

Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália



Goethe na Campânia. Pintura de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1787).

Arley Andriolo

Doutor em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da USP. Autor, entre outros livros, de *Modernidade e modernismo: transformações culturais e artísticas no Brasil do início do século XX*. São Paulo: Saraiva, 2001. a.a.andriolo@gmail.com

Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália

Arley Andriolo

RESUMO

Este artigo objetiva apresentar a atitude de Goethe em sua *Viagem à Itália* em relação a uma nova forma de perceber no final do século XVIII, considerando a transformação histórica que elevou o olho em meio aos outros órgãos da percepção. Por outro lado, a situação histórica de Goethe era orientada por um processo particular interior no sentido de desenvolver um método de observação crítico. Ao final, a partir das palavras desse poeta alemão, indica-se a importância da viagem como um movimento através do espaço, do tempo, do outro e de si. Quando ele observava a paisagem, seu campo de percepção mudava e produzia uma experiência estética que lhe apresentava o fenômeno arquetípico (*Urphänomen*).

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem; percepção; história.

ABSTRACT

This article aims at introduce Goethe's attitudes in his Italian Journey in relation with a new form of perception at the end of the 18th century, considering a historical transformation which elevated the eye among the others organs of perception. On the other hand Goethe's historical situation was oriented by a particular inner process to develop a critical observation method. At the end it points out in the words of this German poet the importance of travel as a movement through the space, the time, the other, and himself. When he observes the landscape his perception field changes and produces an aesthetic experience which presents him the archetypal phenomenon (Urphänomen).

KEYWORDS: landscape; perception; history.



Às vezes, quando me assalta um curioso desejo por tais aventuras, invejo o viajante que vê tais maravilhas numa relação cotidiana e vive com outras maravilhas. Mas ele também se torna um outro homem. Ninguém passeia impunemente sob palmeiras, e certamente as visões de mundo modificam-se, num país onde elefantes e tigres sentem-se em casa.

J. W. von Goethe, excerto do diário de Ottilie, *As afinidades eletivas*, 1809.

Pesquisas em ciências humanas direcionadas à experiência da viagem, seja compreendida pelo mundo dos viajantes, seja de modo restrito ao turismo, têm indicado três principais relações constituintes: com o espaço, com o outro, com o eu (ou em relação a si).¹ Este texto retoma essas relações na compreensão das dimensões geral e particular do deslocamento espacial,

especificamente frente ao fenômeno da percepção, procurando inscrever nessas três relações um quarto elemento: o tempo.

O historiador Marc Boyer, em correspondência à filosofia de Merleau-Ponty, afirma que “a história não possui um sentido como o rio, mas sentido”, cujo fio de Ariane dos pequenos fatos turísticos coube-lhe organizar no sentido do movimento dialético das viagens – invenção de distinção de lugares e práticas, seguida da consagração por grupos sócio-culturais dominantes, depois a difusão.² Na mesma medida, a compreensão merleau-pontyana do fenômeno apresenta aquilo que é particular da constituição do tempo histórico, reivindicando a situação corporal frente ao mundo, cuja unidade supera toda a fragmentação da vida pessoal e histórica.

A síntese de horizontes é essencialmente temporal, quer dizer, ela não está sujeita ao tempo, não se submete a ele, não precisa ultrapassá-lo, mas confunde-se com o próprio movimento pelo qual o tempo passa. Por meu campo perceptivo, com seus horizontes espaciais, estou presente à minha circunvizinhança, coexistindo com todas as outras paisagens que se estendem para além dela, e todas essas perspectivas formam em conjunto uma única vaga temporal, um instante do mundo; por meu campo perceptivo com seus horizontes temporais, estou presente ao meu presente, a todo o passado que o precedeu e a um futuro.³

Com base nos historiadores da percepção, pode-se notar a dinâmica entre o geral e o particular no processo histórico. Por exemplo, quando Jonathan Crary apresenta as “técnicas do observador” oriundas do século XIX, só se pode entendê-las como técnicas incorporadas, como dispositivos produzidos socialmente, os quais se tornam constitutivos da percepção porque organizam de modo particular as experiências corporais.⁴ Frente ao problema da experiência da viagem, o processo de significação do espaço, do outro e do eu, depende da compreensão do corpo em situação histórica.

A partir de uma síntese das condições históricas da percepção no século XVIII, pretende-se considerar em que medida a elevação de um órgão — o olho — na hierarquia dos sentidos, suscitou uma nova apreensão do mundo na experiência das viagens. Em seguida, objetiva-se examinar como a viagem de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) à Itália, registrada em apontamentos escritos, desenhos e cartas, representa a emergência de uma compreensão do mundo fundamentada tanto pela elevação da visão quanto pela viagem em terras estrangeiras, num processo de significação do espaço, do outro e de si. Por fim, caberá notar como a arte converteu-se em mediação da experiência da viagem e do processo do conhecimento.⁵

O olho e as viagens no século XVIII

Existem tantos estilos de viajar quantas forem as épocas da vida humana. Esta consideração pode resumir a apreensão da experiência da viagem por Judith Adler que apontou as distinções nos estilos de viajar, em relação a normas, rituais, durações, itinerários, instrumentos e discursos próprios de cada período. Assim, nas dimensões do espaço e do tempo, o corpo do viajante desenvolve sua *performance*; a partir do ato de deslocar-se sobre o território formula-se uma “arte de viajar”. O estilo de viajar produ-

¹ ADLER, Judith. Origins of sightseeing. *Annals of Tourism Research*, v. 16, 1989, pp. 7-29. AMIROU, Rachid. *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. RAUCH, André. Le tourisme ou la construction de l'étrangeté. *Ethnologie Française*, Paris, PUF, tomo XXXII, juil.-sept., 2002-3, pp. 389-392. BOYER, Marc. Comment étudier le tourisme. *Ethnologie Française*, Paris, PUF, tomo XXXII, juil.-sept., 2002-3, pp. 393-404.

² BOYER, Marc, *op. cit.*, p. 393.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 443.

⁴ CRARY, Jonathan. Techniques of the observer. *October*, n. 45, summer, 1988, pp. 1-35.

⁵ Goethe esteve na Itália entre 1786 e 1788: a primeira parte de sua *Viagem* foi publicada em 1816, reunindo o “Diário de viagem” escrito a Charlotte von Stein; a segunda parte, em 1817, constando de cartas enviadas de Roma, o “Diário Napolitano”, cartas e diários diversos de Nápoles e Sicília; a terceira parte, publicada apenas em 1829, foi dedicada à segunda estada em Roma, entre junho de 1787 e abril de 1788. O presente artigo considerou suficiente para seus objetivos o estudo da edição brasileira, *Viagem à Itália* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999), composta das partes 1ª e 2ª, cuja tradução ficou a cargo de Sérgio Tellaroli.

⁶ ADLER, Judith, *op. cit.*, p. 8.

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p. 439.

⁸ LOWE, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 24 e 28.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 33.

¹⁰ ADLER, Judith, *op. cit.*, p. 11.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 15.

zido no século XVIII, em sentido geográfico e histórico europeu, propunha o exercício individual de cultivar a visão, no intuito do viajante se apropriar do mundo e de si próprio por meio do deslocamento territorial.⁶

Existem “estilos” de viajar, os quais se modificam em relação à sociedade e ao tempo em que se constituem. Sem perder essa dimensão sócio-histórica do deslocamento, a noção de estilo remete àquilo que há de particular no ser, trata-se de uma maneira de estar em situação.⁷ Em referência a Merleau-Ponty, o estilo de outrem é percebido pelo observador num processo inconstante, não obstante sua transformação, o estilo mantém sua unidade ao observador.

Historiadores têm qualificado aquele século como a superação de uma cultura outrora primordialmente oral e tátil para outra em que a visão começa a tornar-se o instrumento sensório dominante, como resultado da difusão da tipografia e do desenvolvimento do moderno espírito científico. Nas palavras de Donald Lowe, ao contrário do cosmos centrípeta da Renascença, este espírito científico concebeu um espaço empírico de extensão infinita, de identidades e diferenças, e um tempo representado como uma dimensão idêntica ao espaço.⁸ Porém, o tempo deixa de ser comparável ao espaço na virada para o século XIX. Este campo da percepção burguesa estabeleceu regras de desenvolvimento no tempo, fazendo com que a lógica de identidade e diferença fosse suplantada por outra de analogia e sucessão. Nesse processo identifica-se a supremacia da visão, notável na revolução fotográfica e em uma “visualidade estendida”.⁹

Nos discursos do século XVIII, o olho torna-se soberano em relação aos outros sentidos em vários campos do saber. Notadamente, contrapunha-se o “conhecimento auricular” ao “conhecimento ocular”, a exemplo de seu uso como evidência jurídica na oposição entre “testemunha ocular” e “boato” (*eyewitness* e *hearsay*), respectivamente, com remissão à crença nas informações auferidas pelo olho e à descrença daquelas provenientes do ouvido.¹⁰ Essa transformação na percepção tem suas correspondências no mundo das viagens; ao viajante não bastava mais conversar, seria mister olhar.

Em um livro denominado *A method for travel*, Dallington (1605) anunciava que o viajante não deveria levar mais consigo textos editados, mas escrever o seu próprio a partir da observação. Esta regra foi seguida apenas parcialmente, porque muitos deles não abandonaram as referências literárias tão marcantes no imaginário europeu. Outros autores recolhidos por Adler reforçam a tese sobre a proeminência dos olhos desde o século XVII, porém, a estética cumpria um papel relativamente pequeno nas práticas de *sightseeing*, momento em que as descrições eram, sobretudo, topográficas e “poli-históricas”, senão arquitetônicas, com pouca referência a pinturas, esculturas e paisagens. Com o alvorecer do novo século, a descrição visual das localidades começou a utilizar categorias pertinentes à pintura, também acrescentando referências a monumentos e antiguidades à fauna e flora locais.

Projetava-se uma “cultura dos virtuosos”, no interior da qual, príncipes, cortesãos, tutores da aristocracia, acadêmicos e físicos dispunham-se a viajar rumo à observação direta. Ainda segundo Adler, a palavra “curiosidade” perde o significado medieval de vício, para tornar-se uma paixão virtuosa do conhecimento secular, com especial atenção aos detalhes.¹¹

Até então, os livros sobre viagens cumpriam um importante papel

na orientação dos membros da aristocracia, de tal modo que o discurso era mais importante que a vista *in situ* na experiência da percepção. Desta feita, a palavra, o ouvido e a língua, estavam no centro de muitos tratados, deixando em segundo plano a imagem e os olhos. No *Italian voyage*, de Richard Lassells (1697), Adler encontrou a metáfora do mundo como um livro aberto à leitura do viajante, mas a partir de um método particular, a conversação com os habitantes do lugar visitado na língua nativa.¹²

Com as transformações referentes à hierarquia dos sentidos, acima mencionada, também a relação dos viajantes com os livros assumiu outra significação. Do ponto de vista das cidades, como lembrou Peter Burke, desenvolveu-se entre os séculos XVII e XVIII uma série de serviços de informação, dentre os quais estava a publicação de guias para os visitantes, além do próprio estabelecimento de cicerones profissionais.¹³ *Maravilhas da cidade de Roma* circulava desde a Idade Média, mas, em suas segundas reedições, incluiu informações úteis aos novos viajantes, a exemplo de dados sobre antiguidades, pintores, etc. Dentre outras impressões do gênero citadas por Burke, estava o guia de Veneza, por Francesco Sansovino (1558), e o *Guia para estrangeiros*, sobre a mesma cidade, escrito por Vicenzo Coronelli. Naqueles séculos, muitas edições contemplaram as cidades de Paris, Amsterdã, Nápoles, entre outras.

A elevação da visão instigava os viajantes a não se deterem nas informações divulgadas pelos guias, mas a elaborar suas próprias anotações e, sempre que possível, publicá-las no retorno ao lar. Esse campo aberto para a prática de viagens no setecentos foi designado de *Grand Tour*, *Grand Voyage* ou *Grosse Reise*. Para Boyer, essa forma de viajar correspondia mais a um instrumento de distinção que uma atividade pedagógica, localizado na origem de uma “revolução turística”.¹⁴ Na síntese de Valéria Salgueiro, não se tratava de atos de viajantes isolados, mas de um fenômeno social, um novo tipo de viajante — o *grand tourist* —, distinto do expedicionário, do missionário, do peregrino, do diplomata ou mesmo do cientista natural, a surgir a partir das transformações econômicas e culturais europeias; filhos da aristocracia, admiradores de ruínas, monumentos e paisagens.¹⁵

Como destino privilegiado na Idade Clássica, a Itália foi contemplada em muitos registros e impressões de viajantes. Além do citado Lassells, Thobias Smollet, Richard Payne Knight, Joseph Addison, publicaram escritos sobre suas viagens às terras italianas. As cidades mais visitadas eram Veneza, Florença, Roma e Nápoles.

Método de viajar com arte

Goethe partiu rumo à Itália poucos dias após as comemorações de seu aniversário, ocorrido no dia 29 agosto. Era madrugada de 3 de setembro de 1786, quando o escritor deixou Karlsbad, sem avisar qualquer um de seus amigos. Ele já obtivera fama, sobretudo pelo sucesso de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), ao longo da viagem comenta sua busca pelo anonimato, mas também demonstra seu orgulho de ser conhecido.

O viajante atravessou as montanhas tirolesas, passando rapidamente por Munique, Mittenwald e Brenner, depois percorreu as vilas de Trento, Torbole até Verona, onde vislumbrou os primeiros monumentos de vulto da Antiguidade. Dali, partiu para Veneza, com paradas em Vicenza e Pádua. Avistou Veneza em 28 de setembro e lá permaneceu até meados de outubro;

¹² *Idem, ibidem*, p. 9.

¹³ BURKE, Peter. *História social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 69.

¹⁴ BOYER, Marc, *op. cit.*, p. 393.

¹⁵ SALGUERIO, Valéria. *Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura*. *Revista Brasileira de História*, 2002, v. 22, n.44, p. 289-310.

¹⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 148.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 176.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 116.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 183. Também WERLE, Marco Aurélio. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial / Humanitas, 2005.

²⁰ *The Oxford Dictionary of Art*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 605. Goethe adquiriu uma nova edição dessa obra, publicada em 1786 e traduzida para o italiano por Carlo Fea.

²¹ GOETHE, Johann Wolfgang von, *op. cit.*, p. 176.

²² *Idem, ibidem*, p. 206 e 197.

entregou-se às ruelas, à arquitetura e à pintura — obras de Palladio, Ticiano e Veronese. Partiu em direção a Roma, com paradas em Ferrara, Bolonha, Perúgia e Florença. Chamavam-lhe a atenção as paisagens da Toscana e o templo de Minerva em Assis.

Em 1º de novembro estava em Roma: “a capital do mundo”.¹⁶ Permanece até 22 de fevereiro de 1787. A riqueza da experiência de Goethe nesta cidade foi sintetizada pelo próprio escritor ao considerar: “o dia em que cheguei a Roma como a data do meu segundo nascimento, de um verdadeiro renascimento”.¹⁷ Rumo ao sul, encontra Nápoles e o Vesúvio em 25 de fevereiro. Observa esse lugar como ideal para se viver, diferentemente de Roma, próprio para se estudar. Um mês depois visita a Sicília, com suas vilas. “Se existe algo que tenha sido decisivo para mim, essa viagem o foi”, asseverou Goethe em Palermo, dia 2 de abril de 1787. De Nápoles, reorganiza seus projetos e despede-se em 3 de julho, de volta a Roma, onde realiza sua segunda estada entre junho de 1787 e abril de 1788.

Nesse itinerário, seria importante assinalar a relação intelectual mantida entre Goethe e Johan Gottfried Herder, com quem trocou cartas ao longo da viagem, em textos que atingem altos momentos de reflexão filosófica. Ambos haviam estado juntos em Estrasburgo, por volta de 1770, Goethe relembra da zombaria de Herder dizendo que ele aprendera latim lendo Spinoza.¹⁸ Como presença física, estava o amigo Carl Philipp Moritz (1756-1793) a quem se refere em diversas passagens da narrativa. Conforme Marco Aurélio Werle, entre teóricos e artistas com quem conviveu durante a viagem, foi com Moritz que teve a relação humana mais profunda, seja nos passeios, seja nos cuidados devotados de Goethe quando o colega quebrou o braço.¹⁹

Goethe utilizava o guia de Volkmann (*Historisch-britische nachrichten von Italien*, 3 vols. 1770-71), porém, na formação do jovem Goethe para o mundo das viagens encontra-se a leitura de autores importantes à época, dentre os quais, Joachin Winckelmann (1717-1768), com sua *História da arte na Antiguidade*, de 1764. Como aponta a historiografia, essa publicação representou a primeira aparição em um título de livro da frase “história da arte”. A respeito desse autor, Goethe escreveu: “Foi Winckelmann o primeiro que urgiu em nós a necessidade de distinguir várias épocas e traçar a história dos estilos em seu gradual crescimento e decadência”.²⁰ Durante a viagem, remete-se com emoção às cartas que Winckelmann escreveu da Itália.²¹

A iconografia de muitos pintores alimentava-lhe o olhar. A atenção de Goethe era atraída para Claude Lorrain (1600-1682), que esteve em Roma por volta de 1613, lembrado pelo viajante diante de uma vista dessa cidade levemente enevoada, ou Jakob Ruysdael (1628-1682), pintor paisagista flamengo, reconhecido por Goethe como pensador e poeta, numa evocação a seu “sentido interior”.²² Procurando especificamente circunscrever aquela iconografia em relevância às terras italianas, note-se Canaletto e Piranesi.

Giovanni Canaletto (1697-1768), pintor que exercitou algumas vezes o método da pintura sobre o motivo, num período em que dominava a produção em ateliê sobre desenhos de observação, de modo geral esboçou grandes vistas ricas em detalhes urbanísticos e humanos. Giovanni Piranesi (1720-1778) era arquiteto e arqueólogo, responsável por famosas gravuras que representavam a cidade de Roma antiga e moderna, publicadas com o título *Vedutte di Roma* (c. 1745).

Há alguns desenhos de Goethe esboçados a partir dos Alpes, na fronteira da Itália com a Suíça. A cadeia de montanhas, com picos nevados, avança rumo a um horizonte repleto de nuvens. Contam-se duas visitas à fronteira pelo escritor, antes de cruzá-la de uma vez por todas, mas sua aproximação da Itália é anterior e, poder-se-ia dizer, constitutiva de sua formação. Desde a infância, duas fontes fundamentais concorreram para formar sua sensibilidade: as narrativas das viagens de seu pai e os desenhos pendurados na parede de sua casa. Seu pai esteve na Itália em 1740, presenteando o pequeno Johann com uma gôndola de brinquedo, cuja lembrança voltaria com intensidade na visita a Veneza.²³

Logo no início da viagem, o escritor repensa o hábito de colecionar, sobretudo, porque os pedaços de minério estavam se tornando por demais pesados e havia um longo caminho pela frente. Goethe lembra-se do amigo Karl Knebel, que viajara ao Tirol em 1785, e lhe presenteara com alguns fragmentos de rochas. Durante a travessia dessa região pôde comparar as pedras que via com aquelas, guardadas em seu gabinete. Mesmo assim, coletou muitos objetos ao longo da viagem, a exemplo de plantas, pedras, conchas da praia de Lido, uma série de réplicas em gesso, adquiridas no profuso mercado romano, e reproduções a carvão, aquarela e sépia. Levava consigo uma edição de Lineu, para a classificação das plantas.

No dia 14 de setembro, em Torbole, às margens do lago Garda, Goethe dirigiu-se para ao castelo de Malcesine, cujas portas estavam abertas para todos. Sentou-se num lugar confortável e começou a desenhar a velha torre. Interpelado por passantes, acerca da estranheza de interessar-se por ruínas, soube que isso não era permitido e teve o seu esboço rasgado por um deles. Na verdade, tomaram-no por um espião a examinar a fronteira entre a República de Veneza e o Império Austríaco. Ao final, convenceu-os de sua idoneidade e da importância que as ruínas medievais abrigavam, tanto quanto as da Antigüidade, pondo-se novamente a desenhar sob o olhar atento dos moradores.

A magnífica paisagem do lago Garda também o atraiu. Em seu quarto, empurrou a mesa para próximo da porta e desenhou “em poucas linhas” as águas, as colinas e as montanhas. Esse ato, aparentemente simples de abrir-se para o exterior, significava, em escala micro-cósmica, um longo processo de transformação nos procedimentos artísticos direcionados para a representação do mundo percebido. Diante do templo de Minerva, em Assis, considerava ser importante desenhar não somente o templo, “mas também sua feliz localização”.²⁴

Ao longo da jornada, descreve as pessoas dos lugares, nas cores dos cabelos e expressões faciais, mas também no sentido da vida de gente humilde, do trabalho e das crianças, entrega-se às paisagens, observa a natureza em suas diversas manifestações. Dentre todos os objetos de sua percepção, as obras de arte representaram uma parte importante. Sobre tudo as edificações clássicas, tais como o anfiteatro de Verona, primeiro monumento da Antigüidade que vê, no dia 16 de setembro de 1786.

Decisiva foi a aquisição de uma edição fac-similar de Andrea Palladio (1508-80), no dia 27 de setembro, quando estava em Pádua: “Quanto mais eu leio suas obras, mais claro vai se tornando para mim como ele pensava e trabalhava e, ao fazê-lo, observo de que maneira Palladio lidava com a Antigüidade; suas palavras são poucas, mas todas de grande importância. O quarto livro, o que apresenta os templos antigos, é uma verdadeira

²³ *Idem, ibidem*, p. 76.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 138.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 97.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 104 e 62.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 103 e 73.

²⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Teoría de la naturaleza*. 2 ed. Madrid: Ed. Tecnos, 2007, p. 17.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 100.

³⁰ MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa, 1993, pp. 9-31; STEINER, Rudolf. *Nature's open secret: introductions to Goethe's scientific writings*. trad. John Barnes e Mado Spiegler. Anthroposophic Press: Great Barrington, 2000; KESTLER, Izabela Maria Furtado. "Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Out 2006, vol.13, p.39-54; MOURA, Magali dos Santos. *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP: São Paulo, 2006.

introdução a como contemplar com inteligência as ruínas da Antiguidade".²⁵ Desse arquiteto italiano, Goethe pôde visitar a Rotonda e o Teatro Olímpico, em Vicenza, cuja visão seria necessário realizar pessoalmente, "que elas nos encham os olhos", também visitou a igreja *Il Redentore*, em Veneza, entre outras. Nas palavras do escritor, Palladio "abriu-me também o caminho para toda arte e toda a vida". "Digo, pois, de Palladio que, em sua interioridade, ele foi um grande homem, e que o foi do interior para o exterior".²⁶

As imagens dentro de igrejas ou de palácios, as esculturas tumulares, réplicas de peças da Antiguidade, decorações de teatros, óperas, canto de barqueiros de Veneza, todo o universo sensível de diversas manifestações artísticas era objeto precioso para a percepção de Goethe; seus desenhos dão prova disso. Dentre as pinturas, deteve-se em Paolo Veronese e Ticiano — "possuíam a claridade em mais alto grau" —, Mantegna — "um dos mestres antigos que mais me espantaram" —, Rafael, Tintoreto, Carracci, Guido Reni, Domenichino, entre outros.²⁷

Metamorfoses do olhar

Toda literatura e referências iconográficas tornaram-se o pano de fundo para uma atitude de Goethe na experiência da viagem. Essa atitude representava a emergência de uma nova sensibilidade entre artistas e escritores na relação com o mundo percebido, mas também a origem de uma contribuição peculiar desse pensador para o conhecimento. No escritor alemão, o método de observação consistiria de um modelo cognitivo crítico à dicotomia sujeito-objeto e à fragmentação do conhecimento científico emergentes na virada para o século XIX.

As conseqüências do ato de viajar na vida intelectual e sensível de Goethe são inúmeras. Ele próprio escreveu em seu projeto de uma morfologia que "reuniu fósseis mais antigos e mais recentes e, durante minhas viagens, olhei atentamente aquelas criaturas cuja formação poderia ser-me instrutiva em sua totalidade e seus aspectos particulares".²⁸ Em apontamentos à *Metamorfose das plantas*:

*Se eu saboreei os mais belos momentos de minha vida na mesma época em que investigava a metamorfose das plantas, quando se tornou clara para mim a sucessão das suas fases; se esta representação enriqueceu espiritualmente a minha estada em Nápoles e na Sicília, se cada vez mais aderiu a este modo de considerar o reino das plantas e me exercitava incansavelmente por montes e vales, a verdade é que estes esforços para mim tão deleitosos adquiriram um valor incalculável por me terem proporcionado a relação mais preciosa que a fortuna reservou já em idade avançada. Devo estes fenômenos atrativos o ter-me ligado intimamente com Schiller, foram eles que dissiparam os mal-entendidos que durante muito tempo me tinham mantido afastado dele.*²⁹

Diversos autores apontaram o processo de gestação de um método de conhecimento desenvolvido por Goethe ao longo da viagem à Itália, fomentado pelo ato de viajar e pela posição do olhar frente às paisagens, às obras de arte, aos elementos da natureza e às pessoas dos lugares.³⁰ Originalmente esse processo fora indicado por Rudolf Steiner, quando da organização e edição dos escritos científicos de Goethe, entre 1884 e 1897,

para a Bibliografia Nacional Alemã (de Joseph Kürschner). Esse autor considerou que durante a viagem Goethe concebeu a compreensão da “forma arquetípica”, com a qual a natureza joga, e a solicitação para a observação de uma mesma espécie de planta em diferentes condições e influências, por meio da qual fosse possível a visualização do elemento constante e do mutável no ser.³¹ O fenômeno arquetípico (*Urphänomen*) remete ao conhecimento de padrões ou processos essenciais de algo, compreendido como primordial, básico, constituinte do próprio ser do objeto.³²

Nos Alpes, Goethe notou plantas que não conhecia e outras que se apresentavam de modo diferente. No jardim botânico da Universidade de Pádua, em 27 de setembro, perambulando entre vegetação estranha, pensava na “planta arquetípica”:

*Muitas plantas podem permanecer ali inclusive no inverno, contanto que dispostas junto dos muros ou não muito longe deles. No final de outubro, o todo é, então coberto e aquecido ao longo de uns poucos meses. É alegre e instrutivo passear por entre uma vegetação que nos é estranha. 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 dessa multiplicidade que me é nova, torna-se cada vez mais viva a idéia de que talvez seja possível fazer remontar todos os tipos de plantas 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. Foi nesse ponto que emperrei em minha filosofia botânica, e ainda não vejo como desenredar-me. A questão me parece tão profunda quanto ampla.*³³

Essa reflexão iniciara-se antes da viagem, nos jardins e florestas de Weimar, assim como o desenvolvimento de uma “cosmovisão”. Logo nos primeiros instantes do roteiro, adquiria “muitos conhecimentos para uma teoria da criação do mundo, mas nada muito novo ou inesperado. Tenho também sonhado bastante com o modelo de que venho falando há tanto tempo...”.³⁴ Esse pensamento desenrola-se no mesmo momento em que observa o clima, as nuvens, a atmosfera, as montanhas e seu pulsar. A idéia na qual a natureza essencial da planta não residia na aparência exterior, mas, em um nível mais profundo, se tornou compreensível durante a viagem, quando formula uma morfologia, cujos escritos definitivos apareceram em 1789-90.³⁵ No mesmo período, despontaram também registros da forma animal, em crânios de ovelhas, examinados no Norte da Itália, e da forma humana, notável tanto na observação de estátuas quanto de modelos para a medicina.

Filomena Molder notou que nessa época os interesses estéticos, poéticos e científicos de Goethe unificam-se no estudo da sociedade humana, “forma que não é nem natureza nem arte, expressão da necessidade e do acaso”. Os escritos *O Carnaval Romano* — descrição da festividade de 1787 — e *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (1789) são frutos dessas reflexões.³⁶ Em Goethe, Alfredo Bosi localizou uma proposta de epistemologia tanto das ciências biológicas quanto das ciências humana: “estava exigindo um olhar que não se confundisse com a percepção físico-matemática de Descartes, Galileu e Newton”.³⁷ O olhar era o seu instrumento para a investigação do mundo “novo conhecido”, como notou Eloá Heise.³⁸

Ao longo da viagem, o tema da metamorfose tomou corpo sob a imagem sensível de uma planta supra-sensível. No início da jornada, Go-

³¹ STEINER, Rudolf, *op. cit.*, p. 13.

³² SEAMON, David. Goethe, Nature, and Phenomenology: an introduction. In: Seamon, D. and Zajonc, A. (ed.). *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*. New York: State University of New York Press, 1998, p. 4.

³³ GOETHE, Johann Wolfgang von, 1999, *op. cit.*, p. 71.

³⁴ *Idem, Ibidem*, p. 20.

³⁵ STEINER, Rudolf, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ MOLDER, Filomena, *op. cit.*, p. 16.

³⁷ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. Em NOVAES, A. (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 77.

³⁸ HEISE, Eloá. Goethe na terra “onde florescem os limoeiros”. Em XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. Universidade de São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível no site <www.epocadegoethe.com.br>

³⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von, 1999, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p. 314.

⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 380.

⁴² BOYER, Jean. *Pour connaître la pensée de Goethe*. Paris: Bordas, 1949, p. 46.

⁴³ KESTLER, Izabel Maria F., *op. cit.*, p. 48.

ethe buscava encontrar uma “planta arquetípica” (*Urpflanze*) na realidade sensível das espécies botânicas da Itália, todavia, durante o percurso considera que tal planta somente poderia se apresentar na forma supra-sensível, um modelo dado à consciência. Em correspondência, do dia 25 de março de 1787, de Nápoles, pede que avisem Herder acerca de sua proximidade da solução daquele difícil problema botânico.³⁹ Na estada em Palermo, escrevendo em 17 de abril, depois de percorrer o jardim público, formula aquilo que se tornaria uma de suas idéias fundamentais. Deparou-se com plantas viçosas vivendo ao ar livre, em formas novas, as quais tinha antes observado somente por trás de vidraças; a questão da planta primordial lhe interpela: “Afinal, tem de haver uma tal planta! Do contrário, como poderia eu reconhecer que esta ou aquela forma constitui uma planta, se não obedecem todas a um mesmo modelo?”

*Esforcei-me, então, por examinar em que as muitas formações discordantes se distinguiriam uma das outras. E sempre as encontrei antes semelhantes do que diversas; querendo, pois, aplicar minha terminologia botânica, pude fazê-lo bem, mas sem colher com isso nenhum fruto: fazê-lo inquietava-me, sem, contudo, levar-me adiante. Meu bom propósito poético fora perturbado, o jardim de Alcínoo desaparecera e um jardim universal abriu-se em seu lugar. Por que somos nós, os modernos, tão dispersos? Por que somos tentados a desafios que não podemos enfrentar ou vencer?*⁴⁰

Um mês depois, em Nápoles, sentia-se próximo de solucionar o “mistério da geração e organização das plantas”:

*A planta primordial será a criatura mais estranha do mundo, pela qual a própria natureza me invejará. Munido desse modelo e da chave para ele, poder-se-á então inventar uma infinidade de plantas, as quais haverão de ser coerentes — isto é, plantas que, ainda que não existam de fato, poderiam existir, em vez de constituírem-se das luzes e sobras da pintura ou da poesia: plantas dotadas de uma verdade e necessidade intrínsecas. A mesma lei deixar-se-á aplicar, então a tudo quanto vive.*⁴¹

A esse propósito, sintetizou Jean Boyer na metade do século XX:

*... essa planta-tipo não é um vegetal que se possa encontrar em plena natureza. É um esquema, uma visão do espírito, o lugar de características comuns que se pode extrair do estudo de todas as plantas e que nenhuma mostra em estado puro e teórico. Idéia extremamente fecunda no que diz respeito a Goethe e em torno da qual centrou seu classicismo: em toda parte, no homem bem como em todas as manifestações da natureza, tratava-se para ele de reencontrar, sob um fenômeno particular ou individual, o fenômeno ‘primitivo’, o Urphänomen que manifesta a unidade profunda da vida universal.*⁴²

De volta a Weimar, Goethe dedica-se a escrever o ensaio sobre as plantas e conhece Schiller. Em 1790, retorna à Itália acompanhando o duque de Weimar, momento em que carregava uma redação de *Fausto* praticamente acabada. Mas desde a primeira viagem, atentara-se para o fato de que “os pintores não estudavam as combinações de cores para compor os seus quadros”, nas palavras de Kestler⁴³. Instigava-lhe o método de conhecimento das cores, quando, durante a Campanha da França, ao lado do

duque, Goethe realizava experimentos prismáticos.⁴⁴ Tomou emprestado um prisma de um amigo e decidiu refazer os experimentos de Newton; em uma rápida olhada, surpreendeu-se com o que viu. Entre 1804 e 1806, os estudos se aprofundam resultando na publicação da *Teoria das Cores*.

Nesses experimentos, conforme Crary, Goethe dava sequência a uma série de pesquisas de ótica baseadas na câmera obscura, sobretudo em diálogo com a *Ótica* de Newton (1704), em relações entre interior e exterior, observador e representação, também com os trabalhos de Descartes, Leibniz, Locke, entre outros que consideravam a câmera obscura nos domínios das ciências naturais. Durante duzentos anos, a câmera obscura servia de metáfora para se pensar o status do observador tanto entre racionalistas quanto entre empiristas.⁴⁵ Goethe procurou considerar a totalidade do fenômeno, fechando o buraco e olhando para a parte escura do quarto, notou um círculo em cuja metade aparecia um amarelo e nas bordas um vermelho. Depois, o vermelho moveu-se para o centro, mas quando o círculo tornava-se todo vermelho, um azul apareceu, moveu-se sobre o vermelho, enfim, bordas tornam-se escuras e coloridas. Para Crary, a instrução de Goethe para fechar o buraco anuncia uma negação da câmera obscura, seja como sistema da ótica, seja como princípio epistemológico, em referência ao mundo clássico. Goethe falava então de “cores fisiológicas” pertencentes ao corpo do observador, em sua revisão acerca do lugar do olho no processo perceptivo e cognitivo.

Em suma, a proposição de Goethe é crucial por não separar os dois modelos: a fisiologia descrita em detalhes pelas ciências empíricas e um observador autônomo, em meio a românticos e na aurora da modernidade. Sua proposta indicava qualidades diferentes entre luz e cor. Tratava-se de um momento em que a visão se torna ela própria objeto de conhecimento, o visível deixa de ser algo incorpóreo e torna-se hóspede do corpo humano, responsável pela produção de fenômenos dissociados do mundo exterior.⁴⁶ Inversamente à transparência do conhecimento clássico, Goethe apresenta a opacidade do observador como condição à aparência do fenômeno. Na abordagem de Crary, a cultura visual que emergia na Europa no século XIX considerava tanto as ciências relacionadas à ótica, o observador e seu corpo, quanto novos aparatos, tais como estereoscópio, caleidoscópio, diorama, aos quais se poderá acrescentar as práticas de visitas guiadas e o *sightseeing* na origem do mundo do turismo.

Olhar é viajar no tempo

O conhecimento sobre o “olhar do viajante”, em grande parte, deriva de uma oposição em relação ao chamado “olhar do turista”.⁴⁷ Essa discussão foi apresentada, entre outros, por Daniel Boorstin que enfatiza a viagem como um procedimento ativo, como experiência de estar noutro lugar, ao passo que o turismo seria um procedimento passivo reduzido aos atos de ver e escutar baseado na “artificialidade”.⁴⁸ Desse modo, o viajante seria aquele associado ao conhecimento, seja dos exploradores do século XVI, seja do *grand tourist* setecentista. Para este artigo, não caberá desenvolver essa oposição, uma vez que se procura nas palavras de Goethe, antes do advento do turismo, o sentido do olhar na experiência da viagem.

Os escritos de Goethe indicam o desenvolvimento de uma solicitação dos olhos. Por meio da visão, estabeleciam-se as relações do viajante com

⁴⁴ BORTOFT, Henri. *Goethe's scientific consciousness*. Kent (England): Institute for Cultural Research, 1986, p. 11.

⁴⁵ CRARY, Jonathan, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 5.

⁴⁷ URRY, John. *O olhar do turista, lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Sec/ Nobel, 1996.

⁴⁸ ARAÚJO, Silvana Miceli de. Artificialidad y autenticidad: el turismo como experiencia antropológica. *Estudios y Perspectivas em Turismo*, Buenos Aires, 11, 2002, p. 135.

⁴⁹ CARDOSO, Sérgio. Olhar viajante (do etnólogo). Em NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 347-360.

⁵⁰ *Idem, Ibidem*, p. 357.

⁵¹ *Idem, Ibidem*, p. 358.

⁵² *Idem, Ibidem*, p. 358.

⁵³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p. 465.

⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p. 466.

⁵⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von, 1999, *op. cit.*, p. 82.

o espaço, com o outro e com o eu. Para caracterizar essa atitude, podemos qualificá-la como o “olhar viajante”, conforme a proposição de Sérgio Cardoso.⁴⁹ Neste autor, há um parentesco entre a experiência da viagem e as atividades do olhar, pois, ambas não se constituem apenas por meio do deslocamento no espaço, mas, sobretudo, no tempo. Para tanto, recorre a Merleau-Ponty, na constituição de um tempo passado e futuro no campo do presente; não se trata de sucessão, mas de simultaneidade — “escoamento inesgotável do tempo”. Na espessura desse campo aberto e lacunar, assevera Cardoso, o sujeito abre-se para o outro, o ausente, o invisível: “A temporalidade, pois, sempre a encontramos nas linhas do presente, no devir constitutivo de seu próprio sentido.”⁵⁰

A partir dessa consideração, mostra a impossibilidade das definições de viagem pela distância vinculada ao deslocamento no espaço, pois “não permitem compreender que o viajante se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo; que as viagens são sempre empreitadas no tempo.”⁵¹ As viagens têm parentesco com o olhar porque ambas são expressões distintas de uma mesma experiência do tempo. No movimento do olhar, qualquer sinuosidade destoante da paisagem familiar converte a percepção cotidiana em outro olhar. “Assim, o olhar se embrenha pelas frestas do mundo da investigação dos obstáculos ou lacunas que constantemente comprometem a unidade hesitante das significações...” As viagens também “têm origem nas brechas do sentido”. Conclui Cardoso: “Se o viajante fura o horizonte da proximidade e transpõe os limites de seu mundo para fixar a atenção mais além — no que não se deixa ver mas apenas adivinhar ou entrever —, é sempre pelos vãos do próprio mundo que ele penetra, na medida em que surgem brechas na sua evidência, abrindo passagens na paisagem ou contornando desníveis e vazios.”⁵²

A percepção de um mundo cultural é dada pelas coisas que carregam a existência anônima de outros humanos. Merleau-Ponty afirmou: “a civilização da qual eu participo existe para mim com evidência nos utensílios que ela se fornece”.⁵³ Na viagem, instaura-se um paradoxo na percepção porque o observador não reconhece os objetos inteiramente como seus, ou de sua civilização, o estranhamento provém de outro tempo e também de outras pessoas. Pode-se, como quer o filósofo, reconhecer uma civilização estranha nas ruínas ou nos restos de instrumentos vistos sobre a paisagem, porque por meio deles se percebe um ato humano, um outro homem ou mulher. “No objeto cultural, eu sinto, sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem”.⁵⁴

A visão da paisagem suscita o senso poético

O olhar viajante de Goethe configurou-se no deslocamento do espaço, ao percorrer terras estrangeiras, quando se eleva o olhar em direção ao outro, notável nos habitantes e nos artistas, mas considerando também a própria natureza; despertam-lhe uma experiência de si que, ao final, o lançam no fluxo do tempo.

Em Veneza, Goethe entregara-se aos labirintos de ruas durante a noite, um emaranhado cujo enfrentamento foi descrito: “esse meu modo de experimentá-lo somente com o auxílio dos sentidos é o melhor de todos”.⁵⁵ O contato direto dos sentidos com o mundo percebido é afirmado: “Interessam-me agora tão-somente as impressões captadas pelos sentidos,

estas livro algum, pintura alguma oferece. O fato é que meu interesse pelo mundo se renova; testo meu poder de observação e examino até onde vão minha ciência e meus conhecimentos, se meus olhos estão limpos e vêm com clareza, quanto posso aprender em meio à velocidade, e se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas.”⁵⁶

A penetração no mundo dos fenômenos posiciona, dentre os sentidos, a primazia do olho. Nas palavras do dia 2 de janeiro de 1787, lê-se: “Pode-se dizer o que se quiser em benefício das tradições orais e escritas, mas somente em pouquíssimos casos elas serão suficientes, uma vez que são incapazes de transmitir o verdadeiro caráter de seu objeto, e até mesmo nas coisas do espírito. Uma vez, porém, visto o objeto, então se poderá com prazer ler e ouvir a seu respeito, pois a isso juntar-se-á a impressão viva; somente aí é que se poderá refletir e julgar.”⁵⁷ Queria olhar Roma: “Sim, pois pode-se dizer que 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.”⁵⁸

Para Goethe, embora o olho fosse um órgão natural da percepção, era formado pela experiência e também poderia ser desenvolvido. No dia 8 de outubro, dizia:

*Meu velho dom de ver o mundo com os olhos do pintor cujos quadros acabei de contemplar [referia-se a Paolo Veronese] conduziu-me a um pensamento singular. É evidente que os olhos se formam em consonância com os objetos que divisaram desde a infância, e, sendo assim, o pintor veneziano há de ver tudo com maior clareza e limpidez do que outros homens. Nós, que vivemos numa terra ora imunda, ora poeirenta, incolor, a obscurecer qualquer reflexo, muitos até, talvez, em cômodos apertados, não podemos, por nós próprios, desenvolver uma visão assim jubilosa.*⁵⁹

No movimento histórico de elevação da visão, Goethe introduz um olho em formação com os fenômenos e em referência à estética. A *Odiséia* tornou-se uma “palavra viva”, porque, a partir de então, lia Homero “como se me houvessem retirado a cobertura de cima dos olhos”⁶⁰. Mesmo diante dos temas gerais da História, afirmava o desejo de “observar com os próprios olhos”⁶¹, em busca de uma totalidade da experiência histórica, tal como registra em Terni, 27 de outubro:

*No que se refere, porém, àquilo que se chama o solo clássico, a história é outra. Se, nesse terreno, não procedemos de forma fantasiosa, mas, em vez disso, apreendemos a região em sua realidade, conforme ela se apresenta, vemos que ela segue sendo o mesmo palco decisivo no qual se desenrolaram os grandes feitos do passado, de modo que até agora, tenho sempre me valido da contemplação da geologia e da paisagem no sentido de reprimir a fantasia e os sentimentos, com o intuito de adquirir uma visão límpida e clara dos lugares. Contudo, a isso vem se juntar, de forma maravilhosa e vívida, a história, sem que compreendamos como isso ocorre, e eu sinto já um grande desejo de ler Tácito em Roma.*⁶²

Frente às particularidade da história da arte, o procedimento seria o mesmo: “O interesse histórico faz-se particularmente vívido quando se contemplam as obras dos mestres da Antiguidade”.⁶³ O templo Maria della Minerva, em Assis, atingido pela indicação de Palladio e Volkmann, é objeto do desenho e da reflexão de Goethe.⁶⁴ “Palladio, em quem sempre me fiei, apresenta, é certo, um desenho desse templo, mas não há de tê-lo

⁵⁶ *Idem, Ibidem*, p. 30.

⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 182.

⁵⁸ *Idem, Ibidem*, p. 149.

⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p. 102.

⁶⁰ *Idem, Ibidem*, p. 379.

⁶¹ *Idem, Ibidem*, p. 116.

⁶² *Idem, Ibidem*, p. 142.

⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 122.

⁶⁴ *Idem, Ibidem*, p. 137.

⁶⁵ MOURA, Magali dos Santos, *op. cit.*

⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p. 204.

⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 205.

⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p. 181.

⁶⁹ Sobre a relação desses autores, ver MATTOS, Claudia Valladão de (org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

⁷⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von, 1999, *op. cit.*, ps. 156, 163 e 180, entre outras.

⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 181.

visto pessoalmente, pois assenta-o sobre pedestais de fato, o que confere às colunas uma altura desproporcional, dando origem a um monstro repelente, semelhante ao de Palmira, em vez de um aspecto tranqüilo e adorável, oferecendo satisfação aos olhos e ao intelecto.”

O procedimento que conduzia à primazia do olhar era mediado pela presença constante de obras de arte e pelo convívio com outros artistas. Em diversas reuniões, eles conversavam sobre artes, literatura, leram o livro de Sulzer, *As belas artes em sua origem*, sobre o qual Goethe publicara uma resenha em 1772. O encontro com colegas pintores, escritores e escultores, notadamente em Roma, não implicava apenas em conversas sobre temas da estética e de seus pensadores, mas resultava em práticas artísticas minuciosas, refletidas no estudo de técnicas, de anatomia e de perspectiva. Na viagem, arte e ciência correspondem mutuamente para o conhecimento das leis da natureza e, inversamente, a partir desta, aprofundam-se os fundamentos da arte.⁶⁵

Para não estender em longas citações, sumariamente, note-se que em um balanço do dia 17 de fevereiro de 1787, Goethe dizia apreender tudo aquilo que os artistas lhe ensinavam. Além disso, se punha a caminhar munido de folhas de desenho entre vales e colinas... “A busca agora é pelo ar livre; se, até agora, deuses e heróis foram o alvo exclusivo de atenção, eis que a paisagem reaparece, clamando por seus direitos, prendendo o olhar nas cercanias às quais o dia magnífico empresta vida.”⁶⁶ Recordando os pintores do Norte, põe-se a desenhar “sem muita reflexão” as coisas verdadeiramente do Sul, “pequenos temas romanos”... Os artistas lhe ensinavam e ele procurava aprender com vivacidade a observação do mundo sensível, “ao contemplarmos os objetos com maior exatidão e nitidez, o que fazemos é, antes, elevarmo-nos rumo ao universal”.⁶⁷

A vida social daqueles intelectuais organizava-se na forma de uma “comunidade”, o que confere um sentido bastante significativo para a experiência do viajante: “Nesta comunidade de artistas vive-se como em um quarto repleto de espelhos, no qual as pessoas, mesmo contra a vontade, contemplam a si próprias e aos outros repetidas vezes”.⁶⁸

Em Roma, estava presente Jakob Philipp Hackert (1737-1807), paisagista alemão que, no ano da viagem de Goethe, tornou-se pintor da corte de Ferdinando IV de Nápoles. Apenas para indicar a importância de Hackert para Goethe, lembre-se que Goethe escreveu a biografia do amigo, em 1811.⁶⁹ O convívio com o pintor Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) demonstra uma intensa troca entre os dois. Em pouco tempo Goethe passou a considerar grandemente os talentos do colega, sobretudo no conhecimento que demonstrava em artes, notável numa série de quadros representando os primórdios da raça humana, e como retratista. Em diversas passagens, refere-se quão produtivas eram as relações entre ambos.⁷⁰

Tischbein trabalhou longamente em esboços tomados a partir da observação de Goethe, particularmente, projetando um retrato do colega, materializado na tela *Goethe na Campagna romana* (Col. Städelches Kunstinstitut Frankfurt). “Deverei ser representado em tamanho natural, na condição de um viajante envolto num casaco branco, sentado ao ar livre sobre um obelisco tombado e abarcando com os olhos as ruínas da *campagna romana* bem ao fundo”.⁷¹ A imagem é uma síntese do viajante cujos olhos são atraídos pela arte do passado.

Não se poderia deixar de citar, em Nápoles, o contato com pintor de

paisagens Christoph Heinrich Kniep (1748-1825) que o acompanharia até a Sicília. Kniep foi contratado por Goethe para fazer registros pictóricos e gráficos desse trecho da viagem. Ao final da estada, concordavam em mútua gratidão.

A viagem para muitos escritores e artistas daquela virada de século representava em letras e tintas uma transformação histórica sensível, notável nos textos que instruíam os pintores paisagistas, tais como Roger de Piles e Valenciennes.⁷² Em Goethe, que naquele momento fundia os atos de pesquisar, escrever e desenhar numa só linguagem, o deslocamento do olhar promovido pela experiência da viagem fazia emergir uma peculiar visão de mundo. “Não estou fazendo esta viagem maravilhosa com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo”, registrou em Verona, 17 de setembro de 1786. Em Roma, dizia: “durante uma viagem, aprende-se o que se pode pelo caminho; cada dia nos traz algo de novo, e apressamo-nos em refletir e opinar a respeito. Aqui, porém, está-se numa escola muito grande, na qual cada dia tem tanto a ensinar que sequer nos é permitido ousar dizer algo acerca do que aprendemos no seu decorrer. Na verdade, faríamos bem em, mesmo passando anos aqui, observar um silêncio pitagórico.”⁷³

A experiência da viagem e as atividades do olhar comungam em um deslocamento no tempo, afirmou Cardoso⁷⁴. Não apenas pelo outro tempo que emerge no enfrentamento das ruínas e da natureza, mas numa dimensão temporal dada à própria imaginação do viajante. Eis o sentido estético da viagem: “a visão da paisagem magnífica à minha volta não desaloja em mim o senso poético; bem ao contrário, acompanhada do movimento e do ar livre, ela o suscita com maior rapidez.”⁷⁵ Nesse sentido, a arte deixa de ser unicamente um objeto exterior, mas a mediação dos processos de percepção e cognição que o colocam em relação sensível com o mundo. A partir daí, torna-se instrumento para uma manifestação interior do escritor, supra-sensível, futuramente designada por ele de “fantasia sensória exata”, cuja projeção temporal é o fundamento.⁷⁶

Compreende-se porque ver não é olhar; pois olhar é viajar. A visão da paisagem suscita o senso poético, asseverou Goethe. A experiência descrita na narrativa de sua viagem coloca em relação quatro elementos constituintes da experiência da viagem: o espaço, o outro, o eu, o tempo. Se por um lado, o campo perceptivo é preenchido pelos usos sociais, econômicos e políticos dos objetos, por outro, está aberto à experiência que se poderia então designar estética. Se, ver não é olhar e olhar é viajar, o olhar viajante prolonga-se no campo perceptivo como experiência estética porque realiza o objeto estético em outro nível de significação. A apresentação do fenômeno arquetípico à consciência inscreve-se nesse processo com o recurso à prática artística. Goethe metamorfoseia o olhar; não subordina a paisagem, mas apreende o espaço, o tempo, o eu e o outro na paisagem.



Artigo recebido em abril de 2011. Aprovado em agosto de 2011.

⁷² Roger de Piles escreveu entre 1688 e 1708 seu *Cours de peinture par principes* e P. Valenciennes publicou em 1800 o tratado *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivois de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*.

⁷³ *Idem, Ibidem*, p. 155.

⁷⁴ CARDOSO, Sérgio, *op. cit.*

⁷⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von, 1999, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ BORTOFT, Henri, *op. cit.*

