natureza não só parece ser o que permanece, mas ela pode “[...] brincar, diante de nossos olhos, com a magnificência de um mundo passado.” (GOETHE, 1999, p. 218). Natureza e Antiguidade vão se tornando, pouco a pouco, manifestações que se unem em algo ainda não definido.

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

Goethe (1999, p. 244) vai cada vez mais se convencer da necessidade de observação do mundo natural. Como ele mesmo atestará:

Na verdade, eu deveria dedicar o resto da minha vida à observação; descobriria coisas que talvez contribuíssem para ampliar o conhecimento humano. Informar, por favor, a Herder que sigo aprofundando minhas investigações botânicas; o princípio é sempre o mesmo, mas seria necessária toda uma vida para desenvolvê-lo.

A dedicação à observação traz agora algo de novo. Se antes ela visava a formação do observador, ela agora se vê impelida para fora dele e busca se inserir nos avanços e na ampliação do conhecimento daquele que observa. O observador nota por meio da experiência repetida dos fenômenos aquilo que é singular de cada um; esse singular é extraído da multiplicidade e colocado acima dela. Somente agora “[...] nesta terra aprendo a compreender e analisar muitos fenômenos da natureza e toda uma confusa gama de ideias conflitantes [...]” (GOETHE, 1999, p. 250); e mais adiante: “Não sentisse eu tamanho interesse pelas coisas da natureza, não visse que, em meio à aparente confusão, centenas de observações deixam-se

comparar e ordenar [...], eu decerto, e com frequência, tomaria a mim mesmo como maluco.” (GOETHE, 1999, p. 251).

Essa observação, que parece extrair o que há de peculiar nas coisas, não tem por base nenhum método preestabelecido de análise, como o método analítico de Lineu. A análise se faz lançando mão da mais nobre ferramenta que se pode conceber; o olhar, o ver; mas não um ver qualquer, um ver que se educa com os objetos vistos: “Por mais que tenhamos ouvido falar de uma coisa, sua peculiaridade somente se nos apresenta de fato mediante a observação direta.” (GOETHE, 1999, p. 256).

Esse olhar, essa observação, não visa apenas o mundo das ciências naturais. O artista mesmo deve buscar o singular, para a partir dele avançar em direção ao que não é dado na intuição imediata do objeto. É nessa aparente confusão dos fenômenos que o olhar se educa, é da percepção disso que o projeto morfológico de Goethe parece ir tomando forma.⁶

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

Embora ainda não descreva o caminho que o levou a ela muito bem ele diz: “Uma luz veio então iluminar meus assuntos botânicos [...] estou próximo da solução do problema da planta primordial; receio apenas que ninguém venha a reconhecer nela o restante do mundo vegetal.” (GOETHE, 1999, p. 264). Esse método que da diversidade das coisas no mundo extrai algo que se eleve para além do mundo não é uma exclusividade de Goethe. Sua descrição como método artístico remonta à tradição de escritos artísticos como os de Bellori e Winckelmann.⁷ Goethe parece coincidir com essa visão de que se pode superar a natureza. Em carta a Herder, ele diz: “A planta primordial será a criatura mais estranha do mundo, pela qual a própria natureza me invejará.” (GOETHE, 1999, p.380). Em Winckelmann (1993, p. 45), Goethe deve ter lido o exemplo de Rafael, que, para pintar sua *Galatea*, não encontrou beleza nas mulheres ao seu redor e passou a servir-se de “[...] uma ideia precisa nascida na [*sua*] imaginação.”

A questão a ser colocada agora é que Goethe não parece acreditar que sua descoberta seja uma ideia, ela deve, assim como o aqueduto de Terni, ter garantida a sua vida interior. Sua emulação da natureza se dá numa chave um tanto diferente.

⁶ Embora o nome **Morfologia** ainda não tenha sido utilizado. Há ainda uma confusão na nomenclatura do método de Goethe: ele fala em conhecimentos botânicos, história natural, entre outros.

⁷ No século XVII, Bellori intitula proêmio às suas *Vidas dos pintores, escultores e arquitetos modernos* de modo revelador: A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto obtida das belezas naturais e superior à natureza.

A possibilidade da planta primordial se forma numa chave em que todas as alterações das plantas obedeçam a um padrão, um arquétipo. Ainda não há em Goethe a noção de que isso seja, como no caso de Rafael, uma ideia.⁸ Goethe não coloca a carga de realidade no seu interior, na sua imaginação, mas sim nas coisas observadas. Assim como o que garante a vida dos objetos das artes é a coerência interna, o mesmo ocorrerá com as plantas *inventadas* a partir desse método. Elas terão sua verdade garantida pela coerência. Ela, a planta primordial, não tem, ainda, o estatuto de uma ideia, mas de um modelo. Modelo que se aplicaria de cima para baixo hierarquicamente na direção de existências mais simples.

À maneira de um semideus, o poeta poderá criar, a partir desse modelo, plantas coerentes “[...] isto é, plantas que ainda que não existam de fato, poderiam existir, em vez de constituírem-se das luzes e sombras da pintura e da poesia: Plantas dotadas de uma verdade e necessidade intrínsecas.” (GOETHE, 1999, p. 380).

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

O caminho não está completo; Goethe ainda vai reduzir a planta à sua parte formadora, o verdadeiro Protheus: a folha. Mas é nesse passo rumo ao todo das plantas que se fundamentará o que passará a ser seu projeto morfológico. Portanto, um primeiro passo que da **aparente confusão** se deixe seguir em direção à **unidade** parece ter sido dado. Não se generalizam as características gerais do universo botânico, mas é naquilo que reside a sua singularidade arquetípica que surgirá a base para uma nova maneira de abordar, não só as plantas como “tudo quanto vive” (GOETHE, 1999, p. 380).

Essa preocupação toda em relação ao mundo natural não fez que Goethe abandonasse o intento de se aproximar dos antigos, mas o intensificou. É por meio dessa natureza, que permite toda a sorte de avanços no que se refere ao mundo das ciências, que ele se aproxima dos antigos paralelamente. É no jardim de Palermo que Goethe se diz transportado para a Antiguidade, é diante desse lugar que “Embora de um desenho regular, ele parece mágico [...]” (GOETHE, 1999, p. 285) o poeta vai se sentir nos tempos clássicos da Antiguidade. Não no sentido de uma nostalgia. Aliás, ao contrário do que diz Cláudia Valladão de Mattos (2008, p. 26) não há um desejo nostálgico no pensamento clássico de Goethe, e muito menos podemos

⁸ Isso será desenvolvido a partir da célebre conversa com Schiller, em que este, depois de ver o desenho que Goethe fez da planta primordial, diz tratar-se de uma ideia, como descrito no texto “Um acontecimento feliz”, que integra todas as versões editadas dos *Cadernos de morfologia*.

afirmar, como ela, que “Goethe acolhia uma ideia de uma Grécia caracterizada pela harmonia entre homem e natureza, transformando essa Grécia no horizonte utópico do homem moderno.” (MATTOS, 2008, p. 23).

A chave para entender essa gênese clássica de Goethe não é a nostalgia, muito menos a utopia. Goethe se vê transportado para a Antiguidade: há ainda no mundo aquilo que permaneceu desses tempos, não de maneira meramente temporal, pois assim como esse jardim, plantado “há não muito tempo” (GOETHE, 1999, p. 285), o transporta para a Antiguidade, há no mundo muito coisa que se apresenta como antiga sem o ser. Mesmo que os objetos não sejam cronologicamente antigos eles nos levam a uma Antiguidade que se nos apresenta, ou melhor, e se deixa intuir, e é por meio dessa Antiguidade presente que Goethe vai tentar se transportar para a Antiguidade temporal.

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

Assim *Ifigênia*, personagem notavelmente extraída da tradição trágica antiga, pode ser identificada com a *Santa Ágata* de Rafael, a ponto de Goethe (1999, p. 126) dizer não permitir “[...] que minha heroína diga uma única palavra que essa santa não desejasse pronunciar [...]”; diante da paisagem contemporânea de Palermo ele se vê na situação de Odisseu.

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

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

Em carta a Herder o poeta diz:

No tocante a Homero, é como se me houvessem retirado a coberta de cima dos olhos. As descrições, os símiles etc. nos parecem poéticos, mas são, de fato, de naturalidade indizível, embora traçados com uma pureza e uma profundidade de sentimentos que nos faz assustar. Mesmo os acontecimentos de fabulação mais estranha possuem uma naturalidade que eu nunca havia sentido antes de aproximar dos objetos descritos. Permita-me exprimir meu pensamento de maneira concisa: **eles** apresentam a existência, **nós** geralmente o efeito; **eles** descrevem o terrível, **nós** descrevemos terrivelmente; **eles** retratam o agradável, **nós** de maneira agradável, e assim por diante. É daí que advém todo exagero, o maneirismo, toda graça falsa, todo empolamento. E isso porque, quando se trabalha o efeito e visando ao efeito, acredita-se não ser possível torná-lo palpável o bastante. (GOETHE, 1999, p. 379, grifo do autor).

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

Os homens em Homero são quase que os homens primordiais, o processo é análogo ao das plantas. O **educador dos gregos**, ao reduzir os homens às suas ações e à sua existência, faz que seus homens sejam arquetípicos, ou seja, um modelo pelo qual podemos falar de diversas existências humanas. Os antigos passam, agora sim, a ser o modelo privilegiado de existência, em sua comunidade simples, baseada nas necessidades mais básicas do homem, sem a mistura com convenções e estruturas desnecessárias, ainda que cultivados naquilo que eleva o espírito dos homens acima das necessidades animais.

Os antigos como homens primordiais, com base na leitura de Homero, devem ser compreendidos não na chave nostálgica, ou utópica, mas como um meio de se poder reduzir a multiplicidade dos homens existentes a homens despojados de tudo que é falso e superficial. “Como *Urmenschen* eles teriam apenas aquelas emoções básicas que são comuns a todos os homens emergidos de um estado de barbarismo.” (TREVELYAN, 1981, p. 167).

É da paisagem homérica que Goethe consegue achar um elo que vivifique a *Odisséia* enquanto *palavra viva*.⁹ Se no começo da jornada apenas um verso de

⁹ “Agora que tenho presente em minha mente todas estas costas e promontórios, golfos e baías, ilhas e línguas de terra, rochedos e praias, colinas cobertas de arbustos, suaves pastagens, campos férteis, jardins adornados, árvores bem cuidadas, videiras pendentes, montanhas de nuvens e planícies, escarpas e bancos rochosos sempre radiantes, com o mar a circundar tudo isso com tantas variações e tanta variedade – Somente agora, pois, a *Odisséia* tornou-se para mim palavra viva.” (GOETHE, 1999, p. 379).

Virgílio se tornava vivo, agora Homero, mais precisamente a *Odisseia* inteira, se torna viva. Aquilo que permaneceu verdadeiro, ou seja, a verdade natural, faz que a palavra se torne viva, a operação é a mesma que no caso do poeta latino em Garda. Mas aqui é o mundo antigo, como uma espécie de mundo primordial, que se torna vivo. Juntamente ao lado do maior avanço em direção ao projeto morfológico, Goethe narra a sua aproximação espiritual com o mundo antigo.

É com o espírito inflamado por essas descobertas acerca da natureza e da Antiguidade que Goethe retornará para a cidade eterna. Para continuar sua educação e formação. Roma, a princesa do mundo, será o lar de Goethe por cerca de um ano.

Chegamos agora à parte mais verdadeiramente composta do livro, como o próprio autor diz a Eckermann (2011, p. 349-350):

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

Temos, portanto, de conviver não só com as cartas, como com textos de outros autores que com ele conviveram e de um narrador que décadas depois dará o enredo da formação de seu eu. Além disso, Goethe irá retomar aquilo que, se não foi abandonado na Sicília, ficou um tanto enfraquecido: o estudo das artes. Depois de extrair muita coisa da paisagem e dos fenômenos naturais, Goethe voltará seu olhar aos “deuses e heróis”. Não que o estudo das coisas da natureza seja abandonado;¹⁰ é em Roma que ambos os campos do saber se aliarão em benefício mútuo: “[...] meu estudo obstinado da natureza e a cuidadosa atenção despendida na anatomia comparada me levaram onde posso ver as coisas da natureza e a antiguidade como um todo.” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 413).

Assim como o olhar educado pelas artes de Roma ajudaram Goethe a poder ver a natureza de uma nova maneira, no retorno a Roma é o naturalista, ou seja,

¹⁰ Ao lado de passagens que mostram Goethe na tentativa de se alçar no alto grau do elemento artístico, entre as cartas escritas em julho de 1787, encontramos um pequeno fragmento datado de seu período em Palermo onde Goethe (1993, v. 1, p. 401) coloca a famosa declaração de que o “[...] órgão que conhecemos como folha é o verdadeiro Proteus ‘que pode se revelar e se esconder em todas as formas vegetais. Do começo ao fim, a planta nada mais é do que folha.’” Não pretendo aqui entrar na questão da folha, por si só tão rica; cito-a de passagem apenas para mostrar como são inseparáveis as questões acerca da natureza e as acerca das artes. Tão inseparáveis que não respeitam sequer a ordem cronológica do relato.

aquele que vê o característico nos fenômenos naturais, que vai auxiliar o olhar que vê a arte e que produz arte. Natureza e arte começaram a se relacionar de maneira intrínseca e os avanços serão simultâneos em ambos os campos. A arte passa a responder cada vez mais aos critérios por ele cunhados no que se refere à natureza, ambas interagem na mente do autor de forma que cheguem a se aparentar, como manifestações diferentes de um mesmo poder criador. Há algo que as interconecta, há algo de análogo nelas: “A arte se tornou para mim uma segunda natureza, assim como Minerva nasceu da cabeça de Júpiter, nascida das cabeças dos grandes homens.” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 411).

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

Goethe (1993b, v. 1, p. 396) lançará mão do seu suposto “[...] dom de poder em pouco tempo combinar e pensar muitas coisas.” Sobre os antigos dirá:

[...] os artistas da antiguidade tinham tanto um grande conhecimento da natureza, quanto um certo conceito do que deveria ser representado e de como deveria ser representado, como Homero. [...] essas elevadas obras de arte são como as elevadas obras da natureza, e seguem as mesmas leis. Diante delas toda arbitrariedade, assim como toda obra *imaginária* perece; aí está a necessidade, aí está Deus. (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 424).

Goethe parece identificar as obras elevadas dos antigos a um patamar onde, assim como Homero descreveu os homens em sua **primordialidade**, elas mostram o homem, agora enquanto forma, na sua figuração primordial. As obras dos antigos, assim como Homero, seguem aquilo que é necessário no homem, tal qual esse fora designado por Deus. A “vida dos homens é o seu caráter” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 440) e foram os artistas gregos aqueles que conseguiram dar forma a isso que é, em última análise, o que representa a vida dos homens. Homero descreve o caráter de seus homens na ação e os artistas antigos o figuram, o tornam presente para o mundo dos sentidos. O “*non plus ultra* de todo nosso saber e fazer” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 510), ou seja, a figura humana. Este será seu objeto de estudo, e estudar os caracteres nas figuras antigas será o retorno para o elemento artístico.

Ao mostrar isso que é identificado com a própria vida dos homens, as obras antigas ganham vida interior, que analogamente à vida natural não depende de nada que lhe seja externo. É como se todas as forças da natureza convergissem em torno de uma obra. Elas representam algo, e sua representação é verdadeira por si só, ela

independe do que lhe é alheio, pois sua verdade é garantida pela coerência interna. Daí não ser possível, para Goethe, um discurso unificador das artes. Cada obra, cada arte, traz consigo sua verdade e seu discurso.

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

É pelo olhar educado pela natureza que Goethe haverá de abordar as artes; partindo da arte Goethe pôde ver melhor a natureza. O avanço não se encerrará aqui, muito menos principiou aqui, mas é aqui, diante de obras tanto da natureza quanto da arte, que podemos acompanhar o progresso desse olhar que se forma com uma grandeza análoga aos objetos observados. Se na primeira estada em Roma o poeta se viu renascer diante da multiplicidade dos objetos artísticos encontrados, aqui depois de sua incursão para dentro das artes e da natureza o autor se diz “reeducado” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 478). No contexto dessa reeducação ele abandona sua intenção de ser artista:

[...] eu percebo com o passar dos dias que realmente nasci para a arte poética, [...] eu devo cultivar este talento para produzir algo bom. [...] A respeito de minha longa estada em Roma, eu devo transformá-la em uma vantagem, ainda que tenha abandonado as artes figurativas. (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 556).

A dedicação ao *fazer* da arte se encerra, mas a dedicação de compreender as artes não fenece. E a dignidade do mundo natural não cessará o seu chamado: Goethe se dedicará cada vez mais a compreender as manifestações da natureza. Não se lançando num todo sublime, como fazia anos antes de sua jornada, mas levando em conta os movimentos sutis que manifestam em sua particularidade as forças da natureza. As ciências naturais, como ele mesmo atesta, serão como foi a geometria para Platão. Se o filósofo grego não admitia um ignorante nessa matéria em sua Academia, Goethe (1993b, v. 1, p. 443) diz: “[...] se eu fosse fundar a minha eu não aceitaria ninguém que não tivesse se dedicado seria e ativamente ao estudo da natureza.”

É nessa chave de um crescimento mútuo, de força e perseverança, dos estudos das ciências naturais e das artes que devemos entender o renascimento e a reeducação de Goethe. O mesmo pode-se dizer de seu classicismo que, muito mais do que pautado por qualquer tipo de nostalgia, se funda na percepção de toda a dignidade e infinitude dos objetos naturais e dos artísticos. É a vida interior das

manifestações fenomênicas de ambos que será o objeto de estudo de Goethe em seus próximos anos.

Esse renascimento não encerra o processo, apenas o inicia; é nos textos sobre as artes e sobre a natureza que ele se fará sentir de maneira clara. Não esquecendo a nova chave de criação de suas obras poéticas, que não serão uma imitação dos antigos, serão modernas, mas à maneira dos antigos. “Talvez agora com meu olho mais treinado, eu possa também detectar melhor a beleza mesmo estando no norte.” (GOETHE, 1993b, v. 1, p. 465).

Galé, P. F. *Italian journey*, Goethe’s formation in his rebirth. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.51-69, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to discuss the development and description of the viewer in Goethe’s Italian Journey. In this work, which came to light years after the journey itself, one can see the formation and the rebirth of a man who recounts his own changes in relation to various objects. Such changes marked Goethe’s attitude towards the modern world and his subjectivity.*

■ **KEYWORDS:** *German Literature. Goethe. Autobiographical writing.*

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENTO, J. **O arco da palavra**: ensaios. Organização e prólogo de Floriano Martins. São Paulo: Escrituras, 2006.

BORCHMEYER, D. **Weimarer Klassik**. Köln: Beltz Athenäum, 1998.

CASSIRER, E. **El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas**. Traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. v. 4.

DORHEIM, A. El “Viage a Italia” y el fragmento “Nausicaa”. In: UNIVERSIDAD DE CUYO. **Goethe 1749-1949**. Mendoza: Universidad de Cuyo, 1949. p. 77-93.

ECKERMANN, J. P. **Gespräche mit Goethe in den letzte Jahren seines Lebens**. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2011.

GOETHE, J. W. **Poemas**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1949.

_____. **Goethe e Schiller**: companheiros de viagem. Tradução, seleção e notas de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993a.

_____. **Italienische Reise**. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993b. 2 v. (Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche, v. 15).

_____. **Viagem à Itália**: 1786-1788. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial; Humanitas, 2005.

KOHLSCHEMIDT, W. O classicismo. In: BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã**. Tradução sob orientação de E. Theodor. São Paulo: Herder, 1967. p. 263-324.

MATTOS, C. V. **Goethe e Hackert**: sobre a pintura de paisagem. São Paulo: Ateliê, 2008.

PANOFSKY, E. Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca. In: _____. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 377-409.

TREVELYAN, H. **Goethe and the greeks**. Cambridge: Cambridge Press, 1981.

WINCKELMANN, J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.

Recebido em 29/11/2013

Aceito para publicação em 15/06/2014



