

“No remoinho da tendência-espiral” – Questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe

SABINE MAINBERGER

EM 21 de junho de 1831, Goethe escreve ao botânico E. H. F. Meyer dizendo estar absorvido “pelo remoinho da tendência-espiral”.¹ Frédéric Soret, o tradutor para o francês da doutrina das metamorfoses [*Metamorphosenlehre*], anota uma conversa com Goethe em 11 de julho de 1831: “ele está mais do que nunca possuído pela tendência-espiral”, e Soret expressa imediatamente o seu ceticismo: “ela me parece uma coisa muito incerta e hipotética”.² Uma carta escrita poucos dias antes sugere o motivo pelo qual Goethe – que sobretudo na idade avançada não se entregava facilmente às paixões – se torna tão suscetível a um problema das ciências naturais. Em 30 de junho de 1831, ele escreve a Kaspar von Sternberg: “Alegramo-nos quando, já velhos, se nos apresenta a ocasião de lidarmos com uma questão que se desenvolve a partir de nossas reflexões mais antigas e com elas coincide inteiramente”.³ A questão da tendência-espiral surge, portanto, como algo que já tem uma longa história e como algo em que o novo e o passado confluem de maneira extraordinária e feliz. Não sei quais seriam exatamente as “reflexões mais antigas” a que Goethe alude na carta ao duque de Sternberg; mas não são poucas as vezes em que Goethe se refere em seus escritos a formas espiraladas e outras formas afins, e o seu interesse por elas se inicia numa época muito remota de sua vida.

Na segunda metade do século XVIII, a linha ondulada e a linha serpentina, ou simplesmente a linha oscilante, tornam-se um objeto quase onipresente no âmbito das reflexões estéticas; essa linha está presente nas considerações de artistas, estudiosos, “filósofos popularizantes” [*Popularphilosophen*], mestres de bailado e outros. Uma certa conjuntura associou essa forma de linha ao ensaio *Analysis of Beauty* (Figura 1), de 1753, escrito por um gravador em cobre, o inglês William Hogarth. O autor proclama, entre outras coisas, a existência de uma linha padrão de curvatura suave que pode ser encontrada em toda parte (Figura 2): nas obras de arte exemplares da Antiguidade (Vênus de Médici, Apolo de Belvedere, Laoconte, Torso, Hércules Farnese), em objetos da natureza (folhas de salsa, botões de flor, músculos) e também em objetos do cotidiano

(espartilhos, pernas de cadeira e até mesmo a rosca de um espeto giratório de forno). Como modelos abstratos, as formas de linha são didaticamente agrupadas: linha ondulada ou *linha da beleza* [*line of beauty*] e linha serpentina tridimensional ou *linha da graça* [*line of grace*]. Na postura corporal, nos gestos e no movimento, essas linhas também se apresentam ou, melhor dizendo, deveriam se apresentar quando o que está em jogo é a beleza e a graça, e esse é o caso, sobretudo, da dança (Figura 3). Também aqui, novamente, exemplos na natureza: chifres e ossos.

Esse ensaio obteve grande sucesso, especialmente na Europa continental, na França e na Alemanha. Ele é um texto de referência decisivo para a “moda das linhas” daquele período. Mas não é naturalmente o único. Igualmente importantes são os escritos do estudioso da Antiguidade e fundador da moderna história da arte, Johann Joachim Winckelmann (*Gedancken zur Nachahmung der Griechischen Werke* [*Considerações sobre a imitação das obras gregas*], de 1755, e *Geschichte der Kunst des Alterthums* [*História da arte na Antiguidade*], de 1764). Winckelmann produziu descrições programáticas e interpretações das estátuas gregas mais conhecidas que tiveram um impacto extraordinário. Nesses textos centrais do ponto de vista da literatura e da história da arte, ele evocou frequentemente as linhas onduladas, sobretudo as do Apolo de Belvedere (Figura 4); essa estátua surge como paradigma da beleza ideal. As linhas suaves de seus contornos são ao mesmo tempo a encarnação da graciosidade. Esses textos tiveram ressonância também em Goethe, que viajou pela Itália seguindo as pistas fornecidas por Winckelmann, cujas ideias são objeto de sua reflexão aprofundada.

Como todos os seus contemporâneos, Goethe acolheu a estética hogarthiana das linhas, primeiramente de maneira positiva, depois bastante crítica, mas de certo modo o interesse pelas linhas oscilantes mantém-se ao longo de sua obra. Tomo suas manifestações em torno dessas formas como um tema constante nos textos produzidos a partir dos anos 1770 até os trabalhos tardios sobre as ciências naturais. A linha oscilante, em suas diferentes configurações, nas quais as espirais aparecem de modo particularmente marcante, constitui uma espécie de ponto de intersecção dos interesses estéticos e científicos do autor. Ela é como um palimpsesto de referências e lembranças ou, empregando as palavras de Goethe, um “arquivo”, pois ela remete a todo tipo de coisas: ao vitalismo da juventude, ao erotismo, à dança (pense-se na cena do baile em *Werther*), à moda da *silhouette* (silhuetas eram então um tipo de retrato muito comum), e remete também à *fisiognomonía*; e lembre-se aqui de que Johann Caspar Lavater havia apresentado a sua doutrina dos caracteres humanos, *Die Physiognomischen Fragmente* [*Os fragmentos fisiognomônicos*], numa grande coleção de perfis silhueta-dos de rostos. A forma ondulada e as metáforas da ondulação estão no centro da estética neoclássica, associada à herança de Winckelmann; a linha oscilante pertence, além disso, à esfera da beleza das imagens naturais. Como espiral, ela guarda vínculos também com a antiga tradição dos emblemas e com resquí-

cios de conhecimentos arcano-herméticos de tempos pré-modernos. Elementos dessa tradição chegaram por meio da forma-espiral à nova *episteme* da vida que surge na passagem do século XVIII para o XIX. Até aqui apenas alguns aspectos; a lista de significados e referências poderia continuar.

O jovem Goethe caracteriza em 1775 a linha da beleza como a “linha do amor”,⁴ e em certa medida ela assim permanece até o fim; pois na obra tardia, mais exatamente desde 1828, a linha serpentina ocorre como “tendência-espiral da vegetação”; ela se apresenta em fenômenos de crescimento espiraliforme de plantas, e, quando essa forma se liga a uma forma vertical, a totalidade resultante passa a incluir ambos os sexos: a tendência espiralada adquire uma conotação feminina, e a tendência-vertical, uma conotação masculina.⁵ Ambos os fenômenos compõem uma unidade e em conjunto resultam no crescimento e na autorreprodução das plantas. Nesse contexto, os textos tardios evocarão novamente imagens do enleio [*Umarmung*], as quais remetem aos emblemas da Renascença e do barroco e à própria produção literária.

O texto a que me refiro concretamente é o poema “Amyntas”, de 1797, sobre o qual seguem algumas considerações. Não será possível interpretá-lo como um todo, mas eu gostaria de esboçar o seu tema e salientar a ideia da forma aí presente. Não posso me ater de modo pormenorizado ao trabalho da elaboração poética, embora isso seja evidentemente problemático no campo da poesia.⁶

O poema é uma elegia: é composto em dísticos, ou seja, a cada hexâmetro segue-se um pentâmetro. A medida do verso e o gênero são clássicos. Estamos, como se vê, diante do classicismo de Weimar, o ponto alto da cultura alemã neoclássica que atualiza a Antiguidade a partir da moderna perspectiva “sentimental”; isso significa um esforço de reanimação da cultura antiga, vista como ideal. Mas isso, por fim, ocorre com a consciência melancólica de que essa cultura pertence a um passado irrevogável e de que o ideal está perdido. A construção orientada pela Antiguidade realiza-se sob a égide do paradoxo, da impossibilidade, e isso vincula o classicismo a seu adversário, que ele combate com tanto empenho – o romantismo. E o poema “Amyntas” é paradoxal, excessivo, híbrido – nesse sentido poder-se-ia dizer romântico –, embora ele permaneça inteiramente clássico. O motivo central da imagem origina-se da poesia grega, os nomes e a situação imaginada são antigos: um jovem chamado Amyntas está perdidamente apaixonado; ele consulta o médico Nikias, mas acaba por não se submeter à terapia proposta, embora perceba que o médico tem razão: a causa do sofrimento deveria ser extirpada com uma faca. Não há argumentos racionais contra a medida, e, por isso, Amyntas justifica a recusa do remédio numa fala poética e metafórica. Segundo suas palavras, o ensinamento da natureza é diverso do médico-cirúrgico: a natureza, ou, mais precisamente, uma macieira envolta pela hera, ensinara a Amyntas que existem leis mais fortes do que aquelas promulgadas pelo pensamento humano e que ele próprio, em sua doença, estava

submetido à sua grande força. O “perigoso hóspede, o mais amado” (v.35) retira da árvore o seu sumo. A hera envolve-a, coleia-a de maneira espiralada, como o ornamento que enlaça um cetro. Ela se torna um adorno da árvore, mas esse adorno é um adereço mortífero (v.42). A árvore sofre, mas, apesar disso, não se quer ver livre do envolvimento fatal dos “milhares de gavinhas” (v.39). Antes, deseja fruir ainda mais dos “grilhões”. Assim também comporta-se o apaixonado Amyntas, que em seu desejo ardoroso voluntariamente se submete e se consome (v.44).⁷ O amor aqui é uma doença que ameaça a vida; o erotismo é um erotismo letal. A situação é trágica, não há saída para o dilema, pois a árvore morreria se a faca lhe cortasse as gavinhas; desse modo se lhe retiraria a vida; e a árvore morrerá de fato se as gavinhas não lhe forem cortadas – no abraço que a suga. Amor e autodestruição crescem juntos como o tronco e as gavinhas. E esse comportamento irracional e antieconômico, esse “desperdício” da própria vida é o mais “belo” de todos os desperdícios. No romance *Wahlverwandtschaften* [*Afinidades eletivas*], esse amor autodestrutivo aparece efetivamente como tipo perfeito de amor – é o grande tema dessa obra, e, nesse aspecto, Goethe faz uma aguda crítica ao romantismo e às suas desmesuras. No poema “Amyntas”, contudo, o amor autodestrutivo é apresentado como pertencente à Antiguidade clássica, ou seja, como princípio inerente à natureza.

O modelo estrutural de um tal envolvimento⁸ ocupará mais tarde o centro do texto científico de Goethe em torno da tendência-espiral: aqui não se trata de macieira e hera, mas sim de olmo e videira e de bastão e trepadeiras (*Convolvulaceae*). Abstraindo-se o princípio, ele se apresenta na relação da tendência-vertical masculina e da tendência-espiral feminina. À primeira vista, porém, nada mais resta daquele quase romântico erotismo letal no contexto das ciências naturais; o envolvimento parece ser um princípio puramente formal. Entretanto, a análise mais detida revelará que nessas considerações não terá desaparecido por completo um elemento de perigo.

Na década de 1790, Goethe ocupou-se entre outras coisas da doutrina das metamorfoses. O famoso poema didático *Die Metamorphose der Pflanzen* [*A metamorfose das plantas*], escrito em 1798 – também ele uma elegia clássica –, aparece na mesma época e no mesmo lugar que “Amyntas”: ambos na edição de 1799 do *Musen Almanach* [*Almanaque das musas*] de Schiller. Não vou me dedicar agora ao conhecido poema; limito-me a alguns aspectos selecionados da doutrina das metamorfoses por meio dos textos *em prosa* sobre esse tema.

No ensaio sobre a metamorfose das plantas (1ª versão: 1790),⁹ os assim chamados vasos espirais exercem uma função decisiva: eles são na verdade vasos condutores nas plantas e têm esse nome por causa de sua característica forma de rosca. Eles são considerados o elemento que produz *todas* as partes da planta, inclusive as partes reprodutoras, ou seja, as partes das flores; com isso, garantem identidade às várias e distintas partes. Aparecem “como molas elásticas” e pro-veem “em sua máxima potência”¹⁰ a *contração* [*Kontraktion*]. Os vasos de sumo

proveem o processo contrário, a *extensão* [*Extension*]. Aqui comparecem, portanto, dois tipos de vasos, que exercem funções complementares. Da alternância dessas funções, do revezamento entre distensão e contração, originam-se – a partir da semente, passando pela flor, até chegar ao fruto – todos os momentos de uma reprodução vegetal de ambos os sexos. Trata-se de um mesmo órgão em todos os diferentes elementos da planta, mas, “metamorfoseado”,¹¹ ele se chama “folha”. Pedúnculo, sépala, pétala, estame etc.: todos são metamorfoses do mesmo. E a isso que forma essas distintas configurações da folha chamar-se-á mais tarde “tendência-espiral”. Goethe inclui então sob essa rubrica todas as possíveis formas de rosca e espiral: os já citados vasos condutores, a disposição das folhas no ramo, a direção do crescimento, formações espiraladas nos brotos, como ocorre nas gavinhas da videira etc. Os vasos espiralados eram conhecidos de longa data, já haviam sido identificados na observação microscópica. A pesquisa atual atribui-lhes uma “vida autônoma”, ou seja, “o poder de se mover por si mesmos e tomar uma determinada direção”. De acordo com essa interpretação, há uma necessidade do ser vivo – do vegetal e do animal – de “descrever uma linha torta”; esse princípio chama-se “encurvação vital”.¹² (A ideia não foi concebida originalmente por Goethe, mas pelo fisiologista francês René Joachim Henri Dutrochet, em 1824, e Goethe se apropriou dela.) Para Goethe, os vasos espiralados representam as menores partes, que se igualam totalmente ao todo, quer dizer, em sua concepção eles representam em detalhe o todo concentrado. Uma outra descoberta acrescenta-se ainda ao conhecimento e à concepção dos vasos espiralados: a descoberta do arranjo espiralado das folhas em torno de um eixo comum. Aqui, deparamos com o interesse que Goethe manifesta pelo Brasil em suas pesquisas em torno das ciências naturais. O descobridor desses fenômenos é o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius; como se sabe, ele é conhecido, sobretudo, por seu trabalho sobre a flora brasileira. Martius realizou nos anos de 1817 a 1820 uma expedição ao país, e o trabalho científico relativo ao material então encontrado e reunido constitui a obra de sua vida. Em outubro de 1828, ele passou alguns dias em Weimar e conversou com Goethe. Esse havia lido as publicações do pesquisador com grande interesse, como a sua grande obra sobre as palmeiras (1823), e se refere expressamente a ensaios de 1828 e 1829.¹³ Goethe tomou as descobertas do jovem botânico sobre a disposição das folhas e combinou-as com as próprias reflexões em torno do assunto. Os trabalhos de Martius levam Goethe a adotar a ideia de uma *tendência-espiral* ativa na vegetação. Os *vasos* espiralados, que são detalhes com uma função definida e delimitada, surgem agora como a manifestação mais conhecida dessa tendência.

Neste ponto temos um resultado literalmente visual das conversas entre Goethe e Martius (Figura 5). Os dois esboços diagramáticos encontram-se na frente e no verso de uma folha de papel; mostram a disposição das folhas de uma planta em seu ramo: como se vê, elas se ordenam de modo espiraliforme. Os esboços são diagramas, instrumentos visuais de trabalho presentes no desen-

volvimento do pensamento antes mencionado sobre a espiralidade [*Spiralität*] na natureza. Martius também enviou a Goethe um modelo tridimensional do crescimento espiralado das folhas: feito de arame, tecido, couro, papelão e papel; com ele podem-se reproduzir diversas variantes da ordenação das folhas (Figura 6).

Para Goethe, as descobertas de Martius são, como já foi dito, de grande importância; ambos dialogaram com muito empenho, mas é preciso deixar claro: eles concordam apenas até certo ponto. Martius descreveu a ordenação espiralada das folhas e, sobretudo, das flores, mas ele não teria deduzido daí uma *tendência*-espiral. Além disso, o que lhe interessava na descoberta era a questão das relações de regularidade, isto é, matemáticas. Em seus estudos da natureza, porém, Goethe estava pouco interessado nessa regularidade matemático-formal.

De acordo com as reflexões de Goethe, o reino vegetal é determinado por dois sistemas que atuam sempre conjuntamente: os sistemas vertical e espiral. O sistema-vertical impele a planta a se desenvolver a partir de seu germe, atua fortalecendo as fibras; por meio da produção de nós, esse sistema promove e intensifica a vida e zela pela continuidade do todo. A tendência-vertical é particularmente chamativa nas flores, nas quais ela se concretiza como “bastão e apoio”. A tendência-vertical vigora como o “princípio de apoio masculino”,¹⁴ como “bastão espiritual”¹⁵ que embasa a vida e logra sustentar a sua permanência. A tendência-espiral, ao contrário, é de fato o “princípio vital produtor”, atuante sobretudo na “periferia”, nos remates, ou seja, “em cada posição da flor e do fruto, enlaçando mil vezes o seu ponto médio – aqui ocorre o milagre de que uma única planta se torna capaz de se reproduzir infinitamente”.¹⁶ O sistema-espiral é o “fator que alimenta”, trata daquilo “que se aperfeiçoa, se reproduz e, como tal, é efêmero”; o sistema-vertical, ao contrário, trata daquilo que é “permanente”.¹⁷

Nesse ponto, o sistema-espiral é uma novidade. Para Goethe, ele deriva diretamente da metamorfose, mas – e isso é determinante numa ciência natural cujo instrumento essencial é o olho humano – nos trabalhos de Martius esse sistema é *observado*. Há múltiplas manifestações espiraladas: diversos tipos de algas, “castanheiras”, contorcidas “com centenas de anos”, pequenas gavinhas na videira, os fentos, o pedúnculo do dente-de-leão que, aberto, “se pendura como um cacho contorcido e espiraladamente pontiagudo” etc. Essas variadas manifestações da natureza lembram, na concepção de Goethe, a “eterna congruência” e permitem ao observador aproximar-se “do mais profundo segredo da natureza”. Seguem-se outras referências: a assim chamada *Vallisneria* (uma planta aquática, port.: “valisnéria espiralada”) é detalhadamente comentada, a ligação “de bastão e convólvulo”, ou seja, uma trepadeira que cresce em torno de um bastão serve como comparação; a velha combinação simbolicamente carregada do olmo e da videira é lembrada: ela está tradicionalmente associada à harmonização de contrários; pode-se relacioná-la à simbólica de Mercúrio: a árvore

que se acha envolta pode ser uma variante do caduceu, o bastão do deus.¹⁸ Mas é provável que Goethe tenha escolhido a combinação por um outro motivo: na ligação de bastão e convóvulo, um dos elementos é algo morto; olmo e videira, ao contrário, são ambos seres vivos. E gramaticalmente eles têm – diferentemente da macieira e da hera, que em alemão são palavras masculinas – os gêneros adequados para encarnar ambas as tendências; o olmo vertical e masculino é enlaçado pela videira feminina e espiralada. Com essas relações, Goethe dá prosseguimento a seu raciocínio e “retorna ao generalíssimo”. O superlativo deve ser tomado ao pé da letra; não é possível retroceder mais do que isso: as reflexões conduzem à tese da secreta androginia primordial da vegetação, da diferenciação dos sexos e de uma nova união “num sentido mais elevado”. O esquema estrutural do enlace, a sua erotização, os seus significados amplos e especulativos em torno da natureza convergem, nesses capítulos, com a observação botânica; ambas as tendências não devem mais ser ilustradas no modelo abstrato (o diagrama) ou na comparação (bastão e convóvulo) ou na imagem poética (a árvore enlaçada). Antes, como diz Goethe, elas têm na valisnéria um “exemplo feliz”.¹⁹ Ambas as tendências oferecem-se aqui diretamente ao olhar sensível, e também se oferece a abertura para aquilo que é fundamental. A própria natureza parece “recomendar” o todo de preferência a essa sorte de observações. A “felicidade” desse exemplo não é evidentemente uma dádiva, tampouco se baseia numa condescendência da natureza; trata-se de uma felicidade inteiramente *elaborada*: ela decorre do fato de que aqui muitos componentes bastante distintos entrelaçam-se num nó insuperavelmente sugestivo.

Antes de comentar essa ampliação da pesquisa científica da natureza, gostaria de me voltar brevemente a um outro texto de Goethe, no qual a forma-espiral desempenha um papel fundamental; trata-se do ensaio “Fossiler Stier” [“Touro fossilizado”], de 1822, que se originou a partir da descoberta de um touro petrificado. Também aqui há uma explícita referência à *Analysis of Beauty*, de Hogarth:

o ser vivo trata de se encurvar nas partes onde ele se torna, se não propriamente morto, então pelo menos concluído, como podemos observar usualmente nos chifres, garras, dentes. Da ação de se encurvar e ao mesmo tempo se enrolar como a cobra desponta a graça, a beleza. Esse movimento fixo, embora pareça ainda móvel, é muitíssimo agradável aos olhos. Foi certamente ao buscar as linhas mais simples da beleza que Hogarth chegou a essas formas. E todos sabemos das vantagens que essa imagem ofereceu aos antigos [os artistas da Antiguidade, N. A.] ao empregarem a cornucópia nas obras de arte. [...] quão encantadora a cornucópia se enreda no braço de uma deusa benfazeja. Se Hogarth seguiu a beleza até o ponto dessa abstração, nada mais natural do que o fato de que a abstração deva surpreender com uma impressão agradável quando ela realmente se manifesta ao olhar.²⁰

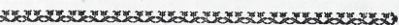
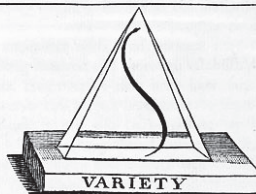
As anotações citadas são estético-formais, mas têm ainda outra função: estamos diante de um touro morto, oriundo de tempos pré-históricos, e de uma petrificação. Goethe, contudo, não se atém às formas encurvadas como um sinal

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd be, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in fight of Eve,
To lure her eye.*----- Milton.



LONDON:

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

Figura 1

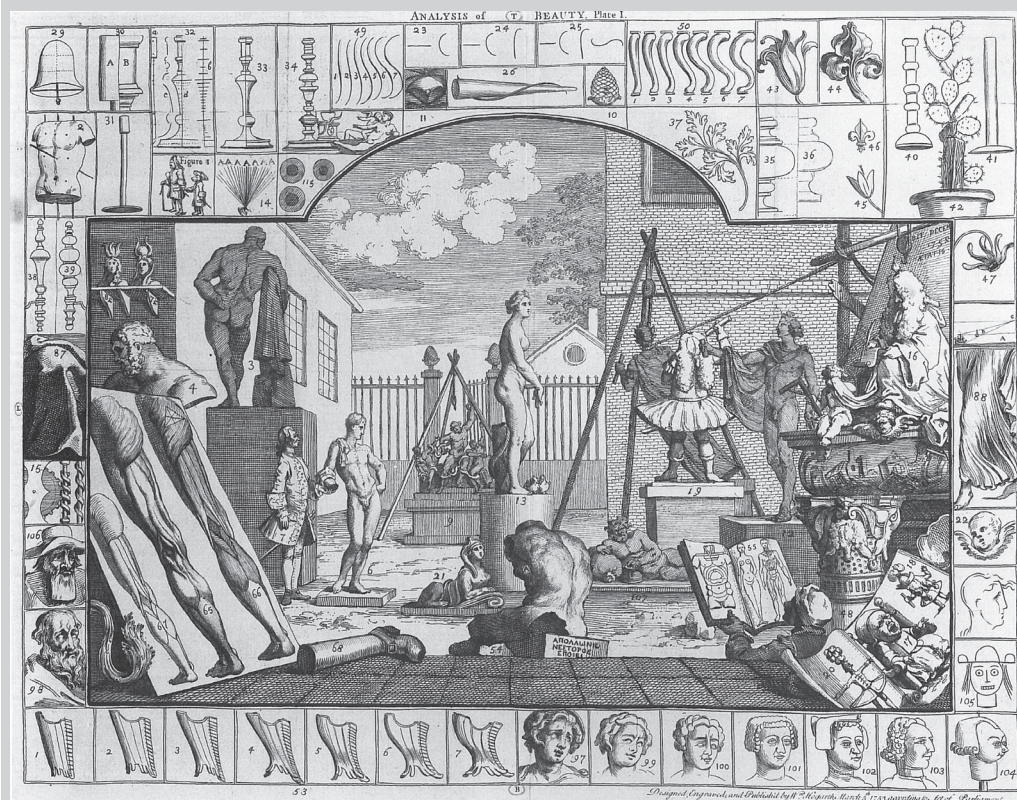


Figura 2

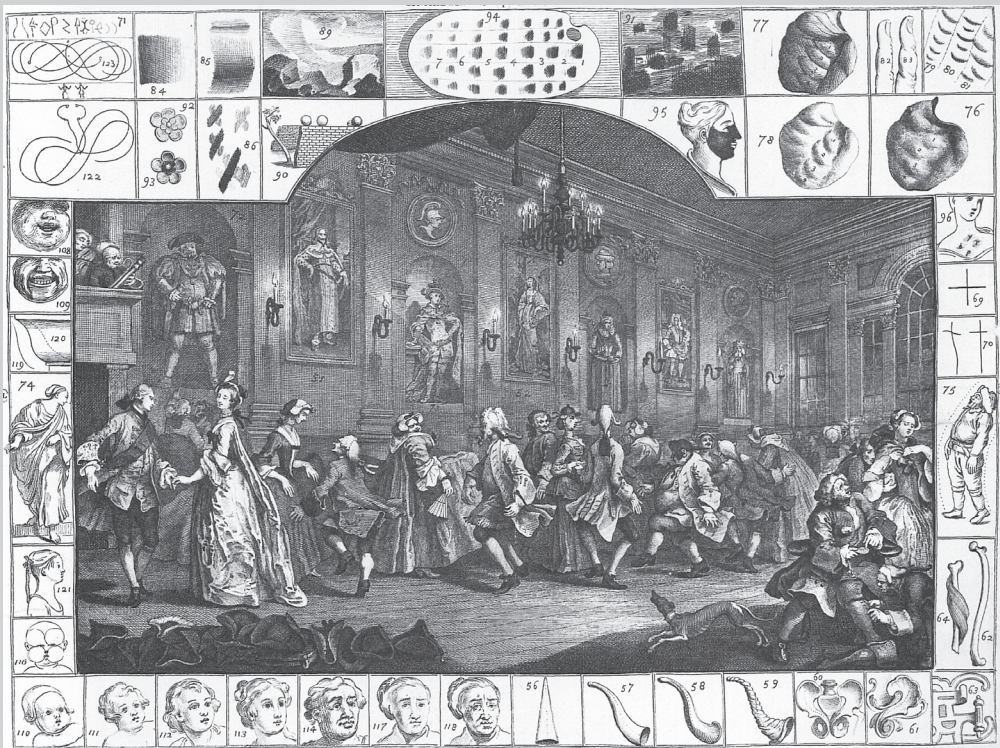


Figura 3



Figura 4

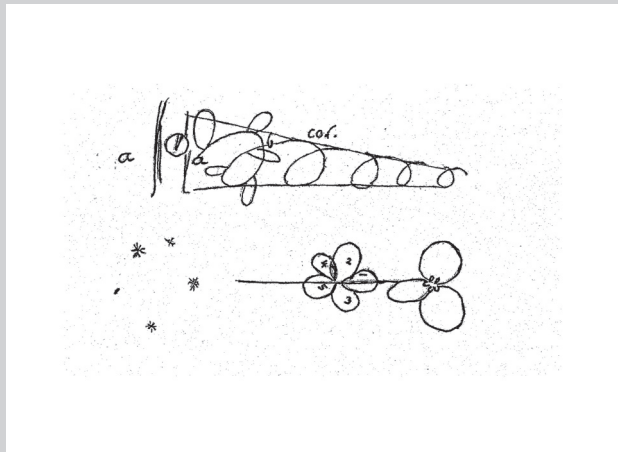


Figura 5

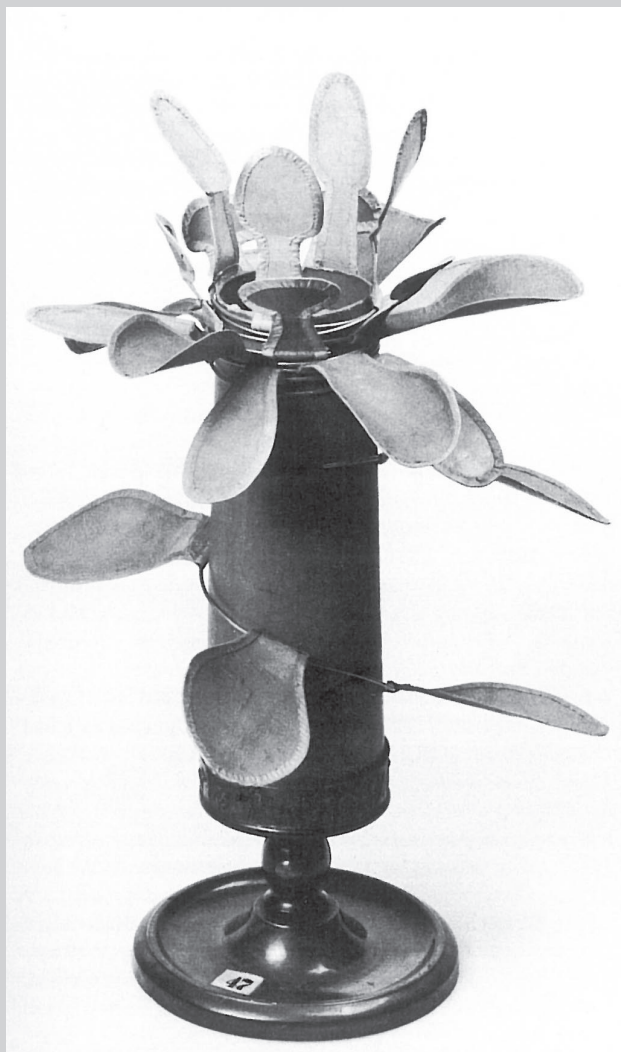


Figura 6

do extinto, do morto, mas, como ele diz, como um sinal da conclusão; ele fala, portanto, de maneira eufemística. De acordo com essa ideia, as curvaturas configuram o *limite* da vida animal. Elas pertencem ainda à vida e representam uma *passagem*. Em consequência disso, os chifres, sem o touro, são concebidos como ornamento – como os ossos humanos nas séries pictóricas de Hogarth. Além disso, o chifre contorcido aparece no pensamento sobre a arte antiga como símbolo de abundância e riqueza pródiga e como adereço de uma divindade feminina. Aqui já conhecemos a disposição formal: um objeto espiralado envolve um outro que se estende verticalmente, no caso o braço da deusa. O chifre morto tem novamente um portador vivo nessa combinação e tem, além disso, um valor superior em relação àquele que o animal ostentara. Vale dizer: o contexto de estar morto e enterrado não poderia ser preterido de modo mais decidido e a esfera semântica oposta não poderia ser buscada com mais empenho. Goethe parte da consideração de um fóssil para chegar à celebração da vida! Ao mesmo tempo, o texto encobre uma lembrança em torno de Schiller, pois esse se apropriou da linha serpentiforme ao teorizar sobre o assunto nas “cartas de Kallias”,²¹ de 1793, tornando-a um elemento constitutivo de sua estética e literatura. O tributo de Goethe à beleza, que se origina da fronteira entre a vida e a morte, é desse modo uma discreta homenagem ao amigo falecido em 1805.²²

Goethe não anunciou as suas reflexões sobre a tendência-espiral como uma doutrina. Ele tinha consciência de que os muitos estudos isolados que havia realizado não compunham um todo, e sobretudo não houve nenhuma formulação dessas observações na forma de uma lei. Esperava que outros o fizessem; depositava as suas esperanças sobretudo em Martius, cuja descoberta da organização espiralada das folhas ele considerava importantíssima.

O que ele havia deduzido na doutrina das metamorfoses, os trabalhos de Martius haveriam de confirmar empiricamente. Fala de “*aperçu*”²³ da tendência-espiral”, e “*aperçu*” significa aqui não uma simples ideia [*Einfall*] ou “observação engenhosa”, mas uma percepção de grau máximo. Desejava que Martius “assumisse com decidida ousadia o fenômeno primevo [*Urphänomen*] que ele [Martius] descobrira, e que tivesse a coragem de expressar como lei aquilo que era um fato”.²⁴ Não é sabido se esse desejo era do conhecimento de Martius. Podemos supor que Goethe pedia ao pesquisador mais do que esse poderia aceitar como razoável nos parâmetros do pensamento científico. Todavia, o próprio Goethe tratava as suas expansões com cautela; elas se encontram muito mais em seus esboços do que nos textos publicados.

Mas o que significa afinal dizer que a tendência-espiral é um “fenômeno primevo”? Eu não gostaria de me aprofundar aqui na difícil questão em torno do significado do “fenômeno primevo”. Digo apenas o seguinte: os “fenômenos primevos” de Goethe não são arquétipos ou verdades eternas, mas fenômenos sensíveis; pertencem à experiência, mas encontram no trabalho científico uma situação *metódica* particular. São decisivos na formação de séries morfológicas,

isto é, são fenômenos dos quais se derivam muitos outros. Porém, uma tal derivação é, em princípio, possível apenas no quadro de uma exposição teórica, ou seja, num determinado contexto teórico que permita ordenar manifestações isoladas e agregar-lhes ainda outras. Não importando como isso funciona, cumpre ressaltar apenas o seguinte: os fenômenos primevos não são algo a que se possa aceder por meio da pesquisa científica ou da literatura, da estética, da arte empregadas como um paliativo; não são soluções para problemas nem respostas a questões endereçadas à natureza. Muito pelo contrário: a percepção de um “fenômeno primevo” acarreta, segundo Goethe, sentimentos como os de fobia, medo, vertigem. Quando ele dizia ter descoberto algo com a tendência-espiral, isso não significa que houvesse obtido um resultado palpável e chegado a um final feliz em seus estudos. Muito mais do que isso, ele acreditava estar “no limiar do inconcebível”.²⁵

Retornemos mais uma vez, a partir desse ponto, aos outros textos sobre as manifestações espiraliformes na natureza. No poema “Amyntas”, o enlace é algo perigoso e ameaçador; nas reflexões científicas ele parece ser inicialmente um princípio apenas formal, mas vê-se que também aqui há um momento que enseja o temor. Segundo Goethe, a natureza revela claramente o seu segredo no “fenômeno primevo”. Esse é um lado da questão, mas – e este é o outro lado – ela renova simultaneamente o enigma. Numa carta dessa época, lemos o seguinte: as “reflexões sobre a espiralidade” constituíram “mais um nó górdio do que um novelo aprazível”.²⁶ O discurso sobre o “fenômeno primevo” não sugere com isso um conhecimento que “podemos” ter, também não se trata de uma vivência privilegiada, nem do último degrau de um entendimento que progride continuamente. O discurso sobre o “fenômeno primevo” denota muito mais um problema do que uma solução. Quando a tendência-espiral recebe a designação de “fenômeno primevo”, isso não quer dizer que ela esclareça as muitas manifestações a ela vinculadas. E que a tendência-espiral não as esclareça, isso não significa que ela seja algo misterioso ou simplesmente uma metáfora. O importante é que a explicação consiste eminentemente na reunião dos fenômenos em séries, em sua ordenação. Eles são explicados ao serem postos numa série convincente. A tarefa central da morfologia goethiana é formar séries dessa espécie. E, quando se logra a formação de uma série, ela é a explicação: ela consiste num panorama ordenado e nada mais. O trabalho epistêmico, o entendimento, está então completo. Se alguém, não obstante, quiser ir além, estará se comportando, de acordo com Goethe, “como as crianças que, ao mirarem um espelho, viram-no para ver o que há do outro lado”.²⁷

As investigações de Goethe em torno da espiralidade não chegaram até o ponto acima esboçado, pois não conseguiram alcançar uma ordenação clara das diferentes manifestações espiraliformes. Apesar disso, essa atenção dispensada à espiral foi produtiva, como um processo intelectual e como um modo de pensar alheios aos limites impostos pela disciplina. Walter Benjamin, Aby Warburg e

Paul Valéry iriam, no século XX, cada um a seu modo, empreender a mesma tentativa. Finalizando, gostaria de observar ainda que, nas declarações de Goethe, a forma privilegiada da espiral aparece também num metacampo [*Metaebene*]. Quando ele diz estar “absorvido pelo remoinho da tendência-espiral”,²⁸ a forma é evocada duplamente, pois o “remoinho” já é um tipo de movimento espiralado. O Goethe tardio foi acometido por uma força potencializada: a espiral da espiral.

Notas

- 1 WA IV. 48/228, citação à p.250. [WA é a abreviatura de *Weimarer Ausgabe* (Edição de Weimar), editada entre 1887 e 1919 em 143 volumes (55 para as obras literárias, 13 para os escritos sobre ciências naturais, 15 para os diários, 50 para a correspondência e 10 volumes para as anotações das conversas). Os algarismos romanos referem-se às seções em que se divide a Edição de Weimar (as demais siglas correspondem às subdivisões da edição). (N. T.)] A propósito das abreviaturas, ver as Referências.
- 2 LA II 10 B/1, citação à p.695. [LA é a abreviatura de *Leopoldina-Ausgabe*, que reúne os escritos de Goethe sobre ciências naturais (*Die Schriften zur Naturwissenschaft*). Os algarismos romanos referem-se às duas seções em que se divide essa edição organizada (1947) sob os auspícios da Academia Alemã dos Naturalistas (Leopoldina) por Dorothea Kuhn e Wolf von Engelhardt. (N. T.)]
- 3 WA IV. 48/239, p.263 f; ver também LA II. 10B/2, p.1005 ss.
- 4 Carta a Johann Kaspar Lavater, 24.7.1775. WA IV. 2/347, p.281.
- 5 Outros estudos sobre a tendência-espiral, LA I. 10, p.344. Um pequeno ensaio, *Über die Spiraltendenz* [*Sobre a tendência-espiral*] (LA I. 10, p.339-342) foi finalizado em 1831 e traduzido para a edição franco-alemã do *Versuch über die Metamorphose* [*Ensaio sobre a Metamorfose*].
- 6 Pode-se encontrar uma interpretação detalhada desse poema (assim como outras indicações bibliográficas) no ensaio de Stockhammer citado na bibliografia.
- 7 HA 1, p.196. [HA é a abreviatura de *Hamburger Ausgabe* (Edição de Hamburgo), editada em 14 volumes por Erich Trunz em 1947 (e a partir de então atualizada a cada reedição). (N. T.)]
- 8 *Envolvimento* aqui em referência à ação da hera que se enlaça à macieira. (N. T.)
- 9 O *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* [*Ensaio de esclarecimento da metamorfose das plantas*] foi publicado ainda durante a vida de Goethe: primeiramente em 1790, sendo depois reimpresso em 1817 nos *Morphologischen Heften* [*Cadernos morfológicos*], LA, I. 1, (*Die Metamorphose der Pflanzen*) e tendo aparecido uma terceira vez em 1831 na edição franco-alemã dos escritos botânicos (*Versuch über die Metamorphose der Pflanzen/Essai sur la Métamorphose des Plantes*, tradução francesa de Frédéric Soret). Minhas citações seguem o texto da edição de 1817: LA I. 9, p.23-61.
- 10 § 61, LA I. 9, p.40.
- 11 § 120, LA I. 9, p.60.
- 12 LA I. 10, 340, 351, p.356.

- 13 Publicados no periódico (de tendência liberal) *Isis*, editado por Lorenz Oken entre 1816 e 1848.
- 14 LA I. 10, p.341.
- 15 LA I. 10, p.344.
- 16 LA I. 10, p.341 ss.
- 17 LA I. 10, p.345.
- 18 Ver a esse respeito os textos de Froebe e Košenina arrolados nas referências.
- 19 Todas as citações em: LA I. 10, p.358-62.
- 20 LA I. 9, p.258 ss. (Essa imagem com a cornucópia pode ser vista num detalhe da segunda ilustração de Hogarth.)
- 21 Edição brasileira: Schiller (2002). (N. T.)
- 22 Ver a esse respeito: LA II., 10 A, p.869. Conferir também o ensaio “Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers Linienästhetik”.
- 23 Goethe emprega o termo *aperçu* em francês: notado, percebido, descoberto. (N. T.)
- 24 Ambas as citações tomadas à conversa datada de 27.1.1830 (Eckermann: *Gespräche*, p.659). [Edição brasileira: Eckermann (2004). (N. T.)]
- 25 Conceito registrado numa carta a Eckermann datada de 26.10.1830 (mas que não foi despachada): apud LA II, 10 B/1, p.602.
- 26 Carta a Varnhagen von Ense, datada de 5.1.1832: WA IV. 49/143, p.194.
- 27 Cf. Eckermann (2004) conversa anotada sob a data de 18.2.1829, p.298.
- 28 Ver a nota 1.

Referências

- ECKERMANN, J. P. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Frankfurt a. M.: Fritz Bergemann, 1981.
- _____. *Conversações com Goethe*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
- FROEBE, H. A. Ulmbaum und Rebe. Naturwissenschaft, Alchymie und Emblematis in Goethes Aufsatz, ‘Über die Spiraltendenz’ (1830-1831). In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1969. (citações às páginas 164-93).
- _____. Ulmbaum und Rebe. Naturwissenschaft, Alchymie und Emblematis in Goethes Aufsatz, ‘Über die Spiraltendenz’ (1830-1831). In: PENKERT, S. (Org.) *Emblem und Emblematisrezeption*. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert. Darmstadt, 1978. p.386-413.
- GOETHE, J. W. von. Briefe. In: _____. *Goethes Werke*. Edição editada sob os auspícios da grã-duquesa Sophie von Sachsen-Weimar, seções I-IV. Weimar, 1887-1919. v.IV. (WA).
- _____. Fossiler Stier. In: _____. *Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina [Leopoldina-Ausgabe]*. Ed. Dorothea Kuhn e Wolf von Engelhardt. Weimar, 1947a. (LA I. 9), p.254-60.

GOETHE, J. W. von. Die Metamorphose der Pflanzen (1817). In: _____. *Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina [Leopoldina-Ausgabe]*. Ed. Dorothea Kuhn e Wolf von Engelhardt. Weimar: s. n., 1947b. (LA I. 9), p.23-61.

_____. Über die Spiraltendenz. In: _____. *Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina [Leopoldina-Ausgabe]*. Weimar, 1947c. (LA I. 10), p.339-42.

_____. Weitere Studien zur Spiraltendenz In: _____. *Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina [Leopoldina-Ausgabe]*. Weimar, 1947d. (LA I. 10), p.343-65.

_____. Amyntas. In: _____. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Ed. Erich Trunz. Munique., 1981. (HA I), p.196 ss.

_____. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Org. Friedrich Apel, Henrik Birus et al. Frankfurt. a. M., 1985. (FA).

_____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Org. Karl Richter em colaboração com Herbert G. Göpfert et al. Munique, 1985-1998.

HOGARTH, W. *The Analysis of Beauty*. Ed. Ronald Paulson. New Haven; London, 1997.

KOŠENINA, A. Lust und Leid durch tausend Ranken der Liebe. Goethes *Amyntas* und ein literarisch-emblematisches Zitat. *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, n.33, p.240-60, 1989.

LAVATER, J. C. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Leipzig, Winterthur, 1775-1778.

MAINBERGER, S. Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers “Linienästhetik”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs), 79.2., p.196-251, 2005.

_____. *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin, 2010.

SCHILLER, F. ‘Kallias’ oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner. In: *Theoretische Schriften*. Ed. R.-P. Janz. Frankfurt a. M., 1992. p.276-329.

_____. *Kallias ou sobre o belo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

STOCKHAMMER, R. Spiraltendenzen der Sprache: Goethes *Amyntas* und seine Theorie des Symbols. *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, n.25, p.129-54, 1993.

WINCKELMANN, J. J. *Gedanken zur Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. Friedrichsstadt (Dresden), 1755.

_____. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden, 1764. 2v.

RESUMO – Em seus últimos anos de vida, Goethe esteve obcecado pela assim chamada “tendência-espiral”. Essa questão, contudo, de modo algum constituía algo novo para ele, como demonstram claramente suas formulações anteriores em torno de linhas curvas e espirais. De fato, essas formas encontram-se nas zonas de intersecção entre literatura,

artes visuais (em especial, as ornamentais) e estudos científicos. Uma referência crucial para as estéticas do final do século XVIII foi a famosa concepção de William Hogarth sobre a “linha da beleza” (1753), a qual também deixou vestígios nos escritos de Goethe, até mesmo em sua fase tardia. O presente trabalho examina sua elegia “Amyntas” (1799), o ensaio “Touro fossilizado” (1822), assim como textos sobre a metamorfose das plantas e a tendência-espiral da vegetação. Formas espirais parecem ter exercido fascínio tão intenso sobre Goethe porque elas possibilitam, com seus múltiplos significados e funções, extrapolar fronteiras entre diferentes gêneros e disciplinas e estabelecer conexões entre diferentes pensamentos. Essa atividade intelectual transgressora, a que chamaríamos de “interdisciplinaridade”, continuou sendo modelar para importantes pensadores do século XX, tais como Paul Valéry, Walter Benjamin ou Aby Warburg.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe, Tendência-espiral, Martius, Linha da beleza, William Hogarth.

ABSTRACT – In his final years Goethe was obsessed by the so-called “spiral tendency”. The problem, however, was far from new to him as the versions and variations of curved lines and spirals in Goethe’s work clearly show. These forms can actually be found at the crossroads of poetry, visual aesthetics (namely of ornaments), and scientific studies. A crucial point of reference for aesthetics in the later 18th century was William Hogarth’s famous concept and model of the “line of beauty” (1753), which also left its traces in Goethe’s writings, even in his late period. This study examines his elegy “Amyntas” (1799), the essay “Fossile Bull” (1822), and texts on the metamorphoses of plants and the spiral tendency in vegetation. Spiral forms seem to be so fascinating for Goethe because, with their manifold functions and meanings, they allow us to cross the borders between different genres and disciplines and to connect different kinds of thinking. This transgressive intellectual activity, which we could call ‘transdisciplinary’, remains a model for important thinkers of the 20th century, such as Paul Valéry, Walter Benjamin or Aby Warburg.

KEYWORDS: Goethe, Spiral tendency, Martius, Line of beauty, William Hogarth.

Sabine Mainberger é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de Bonn. Publicou os livros: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900* (2010), *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen* (2003), *Schriftskepsis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen* (1995), entre inúmeros ensaios sobre literaturas modernas em diferentes idiomas, questões de Estética e de Teoria da Arte. @ – s.mainberger@uni-bonn.de

Traduzido por Tércio Loureiro Redondo (colaboração de Marcus V. Mazzari). O original em Alemão “‘Im Strudel der Spiraltendenz’: Zu Fragen der Ästhetik, Literatur und Naturwissenschaft bei Goethe” – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.

Recebido em 29.3.2010 e aceito em 5.4.2010.