

O Símile e a linguagem da natureza em Goethe

Érica Gonçalves de Castro¹

Titel: Das Gleichnis und die Natursprache bei Goethe

Title: The simile and the language of the nature in Goethe's work

Palavras-chave: Goethe, símile; literatura; filosofia; natureza

Schlüsselwörter: Goethe; Gleichnis; Dichtung; Philosophie; Natur

Keywords: Goethe; simile; literature; philosophy; nature

Uma vez que as noções de símbolo e alegoria são bastante exploradas quando se trata do pensamento de Goethe, uma abordagem da noção de símile acaba por incluir o desafio de pensá-la tanto dentro desse quadro conceitual quanto para além dele. Em seus escritos, o termo *Gleichnis* geralmente vem acompanhado de “*Tropen*” (“*Tropen und Gleichnisse*”) numa mesma frase, ou formando uma *Komposita*, como *Gleichnisrede* (discurso metafórico, ou imagético). Não apenas na linguagem corrente, mas também na mais especializada, o conceito de símile se confunde com outros – metáfora, analogia, comparação – ; por exemplo, no terceiro livro da *Retórica*, Aristóteles o classifica como um tipo de metáfora. De qualquer forma, o que constitui um símile é a transposição de uma palavra de um domínio que lhe é próprio para um outro,

¹ Doutora em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo, com Pós-Doutorado em Teoria Literária pela mesma universidade. Endereço eletrônico: ericastro@yahoo.com

Gonçalves de Castro, E. – O Símile em Goethe

resultando numa linguagem figurativa. Convém lembrar ainda a acepção bíblica do termo, pois o sentido mais corrente de *Gleichnis*, em alemão, é o de parábola, e portanto de uma narrativa breve que tem um sentido moral figurado.

Numa primeira tentativa de mapear as ocorrências desse termo na obra de Goethe, podemos considerar que o símile se aproxima da instância que este, na máxima 904, define como “mística”:

Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durchs Bild zu lösen;

Philosophie deutet auf die Geheimnisse der Vernunft und sucht sie durchs Wort zu lösen (Naturphilosophie, Experimentalphilosophie);

Mystik deutet auf die Geheimnisse der Natur und Vernunft und sucht sie durch Wort und Bild zu lösen. (GOETHE 1994: 493)

As diferenças entre símbolo e alegoria tiveram no século XVIII alemão um palco privilegiado, e na figura de Goethe um dos defensores mais apaixonados do primeiro em detrimento da segunda. Pois o símbolo é plenitude, penhor de totalidade e clareza. Nele, “o particular representa o universal, não como sonho e sombra, mas como revelação vital-instantânea do insondável” (GOETHE 1949: 131) e o elo entre imagem e significado é claro, natural e imediato. Na alegoria predominam “o sonho e a sombra” (ibidem), o elo é arbitrário, exigindo elaboração intelectual, pois não é autossuficiente como o símbolo. A alegoria, portanto, fala de um outro que não de si mesma, mas esse outro é o seu sentido.

A problemática da representação linguística foi tratada por Goethe sobretudo no âmbito das ciências da natureza, e talvez seja aqui que a noção de símile assume uma certa independência desse par conceitual. Na impossibilidade de se estabelecer uma “teoria goetheana do símile”, a relação entre arte e natureza se revela como uma porta de entrada nesse universo. Com sua capacidade imagética, a linguagem consiste num instrumento eficaz para a manifestação da força ativa da natureza. Em seu escrito “*Symbolik*”, onde aponta quatro maneiras de se designar um símbolo a partir da relação deste com a natureza, o símile surge como o segundo tipo, no qual a escolha dos objetos, ao mesmo tempo em que é índice do estágio atual de conhecimento do homem, também remete a formas arcaicas do saber, revelando-se assim como uma via de acesso às leis mais secretas da natureza (GOETHE 1949: 855).

É notório o impacto da *Crítica do juízo* no pensamento de Goethe. Como relata a Eckermann, foi com grande felicidade que ele acolheu a ideia da natureza como algo construído

Gonçalves de Castro, E. – O Símile em Goethe

pelo próprio homem, e que só existe quando revelada aos nossos olhos. Deste modo, a natureza é, de certa forma estetizada, pois, ainda segundo a *Crítica do juízo*, “natureza e arte devem ser pensadas de uma perspectiva análoga: o homem julga a natureza do mesmo modo que interpreta obras de arte” (GIANOTTI 1996: 15).

A observação da natureza é, para Goethe, o começo da criação artística, e o motivo central de sua estética clássica. Será a partir de sua viagem à Itália (1786-1788) e do contato com as obras da Antiguidade que se fomenta a ideia de uma imitação *formadora* da natureza, que não se pretende uma cópia fiel, mas antes uma imitação orgânica, de dentro para fora, numa analogia da relação do homem com a natureza e também da dinâmica da própria natureza. “A mais distinta exigência que se fará ao artista permanece sempre a seguinte: que ele se atenha à natureza, a estude, a imite e produza algo que se assemelhe aos seus fenômenos” (GOETHE 2005: 98, grifos meus). Em “competição com a natureza” esse algo será “espiritualmente orgânico, de modo que possa dar à sua obra [...] uma tal forma que faça com que ela pareça ao mesmo tempo natural e além do natural” (ibidem). É uma proposta estética que ao mesmo tempo em que conserva a subjetividade do artista, o aproxima de uma compreensão mais abrangente dos fenômenos e de uma reflexão totalizante e objetiva.

Ainda ao comentar a *Crítica do juízo* de Kant, Goethe afirma que viu nela os interesses mais opostos se unirem, bem como o fundamento da associação entre arte e natureza:

[...] a produção artística é tratada do mesmo modo que a natural, o julgamento estético e o teleológico se esclarecem mutuamente. Embora sentisse aqui e ali uma lacuna em relação ao modo de pensar do autor, as grandes ideias da obra estavam plenamente de acordo com minha criação e minha maneira de pensar anteriores: a vida interior da arte como sendo a mesma da natureza, a maneira comum de ambas de ir do interior para o exterior, encontrando nessa passagem uma expressão luminosa. [...] as produções desses dois mundos infinitos existem por elas mesmas e as coisas que estão umas ao lado das outras, existem apenas uma pela outra, sem que seja possível ver aí uma intenção deliberada” (Goethe 1949: 50-51, tradução minha).

A obra tem uma finalidade interna e o belo é a manifestação das leis secretas da natureza, eis a única finalidade da arte, que é antes ética. Pois, nessa concepção, a arte não é mimesis, ela não imita o produto, e sim o ato de produção, a gênese, que segue uma lei secreta.

Ao nos determos na noção de símile, interessa-nos como Goethe enfatiza a vida interior tanto da natureza quanto da arte, bem como essas leis secretas que escapam a uma compreensão lógico-causal – pois apenas os produtos finais podem ser apreendidos conceitualmente, não os fenômenos. Uma vez que se trata de penetrar no processo mesmo da criação, um conceito

Gonçalves de Castro, E. – O Símile em Goethe

central em Goethe será o de “força ativa” (*Tatkraft*): cabe ao artista captar a força ativa da natureza, num esforço que pode ser considerado formativo pois, uma vez que o belo “não pode ser conhecido, ele deve ser sentido ou produzido” (GOETHE 2005: 59). A força ativa é mediadora nessa relação que não é contemplativa nem automática. Nela, o todo é percebido na parte, no fenômeno singular, de modo que a obra produzida pelo artista será a tradução dessa força ativa pela subjetividade. O homem está vinculado à natureza, mas produz segundo regras internas, cabe a ele definir o modo de representação, que será sempre um recorte subjetivo.

Nesta relação entre arte e natureza que viemos demonstrando, esboça-se uma tentativa de estabelecer uma unidade dialética entre os âmbitos racional e irracional do conhecimento. A obra, fruto dessa tensão, é o equilíbrio possível entre essas duas esferas. Este anseio por um valor superior só pode ser proporcionado pela arte, porque esta também não é um processo de pensamento causal. A obra é fruto de uma ideia que se forma à medida em que acontece ou que se desenvolve. A obra é um “fio espiritual” – para usar a conhecida imagem que aparece nas *Wahlverwandschaften* – com que o artista perpassa as partes que a vida lhe apresenta de forma separada.

Nesse sentido, a *Doutrina das cores*, com sua linguagem a um só tempo científica e poética, é um belo exemplo desse “fio” que busca articular ação e representação. Diz o parágrafo 751:

Jamais se reflete suficientemente sobre o fato de que a linguagem é propriamente apenas simbólica (*symbolisch*), figurada (*bildlich*), e de que jamais exprime diretamente os objetos, mas somente por reflexos. Tal é especialmente o caso quando se trata de seres que apenas se aproximam da experiência e que podem ser chamados antes *atividades* (*Tätigkeiten*) do que objetos (*Gegenstände*), estando no reino da doutrina da natureza em contínuo movimento. Não podem ser afixados, embora devam ser descritos; é por isso que se tentam todos os tipos de fórmulas, para se aproximar deles ao menos por meio de símiles (*gleichnisweise*). (GOETHE 1996: 125)

Sendo assim, a cor é concebida ora como ação, ora como paixão². “Para descrever a cor como paixão, é preciso uma linguagem conceitual, científica, pois a cor aqui é uma *representação*. Por outro lado, para entendermos as cores como ação, é preciso uma linguagem que fale por meio de

² Na “teoria” goetheana, a retina é ativa e passiva, por isso a alternância entre ação e paixão (*Tun e Leiden*). Segundo Wittgenstein, este seria um ponto controverso da obra, pois a visão não pode ser considerada uma forma de “atividade” .

Gonçalves de Castro, E. – O Símile em Goethe

imagens” (GIANNOTTI 1996: 21). Como também observa GIANNOTTI, para Goethe, “ser significa de maneira geral a mesma coisa que agir” (em alemão, *Wirklichkeit* deriva de *wirken* /agir). A ação “é a medida do homem no mundo” (ibidem), o pensamento e o saber sempre se referem ao que é vivo, e neste ponto reside a dimensão ética da arte e dessa “teoria das cores” – que, segundo Wittgenstein, não era digna desse estatuto.

A obra implica, portanto, uma efetividade, constitui-se ao agir sobre o mundo.

Não tanto pela justeza da variedade e da alternativa o grande literato é assim fortemente atraído por uma linguagem sem palavras, toda feita de imagens visíveis: a linguagem verbal correspondia à esfera conceitual, enquanto que a linguagem de imagens, aparentemente tão inconsistente e efêmera, se ligava diretamente à esfera positiva do agir, isto é, da técnica. Mas não se deve esquecer que a afirmação da prioridade da ação sobre o *logos* (a ação é tudo) se encontra no *Fausto*. [...] É como se devêssemos percorrer o mesmo caminho de Fausto ao reinterpretar o evangelho segundo São João: ‘O início era o verbo’ (1120-1135). Não achando justo dar prioridade ao verbo, Fausto conclui que o começo não é nem o verbo, nem o sentido, nem a força, mas a ação”. (Argan, apud GIANNOTTI 1996: 20-21).

Independente das objeções à “teoria” goetheana, o fato é que as cores são um fenômeno vivo e fundamental para o reconhecimento da estrutura figurativa, imagética (*gleichnishaft*) do mundo. O reflexo, a refração da luz é ainda um símile do conhecimento que é acessível ao homem. A “expressão luminosa” do encontro entre os mundos interno e externo que descrevemos antes só pode se dar por refração, por um raio de sentido que forma uma imagem – ou um símile – na retina do nosso pensamento. Nesse sentido, a obra de arte tem um efeito (*Wirkung*) prático e sensível, ou estético e moral. Afinal, o olhar humano não suporta a luz direta – como vem emblematicamente representado no *Fausto*, na cena do amanhecer que abre o segundo volume (versos 4701-4702): *Sie [die Sonne] tritt hervor! – und leider schon geblendet, /Kehr'ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen.*

Entre ciência (filosofia) e poesia, ou entre natureza e poesia, o símile adquire um estatuto místico e, por extensão, religioso: o homem é criado à imagem e semelhança de Deus (“*nach dem Gleichnis Gottes*”). A imitação de Cristo é o objetivo estabelecido para todos os cristãos através de várias passagens (e por que não, parábolas) do Novo Testamento. Ora, o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito reside no símile.

Nos versos finais do *Fausto*, a dimensão divina é traduzida pelo símile da efemeridade da existência humana.

Gonçalves de Castro, E. – O Símile em Goethe

Alles Vergängliche
 Ist nur ein Gleichnis
 Das Unzulängliche
 Hier wird's Ereignis
 Das Unbeschreibliche,
 Hier ist's getan;
 Das Ewig-Weibliche
 Zieht uns hinan.

Como observa MAZZARI no comentário a esses versos do *Fausto*, essa ideia é descrita de forma lapidar no texto *Versuch einer Witterungslehre*: “O verdadeiro, idêntico ao divino, jamais se deixa apreender por nós de maneira direta. Nós o contemplamos como vida incompreensível e, contudo, não podemos renunciar ao desejo de compreendê-lo. Isto vale para todos os fenômenos do mundo apreensível” (GOETHE 2008: 1063).

A completude a ser alcançada em outra dimensão só consegue manifestar-se, dentro dos limites terrenos, num símile (“*nur ein Gleichnis*”). Somente ao renunciar à plenitude do sentido, a linguagem atinge sua máxima capacidade de expressão, que é também o reconhecimento de seus limites – o indescritível que se torna fato (*Das Unzulängliche /Hier wird's Ereignis*). A natureza, em contínuo movimento, não pode ser fixada, mas deve ser descrita dentro dos limites da linguagem humana. É dever do homem exercer sua força ativa e procurar descrevê-la, transformando sua linguagem numa mediadora do indizível.

Referências bibliográficas

GIANOTTI, M. “Doutrina das Cores: uma experiência poética”, in: GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Gianotti. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.

GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke*. München, Artemis Dtv, 1949.

_____. *Kunst und Literatur*. (Werke. Bd. XII). München, C. H. Beck, 1994.

_____. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Gianotti. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.

Gonçalves de Castro, E. – O Símile em Goethe

_____. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco A. Werle. São Paulo, Humanitas /Imprensa Oficial, 2005.

_____. *Fausto. Uma tragédia*. (Segunda Parte). Trad. Jenny K. Segall. São Paulo, Editora 34, 2008.