

## A estética orgânica de Goethe e o conceito de organismo

Profa. Dra. Magali Moura (UERJ)

**RESUMO:** *Primeiramente, o presente estudo pretende discutir, num sentido geral, as implicações podem haver quando há a utilização do conceito de orgânico na composição de uma obra de arte e, mais especificamente, assinalar a sua importância na estruturação da estética goethiana, circunscrita ao período do Sturm und Drang, período no qual o conceito de vivente pode ser considerado como a palavra-chave para o entendimento da vitalidade e força das obras literárias que o caracterizam.*

**Palavras-chave:** Literatura alemã; Goethe; *Sturm und Drang*; natureza;

### Introdução

No verbete da palavra organismo ainda consta, como uma de suas acepções, , um aspecto teológico, ao significar um “conjunto de peças que concorrem para determinado fim” (Michaellis), o que remonta à concepção original da palavra. Entretanto, não é necessário tecer muitas considerações para que se perceba a relação intrínseca entre os conceitos de organismo e vida: um organismo para que possa ser concebido e existir como tal, necessita estar vivo<sup>1</sup>. Ironicamente, hoje em dia a direção contrária não é tão clara. Não estamos acostumados a relacionar o conceito de vida ao conceito de organismo ou de sistema, muito menos estamos inclinados a relacionar este conceito ao de proposições estéticas. Não é tão óbvio para nós que a permanência da vida requer uma consciência e também que deva se levar em consideração a interligação entre diversas partes constituintes de um todo. O pensamento que embasa a dissociação do conceito de vida com o sistêmico e o orgânico baseia-se no centramento subjetivo-fragmentador da visão tecno-mecanicista, a qual estava na base do desenvolvimento do capitalismo durante o século 19, marcado pelo desenvolvimento acelerado das máquinas. Algumas vozes ao longo do século 20 intentaram fazer uma religação, ao proporem estéticas e teorias filosóficas que levavam em consideração a estruturação orgânica da natureza, mais especificamente, tentaram instituir em suas obras o aspecto do vivente e sua possibilidade de intervenção na formação do homem. Consideramos que discutir os princípios orgânicos que Goethe intentou reproduzir em sua obra é trazer à luz uma possibilidade de pensamento que se associa a questões que ainda hoje nos dizem respeito e que ainda hoje são princípios de arte.

### 1. Considerações gerais sobre o conceito de organismo e sua relação com a arte

Para que se perceba a importância e abrangência da discussão em torno do conceito de organismo no século 18 e sua vinculação com os debates estético-literários, é necessário ter presente o caminho que a ciência trilhou a partir da Renascença, época de nascimento da concepção moderna de mundo. Quando os olhos do homem renascentista dirigiram-se para os céus mediados pelas lunetas, concluía-se uma primeira etapa na libertação do homem do jugo das doutrinas teológicas. Essa ação livrava, por fim, o homem da determinação divina e iniciava a jornada prometeica rumo ao domínio irrestrito da natureza. O olhar ingênuo que se perdia no ilimitado céu teológico estava agora precisamente direcionado para o conhecimento das leis astronômicas. Conhecer o céu foi o primeiro passo para a conquista da Terra em toda sua extensão. Como a meta do homem fosse conhe-

<sup>1</sup> Esta associação entre organismo e vida é recente na história da ciência. Foi iniciada em fins do século 17 pelo debate entre Leibniz e Georg-Wilhelm Stahl em torna da obra deste último, „Sobre a diferença entre mecanismo e organismo“ (1708). A permanência da visão de orgânico vinculada a finalidade permanece no próprio discurso da ciência da vida até os dias de hoje: “In a universe supposed to be exhaustively governed by the laws of physics, reduction is associated with the possibility of reducing the laws described by biology to the laws of physics and chemistry. The biologist could continue to speak of organisms or genes, but merely as conventional or instrumental terms.” (Wolfe 2005:4)

cer e entender os segredos do mundo, também era importante revelar as leis que estão na origem e continuidade da vida terrena. A Terra ocupava seu devido lugar no espaço e o homem redimensionava o tamanho de sua capacidade intelectual. De forma diferente, o centro solar iluminava este novo homem que surgia. Confiante em si mesmo, ele procurava cada vez mais entender não só os céus, mas também a vida na Terra. A natureza começava a ser vista sob uma nova ótica. Se antes a preocupação do homem consistia em interpretar a palavra de Deus, conforme fora inscrita nas Escrituras, com a intenção de regular sua vida, tanto terrena quanto além dela, agora ele passava a interpretar o legado divino inscrito nas leis da natureza. Para isso, o homem necessitava pôr-se no centro, mais especificamente, era eleita a capacidade racional do homem como o foco das atenções. A confiança irrestrita no uso da capacidade intelectual humana haveria de alcançar seu ápice no início do século 18 e tornar-se a base do movimento da *Aufklärung*.

O que se inaugurara através da ciência renascentista era uma ciência que, diferente daquela dos gregos, rejeitava qualquer afirmativa que não pudesse ser transformada em linguagem matemática e também que não pudesse ser experimentada. O mundo mitológico, assim como o teológico, aos poucos cedia lugar para a ciência da natureza baseada na pesquisa empírica. O mundo para ser entendido requeria uma ação de separação: o homem separava-se de Deus e da natureza. Tanto a antiga morada divina, quanto a morada do homem precisavam ser vistas como objetos de estudo. Fazia-se premente retirar a intimidade do homem como o mundo para que este pudesse tornar-se objeto de conhecimento.

Se por um lado, Descartes fragmenta a realidade ao separá-la em *res extensa* (matéria) e *res cogitans* (razão), com a supremacia da razão em detrimento da matéria, por outro lado tenta universalizar as leis do mundo como regidas por um mecanicismo teórico. Exemplo dessa aplicação é a síntese do pensamento cartesiano relativa à geração da vida: “A embriologia de Descartes é, em essência, uma epigênese mecânica: o embrião forma-se gradativamente através da organização de partes de matéria inerte que se movem segundo as leis do movimento pelo choque.” (Ramos 2003:43). Essa imagem mecanicista da natureza estava associada a uma “explicação matemática da natureza” (Cassirer 1994:119), além de contribuir para uma visão estática da matéria, tanto a orgânica, como a inorgânica.

Leibniz ofereceu a possibilidade de se romper com esse esquematismo da natureza. Apesar de, conforme nos expõe Cassirer, propor a “submissão de todos os fenômenos da natureza, sem exceção, explicações rigorosamente matemáticas e mecânicas” (1994:120), Leibniz objeta que este modelo não é suficiente para que se alcance a “compreensão do mundo”. O empirismo, com seu estudo dos fenômenos e objetos singulares ou com sua restrição à sucessão espaço-temporal das relações de causa e efeito, impõe barreiras ao entendimento do mundo, o qual deve ser procurado no processo de devir.

Leibniz retira a essência da matéria da inércia e a coloca numa dinâmica em movimento: “Leibniz via o movimento, a atividade, ou a propensão á atividade” (Maggee 2001: 99). Embora simpático à matematização do mundo, retirava dele o determinismo e em seu lugar punha a dinâmica metafísica nos “centros imateriais de atividade: as mônadas ou enteléquias. No livro de 1695, “O sistema novo da natureza e da comunicação das substâncias”, Leibniz apresentava a forma pela qual se relacionavam alma e corpo, espírito e matéria, a palavra-chave para a fundamentação da possibilidade de desenvolvimento da idéia mais tarde tão fundamental para Goethe, da interligação entre o sujeito e o mundo que o cerca, do dinamismo polar entre eu e mundo.

Leibniz estabelece uma ponte entre o saber escolástico e o pensamento moderno (Marques 2002). Existem leis internas próprias a cada uma dessas mônadas, mas como foram criadas por Deus, elas se apresentam em todas as singularidades: “cada substância (pode) ser tomada como um espelho que reflete, a partir do ponto de vista característico dessa substância, a totalidade do universo” (Marques 2002: 38). Este é o ponto que precisa ser destacado para que se entenda como a concepção de organismo se une com a estética do vivente do *Sturm und Drang*.

Como cada ser singular (mônada) é levado à modificação, pois a matéria não é mais considerada inerte, mas sim como algo em movimento, portanto, em transformação, ela tem em si aspec-

tos inerentes ao orgânico. Dessa forma, estava lançado o fundamento necessário para o desenvolvimento de uma arte que trazia em si a noção do organismo, o que traz consigo a noção de vivente:

Cada mônada é uma verdadeira ‘enteléquia’ que se esforça por desenvolver e aumentar a sua essência, por elevar-se de um certo grau de elaboração a um outro mais perfeito. Aquilo a que chamamos processo “mecânico” nada mais é, portanto, do que o aspecto exterior, a representação e a expressão sensível do processo dinâmico que se desenrola nas unidades substanciais, nas forças orgânicas. É assim que o extenso, onde Descartes acreditava ter encontrado a substância dos corpos, assenta no inextenso, o “extensivo” no “intensivo”, o “mecânico” no “vital”. (Cassirer 1994: 120-121).

O pensador francês Maupertuis, ao estudar a natureza como um sistema, propunha a interpenetração dos mundos separados por Descartes:

Se o mundo e a extensão são apenas propriedades, ele podem muito bem também pertencer a um mesmo sujeito cuja essência própria nos é desconhecida. Sua coexistência não é nem mais nem menos inconcebível do que a união da extensão e do movimento. Podemos perfeitamente sentir uma resistência mais forte à idéia de unir extensão e pensamento do que à de unir extensão e movimento; contudo isso depende apenas do fato de que a experiência apresenta-nos constantemente esta última união e a coloca diretamente sob os nossos olhos, ao passo que a primeira relação, só pode ser concebida por inferências e raciocínios indutivos. (Apud: Cassirer 1994: 126-127)

Criava-se o que Cassirer nomeou de “filosofia do orgânico”, base para a dinâmica criadora do artista que Shaftesbury chamou de um “*second maker*”, o moderno Prometeu. O dinamismo criador causador da modificação da matéria, leva a criação de um novo. Lançava-se também as bases das mudanças das forças relacionadas não só às razões intrínsecas, mas também da situação particular em relação ao todo que o cerca. Esta é a base da concepção de sujeito criador ligado às forças universais. A dinamicidade do ato criador como mediador plástico de novas formas é a fundamentação necessária para a caracterização da estética do vivente de Goethe.

## **2. O conceito de organismo no século 18**

Conforme nos esclarece Eucken (1928:121), o conceito do que é orgânico permanece associado ao de mecânico até o século 18:

Existem trechos em Aristóteles, onde “organismo” quase não se deixa traduzir por outra expressão que não seja mecânico. A palavra manteve este sentido inalterado durante a Idade Média e a Era Moderna até o século 18. Também a nova teoria mecanicista pôde apropriar-se daquele conceito de utilitarismo, sem hesitação foram subordinadas no século 18 máquinas orgânicas (naturais) e artificiais ao conceito de máquina; na época, falar de máquinas orgânicas não era nada estranho.

Eucken considera a aliança do conceito de vivente com o de orgânico em meados do século 18 como fato intrínseco ao próprio desenvolvimento filosófico alemão, no qual se ansiava por uma animação (no sentido de atribuir uma alma à natureza) e atribuição de movimento próprio da natureza. O conceito de vivente foi então, através de principalmente Herder, Kant e Jacobi, relacionado ao de natureza e se tornaria na característica maior do natural: sua capacidade de renovadamente prosseguir na criação de novas formas.

Pode-se, portanto, inferir que o conceito de orgânico, associado de forma absoluta ao vitalismo da natureza, dá-se ao mesmo tempo em que o homem descobre em si sua capacidade criadora.

O nascimento da idéia de homem-criador diferencia-se daquele de homem-pensante cartesiano. A dualidade racionalista e a supremacia da razão sobre a sensação (originada da relação com a matéria) poderia ser unificada, criando-se uma visão monista na qual eu e mundo tornam-se um. O pensamento cartesiano baseava-se na afirmação da existência pela consciência da *res cogitans*, da razão, para a nova geração alemã apresenta-se uma nova possibilidade, a certeza da existência está ancorada na percepção da vitalidade, do vivente no humano e em suas obras, especialmente na arte. Neste ponto surge a possibilidade de inserção no mundo natural e não por um parentesco de característica exterior ou comportamental, como mais tarde será postulado pela antropologia.

Esta apropriação do conceito de vivente, como indica Eucken (1924), será extensiva a vários âmbitos da vida humana. Inicialmente aplicada à noção de Estado e de sociedade, espalha-se pelo campo jurídico, da história e torna-se um conceito caro aos românticos, fazendo-se popular pelo uso geral que se passa a fazer desse termo. Se a união de outrora dos conceitos de mecânico e orgânico era tida irrefletidamente como usual, a partir dessa época, sua distinção e oposição estabeleciam o marco principal das diversas correntes de pensamento.

Korff em sua extensa análise sobre a *Goethezeit*, atribui à nova geração de autores do *Sturm und Drang* como sua principal característica a expressão de um “novo sentimento do mundo” (Korff I, 1958: 97). Estes jovens contrapunham-se à regularidade mecanicista dos postulados estéticos propostos por Gottsched por ser uma visão restrita e imitadora de padrões classicistas franceses. Uma estética que se dedica à apenas imitar e estabelecer regras rígidas de composição, não seria suficiente para conter a produção literária elaborada sob o signo de uma criação dinâmica. Além disso, a iniciativa de união do conceito de vitalidade da natureza com a nova estética também se caracteriza por uma atitude religiosa panteísta. Essa vitalização configura-se, portanto, numa libertação de uma visão inanimada da natureza e introjeção de um animismo, o que unifica o homem e a natureza não pela razão, mas pelo sentimento.<sup>2</sup> Há um deslocamento da primazia do elemento racional para o elemento sensual. A certeza de si passa a ser dada pelo sentimento que se tem de estar no mundo e, desta forma, a literatura passa a refletir esse sentimento como um movimento de encontro de si mesmo. Estes jovens, ao descobrirem-se, descobrem o mundo. Ao descobrir o mundo, criam através da arte um novo mundo. Nascia aí o paraíso artificial, ou seja, artístico que se irmana arquetipicamente com o mesmo gesto divino de criação do mundo. A arte, produto artificial, é tão natural quanto o próprio mundo. A natureza passa então a exercer um papel fundamental, ela é eu e mundo ao mesmo tempo.

Esse encontro com o arquetípico-natural é o que pretende Rousseau ao criar a máxima de volta à natureza. Ao refugiar-se, ele mesmo, nos vales da Suíça em busca da natureza primitiva cria um precedente importante: a indissociabilidade entre vida e obra. A arte não é um simples produto, ela é uma parte essencial da própria existência do artista. Arte, e não a ciência, torna-se verdadeira por ser vida. O abandono das certezas metafísicas do discurso filosófico e das certezas empíricas do discurso científico é baseado na crença de que o discurso literário é o caminho de religação com a essência do mundo: o ato de criação.

Neste sentido, o movimento do *Sturm und Drang* pode ser interpretado como uma reação a uma tendência iniciada na Renascença, a qual persiste e aflora no Enciclopedismo francês, paradigma inicial do movimento da *Aufklärung* alemã. Ainda segundo Korff, essa tendência consistia num progressivo desendeusamento do mundo (*Entgötterung der Welt*), a qual culmina no século XX como a tendência de época caracterizada por Weber como um desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*). A visão que embasa a ciência natural desenvolvida a partir do século 17 está baseada numa visão mecanicista do mundo, configurando um mundo sob a égide do deísmo pela separação da natureza de Deus, o que significou uma redução do poder divino. O Deus onipotente cedeu lugar ao homem onipotente.

---

<sup>2</sup> Cabe aqui fazer uma pequena consideração sobre a pintura holandesa da natureza morta e seu significado para a descoberta do artista enquanto sujeito.

A negação de uma atuação divina no mundo levou à negação progressiva do próprio Deus, já que lhe era negada sua intervenção na criação de um novo. O Deus do vivente estava praticamente morto e em seu lugar estavam colocadas as leis divinas. A visão de mundo deísta possibilitava a substituição da ação concreta de Deus no mundo pela racionalidade presente nas leis do mundo físico. A instituição da racionalidade requeria que o mundo perdesse a presença vívida de Deus e se transformasse em puro entendimento a ser revelado pelas fórmulas e leis matemáticas que revelavam o mundo através de uma razão que excluiu o vivente, o que a convertia numa “razão morta” (*tote Vernunft*). A razão divinizava-se e colocava-se no altar a ser reverenciada. O cientista tornava-se o sacerdote que podia revelar os segredos das mensagens divinas inscritas no mundo da matéria.

Mas, ocasionalmente, também estava dada a possibilidade de apresentar ao mundo as boas novas que se inscreviam no livro da natureza

Und fand von Kräutern, Gras und Klee  
In so viel tausend schönen Blättern  
Aus dieses Weltbuchs A B C  
So viel, so schön gemalt, so rein gezogne Lettern,  
Daß ich, dadurch gerührt, den Inhalt dieser Schrift  
Begierig wünschte zu verstehn.  
Ich konnt es überhaupt auch alsbald sehn  
Und, daß er von des großen Schöpfers Wesen  
Ganz deutlich handelte, ganz deutlich lesen.<sup>3</sup>

Este trecho da poesia de Brockes ilustra o ponto de vista aqui descrito de forma exemplar. Inserida na coletânea *Irdisches Vergnügen in Gott. Bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten* (1721-28), a descrição da natureza revela a palavra de Deus oculta na natureza, a qual, por sua vez, nos lembra a grandeza e benevolência divinas do ato da criação. Numa atitude amorosa, os órgãos de sentido do contemplador são dirigidos para o melhor dos mundos possíveis, no qual estão reunidas a razão divina e a natureza. A missão do homem que almeja tornar-se esclarecido é olhar a natureza para poder agir em conformidade com as leis divinas. O fundo moral com que se reveste o ato de interação com a natureza está bastante claro no seguinte trecho de Wolff:

Como as nossas livres acções se tornam boas ou más de acordo com aquilo que necessariamente delas resulta, para ajuizar dessas acções torna-se necessária uma percepção do contexto geral das coisas. Ora, como essa percepção do contexto geral das coisas é a razão (*Vernunft*) daí resulta que o bem e o mal se reconhecem através da razão. Portanto, é a razão que nos ensina que temos de fazer e o que temos de evitar: a razão é a mestra da lei da natureza. Aquele que orienta aquilo que faz e não faz pela razão, ou seja, aquele que age de forma racional e sensata, vive segundo a lei da natureza: e toda a pessoa razoável e sensata não ode agir contra a lei da natureza. E como nós reconhecemos pela razão aquilo que essa lei da natureza verdadeiramente quer, isto significa que um homem sensato e razoável não precisa de nenhuma outra lei: a sua razão permite-lhe ser a lei de si próprio.<sup>4</sup>

Deus transformava-se num relojoeiro e ao homem cabia desmontar o relógio para saber como funciona. A lei da natureza por ser a lei de Deus é transformada na lei para o homem, portanto, seguir a natureza é, em primeira instância, agir moralmente. Mas para isso, o homem precisa aprender a conhecer a natureza. Daí advém a necessidade da existência da ciência e da crença dos cientistas do século 17, como, por exemplo, Newton, na proximidade de ciência e religião. Mas paradoxalmente será justamente por este meio que se perderá ao longo dos séculos qualquer vestígio religioso no trato com a natureza. Ao se expulsar o criador, retirava-se também o próprio ato de criação

<sup>3</sup> Barthold Hinrich Brockes (1680-1747): *Das Blümlein Vergißmeinnicht*.

<sup>4</sup> Christian Wolff: *Vernünfftige Gedanken von der Menschen Tun und Lassen*, Halle, 1720. In: Barrento, 1989:62.

do reino da ciência e o alocava irrestritamente no terreno da arte. A forma de permanência do discurso divino enquanto ato de criação seria dada pelo que podemos chamar de panteísmo estético, associado ao panteísmo filosófico. Desenvolver-se-ia em contraposição ao poder da razão o poder do homem enquanto criador de obra de arte.

Ciência e arte foram de separados de forma absoluta. À primeira cabia o estudo da regularidade imutável das leis, à segunda transformava-se no refúgio da liberdade criadora. O movimento do *Sturm und Drang* surge como uma forma de manter na obra de arte a criatividade em estado de potência criadora pela força. A vivacidade de suas obras deveria oferecer um contrapeso para o sistema objetivo do culto à razão. É o que Korff caracteriza como: “a luta do sujeito pela sua liberdade metafísica” (Korff, I, 1958:102). Pode-se inferir então que, não há liberdade em relação ao que é matéria, somente no espírito, o qual deve subjugar o material. O homem necessita encontrar o elemento criador na natureza para poder afirmar-se, ele mesmo, enquanto criador. A verossimilhança dá-se no âmbito do ato criador, não segundo as aparências e normas. O mundo da ordem eterna foi substituído, por aqueles jovens, pelo mundo da criação eterna e, como essa criação é proveniente do íntimo do artista, o mundo é re-animado: ganha alma através da arte. A natureza deixa de ser objeto e passa a ser sujeito da ação do artista: “o mundo objetivo é um símbolo de uma subjetividade do mundo” (Korff, I, 1958:103). O verdadeiro objeto de imitação, ao qual devem ser dadas todas as atenções é o íntimo do homem. Desta forma, há uma íntima ligação entre a nova concepção de natureza e o desenvolvimento da concepção de eu.

Mas este seria um caminho que levaria, sem interferência, à concepção romântica do mundo, caso não se desenvolvesse, paralelamente e numa relação paradoxal, a idéia de que, apesar do mundo ser uma representação de nós mesmos, a imagem que temos de nós mesmo é objetivamente a mesma daquela que temos do mundo. Não houvesse a similaridade, não poderia haver correspondência. Por isso, a atitude mais salutar para evitar o desequilíbrio, produzido pelo contínuo mergulho abissal na intimidade, é o retorno para o mundo. É este o motivo pelo qual Goethe, após o mergulho na intimidade de si mesmo e da vivência exacerbada das sensações, procura abrigo no mundo e inicia suas pesquisas científicas, e também almeja uma nova estética que acabaria por se transformar no que se convencionou chamar de Classicismo de Weimar. Cansado do mergulho em si, mas por isso seguro de si, intenta fazer uma arte e uma ciência que não expulsassem a vitalidade conseguida neste período do *Sturm und Drang*. Após voltar-se de forma apaixonada para si mesmo, dedica essa mesma paixão ao mundo. Encontrar o mundo passa a ser encontrar a si mesmo, como num processo de cura do desequilíbrio do *Sturm und Drang* através de um tipo de tratamento similar ao homeopático: tratar de si por um igual, pela entrega à vida no mundo, do micro passa-se ao macrocosmo.

### 3. Goethe: o encontro da vivacidade orgânica e na arte

#### 3.1 Goethe e os limites da ciência

Nas palavras de Mefistófeles em sua conversa o aspirante a estudante na última cena da chamada tragédia do sábio na primeira parte do Fausto, percebe-se claramente a crítica de Goethe ao cientificismo da época. A ironia com a qual Mefistófeles apresenta o mundo acadêmico reforça a impossibilidade de conhecimento verdadeiro do mundo com a qual Fausto em seu monólogo iniciara a tragédia.

Ah, estudei até a exaustão a filosofia,  
A medicina e a jurisprudência  
E infelizmente também a teologia,  
Tudo com a maior paciência.  
Mas eis-me aqui, pobre ignorante,  
Não mais sabido do que antes.  
Sou professor, doutor até,  
Há dez anos eu fico atrás

Dos meus alunos sem parar.  
Estudar, estudar, estudar! (Goethe, 2001:15)

A angústia e a desilusão são os sentimentos que constituem o mote destas primeiras palavras, as quais caracterizam o empenho de Fausto pelo encontro das verdades do mundo. Não expressam o sentimento de um simples desesperado diante de seus limites. Para além da situação particular, elas denotam o limite da ciência de sua época, a qual não era capaz de captar a organicidade da natureza como algo vívido. O limite da razão que trata a natureza como algo morto lhe impele para a magia: „Por isso me entreguei à magia, / Para ver se, por força do espírito e da palavra,/ Consigo desvendar alguns mistérios“ (Goethe, 2001: 15). Interessa-lhe é a descoberta da essência da criação do mundo: „Para que eu conheça o que o mundo/ Esconde em seu âmago profundo/ E possa observar toda eficácia e sêmen/ E não fique remexendo nas palavras“ (Goethe, 2001: 16).

As palavras irônicas de Mefisto revelam uma atitude crítica e reforçam a impossibilidade de conhecimento pela racionalidade puramente metafísica baseada no esquematismo de causa e efeito:

O filósofo vem  
Para demonstrar que é assim que deve ser.  
Que o primeiro era assim, o segundo assim,  
E por isso o terceiro e o quarto são assado.  
E não fossem o primeiro e o segundo,  
O terceiro e quarto não seriam jamais. (Goethe, 2001: 45)

Os pensamentos formam, para Goethe, uma complexidade que necessita de uma outra visão de mundo:

A verdade é que a fábrica de pensamentos  
É tal qual o ofício do tecelão,  
Em que um passo move milhares de fios,  
As navetas cruzam de um lado a outro,  
Os fios deslizam sem serem vistos  
E mil nós se formam de uma só vez. (Goethe, 2001: 45)

O encontro da verdade do mundo requer o conhecimento da verdade através daquilo que habita o íntimo da individualidade de si e do mundo, já que há uma coincidência essencial: „Quem quer reconhecer e descrever o que está vivo, / Tem antes de atrair o espírito para fora,/ Aí terá as partes nas mãos“ (Goethe, 2001: 45). Através dessa ciência que exclui a vivacidade, concentrada em „reduzir tudo e a classificar devidamente“ (Goethe, 2001: 45) definitivamente não há possibilidade de encontro do verdadeiro sentido do mundo: „Cinza, meu caro, é toda a teoria/ E verde a árvore dourada da vida.“ (Goethe, 2001: 51). A certeza do limite da ciência franqueia a entrada de Fausto no mundo. Pode-se então iniciar o segundo movimento do drama. A partir do rompimento definitivo com a ciência, Fausto permite-se sentir e, mais tarde, atuar no mundo.<sup>5</sup>

### 3.2 O gênio como um *daimon* natural

Em seu ensaio sobre a catedral de Strassburg, Goethe tece considerações estéticas que nos permitem entender sua idéia de artista genial em íntima ligação com a natureza, vivenciada como potência criadora. O arquiteto desconhecido que construíra a catedral é lembrado e eternizado por sua obra, não importa seu nome, pois numa intimidade profunda com o processo criativo divino, foi capaz de erigir a „árvore de Deus“ (Goethe 2005: 36). A obra do artista é o próprio artista, capaz de substituir sua individualidade pela obra de arte grandiosa. O encontro do gênio apresenta a possibilidade de mergulho num ato singular da própria criação divina, já que na obra de arte assim conce-

---

<sup>5</sup> Refiro-me aqui à segunda tragédia da primeira parte, a chamada tragédia de Margarida e a segunda parte da tragédia, Fausto II.

bida e edificada de forma grandiosa, reside o próprio Deus criador. Se Deus foi capaz de criar o mundo, o artista torna-se capaz de criar outro.

Com a mesma devoção com que se entregaria à contemplação da natureza, Goethe vislumbra a obra arquitetônica. A sensação de potência que experimenta diante da natureza é a mesma deste momento:

Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! Uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar, mas não conhecer e esclarecer, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si. Dizem que é assim a alegria do céu; (Goethe 2005:40)

Palavras como magnificência, sublime, grandiosa são usadas várias vezes no texto e lhe dão o tom exaltado que tenta evocar a sensação experimentada pelo admirador atento. Essa observação revela a genialidade do artista: “Então se me revelava, em silenciosos pressentimentos, o gênio do grande mestre” (Goethe 2005: 40). A naturalidade existente no artista, seu *daimon*, sua capacidade criadora, transforma a obra de arte, sinônimo de seu criador, num semideus sobre a terra: „Como em obras da eterna natureza, tudo é forma até o mínimo filete e tudo tendo uma finalidade para o todo. Como o edifício colossal se ergue leve no ar; como o todo é perfurado mesmo assim para a eternidade!” (Goethe 2005:41). A arte magnífica seria capaz de evocar a religação com a essência criadora divina e possibilita ao que a contempla a bem-aventurança. Pode-se vislumbrar a tendência panteísta de Goethe de atribuir à natureza a lembrança da divindade, de sua essência criadora, e de transformar o artista num sacerdote, que apazigua as almas: „Agradeço à sua aula, gênio, que eu não mais entonteça em suas profundidades, que em minha alma se assente uma gota do repouso extático do espírito, que pode olhar para dentro de uma tal criação e, semelhante a Deus, dizer: „é bom“! (Goethe 2005:41). Temos assim em um de seus primeiros manifestos estéticos a tendência que perdurará em toda a sua obra: a conjunção entre o mundo da natureza e o da arte.

### 3. 1 Werther e a natureza

O panteísmo que, no texto anterior fora indiretamente atribuído à natureza, transforma-se em Werther na própria essência do romance. Dentre todas as obras desse período, é nesta que há a apresentação da concepção de natureza de forma mais intensa. As primeiras cartas já revelam a felicidade e bem-aventurança que o personagem experimenta por se encontrar em meio à natureza. A natureza em florescência primaveril e os homens simples do povoado, os homens naturais, compõem o cenário idílico, em meio do qual Werther reconhece a possibilidade de restabelecimento sentimental. Dela advém a força curativa que tanto anseia. Em sua descrição da natureza, a esperança floresce assim como as flores da primavera: „A solidão, neste verdadeiro paraíso, e um bálsamo para o meu coração fremente, que transborda ao calor exuberante da primavera. “(W. 222). Essa possibilidade só existe pelo compartilhamento essencial entre o Eu e a natureza. Como num processo homeopático de cura pela similaridade, a força vital será restabelecida pela religação consigo mesmo através da natureza. Ela lhe lembra sua origem divina.

Embevecido no “santuário”, percebe a incomensurável presença divina, fazendo uma significativa associação: “sinto a presença do Todo-Poderoso que nos criou à sua imagem, o sopro do Todo-Amante que nos faz flutuar num mundo de ternas delícias” (W. 223). O mundo divino não está nos céus, está em cada singularidade da Terra, numa aplicação das idéias panteístas de Espinosa. Mas ao mesmo tempo, esse Deus não é apenas exterior, ele está presente no próprio ato de sensação. É formada a conjunção: Deus – amor – delícia (*Wonne*). O êxtase do culto religioso confessional é substituído por outras possibilidades: pela vivência da maravilha da natureza enquanto ato amoroso da criação divina e no amor de um homem por uma mulher.

Surge a ânsia de verter na arte este sentimento da natureza, que é afinal o sentimento de si. O olhar do artista penetra na interioridade, na essência da natureza e tenta capturar, pelo sentimento, aquilo que a ciência puramente classificatória deixa escapar: a vitalidade da natureza, sua organi-



dade. Uma tarefa é fazer uma arte que consiga renovadamente apresentar esta mesma essência, mas de forma distinta do original. Como a arte não pode ser cópia, a verossimilhança baseia-se na reprodução do vitalismo da natureza. Diante da impossibilidade de fazê-lo pela arte, permanece para Werther a chance de estabelecer a sensação de vida pelo amor a Lotte. Ela personifica por seu amor puro e devotado às crianças o homem-natural, e é por essa imagem ideal que Werther se apaixona. Pela extrema idealização a paixão logo transforma-se em pathos, já que é a própria força do amor em potencial o que passa a desejar. Assim como Fausto, Werther encontra-se diante de uma impossibilidade: conseguir a permanência do estado de paixão, em constante estado de consumição, de maneira que seus anseios possam ser amenizados: “Ai de mim! Que vazio horrível sinto em meu peito! Quantas vezes digo a mim mesmo: ‘Se você pudesse uma vez ao menos, aperta-la contra o coração, esse vazio seria preenchido’. (W. 304).

Werther, ao se ver triplamente desiludido: pela arte, por Lotte e pelo mundo social, começa a sentir a natureza de outra forma: “O intenso sentimento do meu coração pela natureza vívida (*lebendige Natur*), sentimento que tanto me deliciava, transformando em paraíso o mundo que me cerca, tornou-se para mim um tormento intolerável, um fantasma que me tortura e persegue por toda parte. “A natureza voluptuosa, maternal e bondosa transformava-se numa impiedosa força destrutiva. Embora muitos críticos vejam nesta mudança um “desendeusamento” da natureza (Korff I, 1958: 301) pela presença da percepção do lado destruidor da natureza, levando a um encarceramento subjetivo, acredito que exista uma outra lógica subjacente a esta atitude de Werther. Goethe aproxima-se de uma concepção livre do dualismo bom-mau e reafirma sua crença na unidade de contrários, conforme já havia exposto anteriormente em seu discurso em homenagem a Shakespeare. Ela é também lugar da destruição implacável, da morte, aspecto que aparecerá nas suas poesias “O Pescador” e “O rei dos Elfos”, anos mais tarde.

A descoberta do total desamparo torna-se peça fundamental, pois inicia a tragédia de Werther por não conseguir encontrar nenhum ponto de equilíbrio em repouso: “O homem não é mais o ponto central da ordem do mundo; ele é envolvido, carregado e agarrado pelas forças da natureza que tudo leva... (ele é) o objeto não o sujeito do acontecer, (...) os poderes da natureza são imprevisíveis, sinistros e superiores” (Kaiser. Apud Braungart 1988: 18-19).

Apenas deleitar-se na natureza não proporciona a satisfação necessária, não cura o estado de Werther de constante marginalidade. A desilusão foi necessária para que o seu íntimo se abrisse para uma outra percepção da natureza. Mas isso não significa que seja uma mera projeção de seu íntimo: na natureza há o ciclo de vida e morte. Portanto, a visão de Werther da natureza não é um simples reflexo de seu íntimo, mas lhe foi possibilitada a visão da natureza como monstruosa por estar mergulhado na mais completa desilusão. Seus olhos percebem a polaridade da natureza, mas não há possibilidade de saída do ciclo, após a vivência da vida em absoluto, lhe cabe ir na direção contrária e vivenciar o absoluto da morte: “A natureza humana, prossegui, é limitada; ela suporta a alegria a tristeza, a dor até certo ponto. Se ultrapassar esse ponto, sucumbirá. A questão não é saber, pois, se um homem é forte ou fraco, mas se pode aturar a medida de sofrimento, moral ou físico, não importa, que lhe é imposta.” (W. 265) A desmedida impede Werther de continuar a viver. Não consegue o ponto de equilíbrio, o meio-termo. Transita entre as duas polaridades, sem conseguir sair delas.

O comentário feito por Goethe em relação ao artigo de Tobler “A natureza” (*Die Natur*; 1782-83), no qual a natureza é descrita apenas como uma polaridade incessante e infinita entre o criar e o destruir, apresenta a solução para o dilema de Werther: “O que lhe (o texto de Tobler) falta, é a concepção das duas forças impulsoras (*Triebkräfte*) da natureza: o conceito de polaridade e de intensificação”. O herói trágico do romance não foi capaz de promover a superação e encontrar o elemento produtivo, não conseguiu realizar esse movimento dialético (Braungart, 1988).

A morte de Werther assume um caráter iluminista que a aproxima da morte de Emília Galotti. Não é por acaso que Goethe, ao montar a cena da morte de seu herói, deixa à mostra um exemplar do livro de Lessing: a entrega absoluta à natureza individual leva ao final trágico:

A natureza, não encontrando saída no labirinto onde as forças lutam e se debatem confusamente, caminha para a morte inevitável. [...] O homem é sempre o homem; a parcela de Inteligência que possa ter raras vezes conta, ou não pode ser admitida em absoluto, desde que suas paixões se desencadeiem e ele se veja acuado nos extremos da sua humanidade.” (W. 266-267)

Quando o homem não encontra a natureza produtiva em si e permanece na polaridade improdutiva, é levado ao desequilíbrio, a uma situação doentia e não natural que ameaça sua força vital (*Lebenskraft*) e desencadeia sua tragédia. Werther, por não conseguir ser totalmente natureza e por ainda perder-se no absoluto, foi incapaz de realizar a intensificação, a qual é responsável pela geração de novas formas. Ele não pôde ser natural pois não conseguiu ser orgânico.

A desmedida, causada em Werther pela vivência da polaridade, que é a mesma polaridade da natureza, ultrapassa os limites do humano e o leva à morte. Através desse “exemplo negativo” (Baungart 1988), Goethe procura afirmar os princípios da *Aufklärung*, assim como marcar suas contradições. O impacto da morte de Werther revela, também de forma peremptória, a própria limitação do modelo iluminista defendido por Alberto. Se ambas visões não conseguem oferecer uma solução apaziguadora, é necessária a produção orgânica de um novo cânone: as idéias do Classicismo surgem como uma intensificação (*Steigerung*) da polaridade *Aufklärung – Sturm und Drang*.

## CONCLUSÃO

A aceção do conceito de organismo que ligava-o estreitamente ao próprio conceito de vida foi uma das grandes revoluções no pensamento do século 18. Esta aliança faz com que, de forma indissociável, permaneça ligado à estética goethiana do período do *Sturm und Drang*. Goethe ao perceber os limites da *Aufklärung*, como o limite do modo de pensar racional, aspira por uma arte que consiga expressar a dinâmica do mundo. A tempestade e a impetuosidade inscrita nas obras de juventude revelam o titanismo que o homem precisou adjudicar a si mesmo a fim de promover sua liberdade enquanto criador.

## BIBLIOGRAFIA

- BRAUNGART, Wolfgang. Naturverhältnisse. Zur poetischen Reflexion eines Aufklärungsproblems beim jungen Goethe. In: JAMME, Christoph; KURZ, Gerhard. *Idealismus und Aufklärung in Philosophie und Poesie um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988, p.13-24.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- EUCKEN, Rudolf. *Geistige Strömungen der Gegenwart*. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1928.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial; Humanitas, 2004
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto zero (Urfaust)*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Trad. Alberto Maximiliano. São Paulo: Abril Cultural, 2002.
- KORFF, H. A. *Geist der Goethezeit*. Band I. Leipzig: Koehler&Amelang, 1958.
- MARQUES, Edgar. Apresentação. In: LEIBNIZ, G.W. *Sistema novo da natureza e da comunicação das substâncias e outros textos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- RAMOS Maurício de Carvalho. Origem da vida e origem das espécies no século XVIII. Origem da vida e origem das espécies no século XVIII. In: *scientiae Studia*, Vol. 1, No. 1, 2003, p. 43-62. Disponível em: [http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/01\\_01\\_03\\_MCR.pdf](http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/01_01_03_MCR.pdf). Acesso em 24/04/07.
- WOLFE, Charles. *Organism, an historical and conceptual critique or: a cautionary tale about crying ‘reductionist!’*. Disponível em <http://people.bu.edu/teleolog/materials/ORGANISM%20Guelph.pdf>. Acesso em 18/04/2007.