

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO
MESTRADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Rayana Talarico da Silva Lingordo

O encontro do espírito com a natureza em Goethe: a alma do mundo e a recuperação cósmica
do divino.

Juiz de Fora

2025

Rayana Talarico da Silva Lingordo

O encontro do espírito com a natureza em Goethe: a alma do mundo e a recuperação cósmica
do divino.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Ciência da Religião da
Universidade Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Ciência da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Jonas Roos

Coorientador: Prof. Dr. Humberto Schubert Coelho

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Talarico da Silva Lingordo, Rayana .
O encontro do espírito com a natureza em Goethe : a alma do
mundo e a recuperação cósmica do divino / Rayana Talarico da
Silva Lingordo. -- 2025.
124 f.

Orientador: Jonas Roos
Coorientador: Humberto Schubert Coelho
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de
Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2025.

1. Goethe. 2. Religião. 3. Natureza. 4. Arte. I. Roos, Jonas , orient.
II. Schubert Coelho, Humberto, coorient. III. Título.

Rayana Talarico da Silva Lingordo

**O encontro do espírito com a natureza em Goethe: a alma do mundo e a recuperação
cósmica do divino**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Aprovada em 28 de outubro de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jonas Roos - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr Humberto Schubert Coelho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Arthur Eduardo Grupillo Chagas
Universidade Federal de Sergipe

Dedico este trabalho a todas as pessoas que buscam, apesar de todas as dificuldades, aprender sobre si e sobre o mundo. Em especial ao Viacheslav, meu companheiro de descobertas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me permitido realizar este trabalho, concedendo-me força para superar os diversos obstáculos que se impuseram ao longo do caminho.

Ao Viacheslav pelo apoio em todos os momentos da elaboração deste trabalho, pelas sugestões, críticas e por não me deixar desistir.

Ao meu saudoso pai, Antonio Ranulfo, que sempre valorizou os estudos e que gostava de me ouvir quando eu chegava da escola relatando o que havia aprendido. À minha saudosa mãe Ana Lúcia, que, apesar de não ter sido muito presente em minha vida, devo muito de mim, principalmente a capacidade de sonhar e a alegria de viver. À minha saudosa tia Sonia e à minha tia Clelia, que não pouparam esforços em minha educação. À minha saudosa avó Olga, que será sempre um exemplo para mim de mulher forte e empenhada.

Ao meu orientador, prof. Jonas Roos, pela orientação, paciência, pelo incentivo na execução do trabalho e por acreditar que eu conseguia. Ter confiado em mim foi fundamental para que eu acreditasse que seria possível.

Ao prof. Humberto Schubert Coelho, por ter aceitado ser meu coorientador, pela inspiração e por todo o conhecimento compartilhado.

Aos amigos e colegas com os quais tive trocas de conhecimento essenciais durante a minha formação.

Ao programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora por me conceder a oportunidade de aprender mais e de me tornar uma profissional mais qualificada.

Pulsa da vida o ritmo palpante,
Saudando a etérea, pálida alvorada;
Foste, ó terra, esta noite ainda constante,
Respiras a meus pés, revigorada.
Já, do deleite estou haurindo a essência,
Já, com vigor, pões minha alma alentada,
Para que aspires à máxima existência. -
No clarão da alva se revela o mundo,
De mil sons se ouve na floresta a afluência;
Do val sobe ainda a névoa, mas, ao fundo,
Clarão dos céus aos poucos vai baixando;
Brota dos ramos verdor fresco, oriundo
Da noite em que o envolvia sono brando;
Cor após cor surge do térreo piso,
Vês pérolas de orvalho gotejando,
Torna-se em volta o mundo um paraíso.
(Fausto II, primeiro ato)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar o ponto de vista do poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe acerca da ciência, arte e religião, sob o pano de fundo da possibilidade de restauração da unidade cósmica entre o ser humano e o mundo. Iremos realizar uma abordagem histórica, buscando contextualizar as ideias do poeta em seu tempo e espaço, a Alemanha do final do século XVIII e início do século XIX, relacionando seu pensamento com os dos grandes nomes que o influenciaram. Como veremos, Goethe propõe uma ciência holística, que considere as várias dimensões do ser humano e que tenha como base a totalidade. No âmbito da estética, o esforço de síntese é representado pela tentativa de conciliar os estilos clássico e romântico, além da elaboração de uma teoria da arte que unifica arte e natureza. Assim, ao fazer ciência e arte, Goethe desenvolve também sua própria religião pessoal, e o contato com o Deus imanente, a substância universal, ou alma do mundo (*anima mundi*), permeia suas obras. O poeta defende uma formação que leve em consideração não somente a formação intelectual, mas também a sensibilidade, a intuição e a espiritualidade. Assim, por meio do comprometimento com o processo de autocultivo das capacidades humanas e no contato com a cultura, torna-se possível superarmos as limitações dos opostos e alcançarmos a autorrealização, tornando-nos pessoas mais livres e inteiras.

Palavras-chave: Goethe; natureza; arte; religião.

ABSTRACT

This work aims to present the German poet Johann Wolfgang von Goethe's perspective on science, art, and religion, against the backdrop of the possibility of restoring the cosmic unity between human beings and the world. We will take a historical approach, seeking to contextualize the poet's ideas in his time and place—late 18th- and early 19th-century Germany—and relate his thought to that of the great figures who influenced him. As we will see, Goethe proposes a holistic science that considers the various dimensions of the human being and is based on totality. In the realm of aesthetics, the effort at synthesis is represented by the attempt to reconcile the classical and romantic styles, as well as the development of a theory of art that unifies art and nature. Thus, by practicing science and art, Goethe also develops his own personal religion, and contact with the immanent God, the universal substance, or soul of the world (*anima mundi*), permeates his works. The poet advocates for an education that considers not only intellectual development but also sensitivity, intuition, and spirituality. Thus, through commitment to the process of self-cultivation of human capacities and contact with culture, it becomes possible to overcome the limitations of opposites and achieve self-realization, becoming freer and more whole people.

Keywords: Goethe; nature; art; religion.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O NATURALISMO DE GOETHE	11
2.1 BIOGRAFIA	11
2.2 A NATUREZA COMO UM ORGANISMO VIVO	16
2.3 O MÉTODO CIENTÍFICO DE GOETHE	20
2.4 A MANIFESTAÇÃO DO UNIVERSAL NO PARTICULAR	38
3 A ESTÉTICA DE GOETHE	43
3.1 DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO	43
3.2 A ARTE ENTRE A NATUREZA E O ESPÍRITO	60
4 O PULSO DIVINO DA NATUREZA: A ALMA DO MUNDO E A RECUPERAÇÃO DA UNIDADE CÓSMICA	67
4.1 A CONCEPÇÃO RELIGIOSA DE GOETHE	67
4.2 UNIDADE NA MULTIPLICIDADE: A CONCEPÇÃO ORGÂNICA DE DEUS E O AUTOCULTIVO HUMANO	82
5 CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende apresentar um panorama das ideias do poeta Johann Wolfgang von Goethe sobre ciência, arte e religião, tendo como eixo comum a restauração da unidade cósmica subjacente a todas elas. Como veremos, a proposta de Goethe se torna relevante devido à sua concepção holística, ao considerar o fenômeno em sua integralidade, além de compreender o ser humano como parte integrante do mundo. Assim, enquanto a ciência moderna e o Iluminismo enfatizam a separação entre sujeito e objeto, Goethe retoma o que entende ser a unidade fundamental entre ambos e sobre esta baseia sua epistemologia, sua arte e sua religião.

Iremos desenvolver as ideias de nosso autor por meio de uma perspectiva histórica, considerando o contexto e as influências proeminentes que moldaram seu pensamento. Isso se justifica devido à importância de situar nosso autor em seu tempo e espaço, o que permite entendermos melhor a gênese e a relação de suas ideias com as de outros autores em um contexto mais amplo. Entendemos que as ideias se desenvolvem historicamente, e que, ao considerá-las em seu processo, podemos, assim como Goethe, visualizar melhor sua transformação ao longo do tempo. Também sabemos que as ideias não surgem deslocadas de seu contexto, o que aponta para a necessidade de demonstrar os fatores que influenciaram sua constituição.

O período no qual viveu o poeta, final do século XVIII e princípio do século XIX, foi marcante na história da humanidade e se caracterizou por profundas transformações políticas, sociais, científicas, tecnológicas e filosóficas. O assim chamado “século das luzes” teve como destaque a firme confiança nas capacidades humanas de conhecer o mundo, estimulada por importantes descobertas científicas e pelo vibrante clima intelectual europeu, de onde emergiram ideias de liberdade e questionamentos do modelo religioso e político baseado na mera obediência à autoridade. Tais ideias embalaram o século seguinte, que prosseguiu com ainda mais descobertas, lançando as bases para o século XX, que assistiu a inúmeras invenções e transformações. Assim, podemos entender que somos herdeiros da frutífera época de Goethe, cujas contribuições são fundamentais para o desenvolvimento do pensamento contemporâneo.

Frente a tudo isso, iremos buscar responder à questão de como o pensamento de Goethe pode apresentar uma solução para o problema da separação entre sujeito e mundo, resgatando a unidade cósmica que insufla em todas as coisas o sopro fertilizante do espírito. Para explorar essa ideia, recorremos ao conceito de alma do mundo (*anima mundi*), que

remonta à Antiguidade, tendo sido mencionado nas filosofias de Platão, Aristóteles e no Neoplatonismo. No Renascimento esse conceito foi recuperado por nomes como Marsilio Ficino e Giordano Bruno, e buscou-se conciliá-lo com o Cristianismo. Posteriormente, Schelling, no Idealismo Alemão, discorreu sobre a alma do mundo em sua filosofia da natureza, compreendendo-a como um grande organismo universal. Essas ideias foram bem aceitas por Goethe e exploradas por ele inclusive em domínio poético no poema *Weltseele* (alma do mundo), que aqui iremos analisar.

A atuação das forças mutáveis do espírito nas formas da matéria aponta para a presença cósmica da alma do mundo. A natureza não se restringe, assim, às formas estáticas, mas pode se expandir e transformar, pois possui dentro de si o espírito criativo cujo movimento pode ser historicamente rastreado na evolução, mas também nos processos orgânicos que presenciamos cotidianamente.

Assim, iremos nos voltar para o naturalismo de Goethe, que alinha as observações e experiências na natureza com as intuições provenientes do acesso ao universo espiritual por meio do autodesenvolvimento humano. Esse autodesenvolvimento inclui tanto as capacidades sensíveis quanto as intelectuais, harmonizando ambas e atingindo a totalidade do ser humano. Dessa forma é possível o alcance da liberdade e, portanto, do espírito. Assim, defendemos que o sagrado se manifesta em sua criação, e com o apuramento dos sentidos, da razão e intuição, podemos acessar uma dimensão mais elevada e concreta dele. A proposta de Goethe se torna oportuna ao aliar o fazer científico com a metafísica e assume expressão poética, transmitindo a beleza do todo harmonizado.

No primeiro capítulo, iremos abordar os conceitos principais da epistemologia de Goethe. Em suas incursões no mundo natural, Goethe descobre princípios que apontam para uma atividade espiritual em meio à matéria. A ideia de um universo animado vem se contrapor às tendências mecanicistas da ciência moderna e ao isolamento subjetivo efetuado pela filosofia transcendental. Essa perspectiva vitalista aponta para o movimento permanente das formas da natureza, que se reflete no conceito de metamorfose.

Neste sentido, iremos explorar a metodologia naturalista desenvolvida pelo nosso autor, que muito se aproxima de uma fenomenologia, tendo como base a unidade entre o sujeito e o fenômeno. Em sua época, a ciência de Goethe não foi levada a sério pelos seus contemporâneos, que a viam como meras fantasias poéticas carentes de substancialidade. Entretanto, nos dias de hoje, prestar o devido reconhecimento às suas contribuições científicas torna-se possível e desejável. Como veremos, as teorias decorrentes desse modo de fazer

ciência atualmente são consideradas altamente visionárias, antecipando questões desenvolvidas pela filosofia e pela física do século XX.

Em seguida, iremos tratar da estética de Goethe, compreendendo-a a partir de sua história de vida e em relação com as ideias e tendências de seus contemporâneos. Veremos como sua teoria artística passou por transformações que culminaram com o alcance de uma harmonia de opostos que reconcilia a ênfase na subjetividade romântica com a objetividade clássica.

Além disso, abordaremos a relação entre arte e natureza, que possuem os mesmos princípios vitais, o que implica na composição de uma arte orgânica, que segue o movimento do mundo natural. Neste sentido, a arte pode tornar-se meio de revelação do espírito, manifestando-se na criação de obras dotadas de harmonia e beleza. Por meio de tais obras mediadas pelo espírito, torna-se possível a criação de uma segunda natureza e o ingresso em um mundo extraordinário.

Por fim, iremos discorrer sobre a perspectiva religiosa de Goethe, que, apesar de profundamente crítico da religião institucional, não deixou de se ocupar ao seu modo com as questões religiosas. Para Goethe, Deus não é um ser transcendente, distante do mundo, mas está intrinsecamente conectado a todas as coisas. Assim, ele formula sua própria religião a partir do contato com a natureza, a ciência e a arte.

Para a religião, a importância dessas ideias oportuniza a recuperação do sagrado na natureza, tão necessário no mundo em que vivemos. O reconhecimento de nosso pertencimento a ela e de nossa origem comum com os outros seres viventes nos lembra que a Terra é nosso bem comum, a matriz onde nascemos, crescemos e nos multiplicamos. Cuidar dela é nosso dever, e para tanto precisamos resgatar o senso de respeito e de reverência para com o divino que nela habita.

Mas ainda como resposta ao drama existencial humano da separação e queda, podemos com Goethe vislumbrar uma solução na busca por formação pessoal e cultural. Na primeira nos tornamos mais inteiros, realizando o potencial que jaz latente em nosso ser. E na segunda, podemos, como os grandes nomes da civilização, nos elevar por sobre a existência comum e alçar os voos altos do espírito, por meio dos quais nos tornamos seres efetivamente livres.

2 O NATURALISMO DE GOETHE

Esta seção pretende abordar concisamente as descobertas naturalistas de Goethe contidas na obra científica do autor nos livros *A metamorfose das plantas*, *Doutrina das cores* e em seus textos compilados na obra *Estudos científicos*. A título introdutório, buscaremos situar nosso autor por meio de uma breve exposição de sua biografia e contexto de vida, a Alemanha dos séculos XVIII e XIX. Em seguida, nos dedicaremos a apresentar os conceitos básicos que norteiam a perspectiva de Goethe sobre a natureza e que são essenciais para os desdobramentos subsequentes.

2.1 BIOGRAFIA

Johann Wolfgang von Goethe nasceu em 28 de agosto de 1749, em Frankfurt am Main. Sua família possuía uma origem burguesa abastada; seu pai, Johann Caspar Goethe, era um jurista bem-educado, e sua mãe, Catharina Elisabeth Textor, era conhecida por seu espírito animado e habilidade de contar histórias. Goethe mais tarde descreveu as condições de seu nascimento, relacionando-o às condições cósmicas daquele momento:

Vim ao mundo na cidade de Frankfurt, às margens do rio Meno, aos vinte e oito dias de agosto do ano de 1749, quando os sinos dobravam a décima segunda badalada do meio-dia. A constelação era auspíciosa; o sol encontrava-se no signo de virgem e em seu ponto culminante para aquele dia. (Goethe, 2017, p. 25)

Em sua infância, Goethe recebeu uma formação extensa por meio do aprendizado de línguas, música e ciências naturais. Ele também teve aulas de religião e sua formação religiosa se baseou no pietismo¹, movimento que exercia forte influência na Alemanha reformada; mas cedo se evidenciou que a religiosidade ortodoxa não exercia no menino nenhum interesse especial.

Em sua autobiografia, Goethe afirmou que o árido moralismo religioso era incapaz de tocá-lo mais vividamente (Goethe, 2017, p. 62-63). Como pontua Safranski (2017, p. 46), a ideia cristã de pecado também não o convencia e, embora ele tivesse adquirido escrúpulos moralistas durante a infância, na juventude logo os abandonou. A ideia de um Deus da natureza bem cedo se formou e o acompanhou ao longo da vida, e, associada à sua ocupação artística, adquiriu uma roupagem estética bem pronunciada. Tais ideias foram influenciadas

¹ O pietismo foi um movimento de reforma dos séculos XVII e XVIII dentro do protestantismo luterano que enfatizou a fé pessoal, a devoção interior, a transformação moral e o cristianismo prático em detrimento da mera concordância intelectual à doutrina. (González, 1984b, p. 205-208)

pelo contato com o Neoplatonismo e com tradições místicas, como a Cabala, alquimia, doutrinas renascentistas, religiões pagãs, além da tradição mística do teólogo Jacob Böhme, que se tornou uma poderosa influência. Aliado a isso, seu interesse em ciências e em atividades ao ar livre com a realização de observações e experimentos evidencia a valorização do mundo natural, a cuja compreensão ele devotava dedicação e paixão.

Sob influência do pai, em 1765 Goethe se mudou para Leipzig para estudar Direito e seguir uma carreira jurídica. Contudo, essa área do conhecimento não exercia nele o apelo que lhe inspiravam a literatura e as artes, áreas às quais não deixou de se dedicar durante o período de sua educação universitária. Assim, Goethe não se mostrou muito motivado com os estudos jurídicos. Além disso, passou por períodos de enfermidade que abalaram sua saúde, e certo dia foi visitado por um médico que lhe administrou um tratamento curioso que se revelou bem-sucedido, e a partir do qual entrou em contato com a alquimia. Interessado, ele buscou conhecer o assunto mais a fundo e inclusive realizou alguns experimentos, que, contudo, não corresponderam às expectativas.

Sua formação em Leipzig acabou não se apresentando promissora, e em 1770 o pai resolveu enviá-lo para Estrasburgo a fim de que nessa cidade ele conseguisse finalmente concluir sua educação formal. Durante seus anos em Leipzig e depois em Estrasburgo, Goethe foi influenciado pela literatura e filosofia clássicas, assim como pela intensidade emocional de Shakespeare e pelo movimento *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto)². Além disso, nesse período conheceu Johann Gottfried Herder, que iria se tornar um grande amigo e quem o apresentou à poesia popular (*Volkspoesie*), influenciando seus trabalhos posteriores.

O primeiro grande sucesso literário de Goethe foi *Götz von Berlichingen* (1773), uma peça teatral dramática que rejeitou as restrições do Classicismo e abraçou o espírito rebelde da época. No entanto, foi *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) que o tornou famoso em toda a Europa. Inspirado por experiências pessoais, este romance capturou a dor de um amor impossível e o espírito romântico da época. Mais tarde, o poeta relembraria o contexto de sua vida em que a obra foi escrita, o que chama nossa atenção por já ser possível vislumbrar os primeiros germes de um espírito em busca de uma reconciliação entre o mundo interno e o mundo externo por meio do retorno a um estado fundamental de unidade:

Eu tentava me desvencilhar internamente de tudo o que me era estranho;
tentava observar as coisas externas com mais carinho, deixando que todas as

² Movimento literário e cultural alemão que surgiu no final do século XVIII. Enfatizava a emoção, a subjetividade individual e o gênio rebelde, frequentemente em oposição ao racionalismo e às restrições formais do classicismo iluminista. O movimento celebrava a natureza, a intuição e as emoções do indivíduo, lançando as bases para o Romantismo. (Beiser, 2003, p. 28-29)

criaturas - do homem até as mais minúsculas, no limite do perceptível - agissem sobre mim do modo que lhes fosse próprio. Disso resultaria uma sensação maravilhosa de intimidade com os elementos do mundo natural, bem como uma espécie de ressonância interna, uma sintonia com o todo, de modo que a menor mudança, fosse ela de lugar, de região, de período do dia, de estação do ano, ou do que calhasse acontecer de diferente, deixava-me profundamente tocado. (Goethe, 2017a, p. 648)

O grande sucesso da obra alçou o nome de Goethe à fama e, em 1775, ele foi convidado para a corte do Duque Karl August para ocupar o cargo de conselheiro da corte de Weimar. Eram atribuições desse cargo o desempenho de funções administrativas, a supervisão da mineração, a construção de estradas e a universidade. Embora isso tenha interrompido sua produção literária, tal oportunidade constituiu um período de aprendizado e crescimento.

Durante esse tempo, ele viajou para a Itália (1786–1788), jornada que foi profundamente significativa e transformadora. O encontro com a arte clássica e os ideais renascentistas o levou a adotar uma estética mais estruturada e harmoniosa, distanciando-se das emoções intensas que o haviam afligido no *Sturm und Drang*, e às quais se referiu como doenças.³ Em solo italiano o poeta, considerou-se curado desses males e assim retratou a inspiração que o contato com o ambiente clássico lhe despertava:

Vejo agora vivos todos os sonhos de minha juventude. As primeiras gravuras em cobre que tenho na memória (meu pai havia pendurado gravuras com vistas de Roma em uma antessala) vejo agora ao vivo, e tudo aquilo que conhecera já há muito em quadros e desenhos, em cobre e xilogravuras, em gesso e cortiça encontra-se agora a meu lado. Aonde quer que eu vá, encontro algo conhecido em um mundo novo. Tudo é como eu imaginara, e tudo é novo. O mesmo posso dizer de minhas observações, de minhas ideias. (Goethe, 2017b, p. 148)

Esta viagem é reconhecida por ter marcado a transição de Goethe para o Classicismo de Weimar⁴, um movimento que ele definiria ao lado de Friedrich Schiller, com quem formou uma profunda amizade intelectual. Schiller considerava o amigo um gênio extraordinário e típico representante do que definiu como poeta ingênuo, ou seja, aquele que, ao modo dos antigos, se mantém em estado de unidade com a natureza, cujos conteúdos consegue capturar e transmitir com mais pureza e fidelidade.

Schiller enxergava em Goethe uma antítese em relação a si próprio. Vendo-se como um poeta sentimental, o que o dotava de qualidades mais reflexivas e analíticas típicas dos

³ *Viagem à Itália*, p. 117 e 149.

⁴ O Classicismo de Weimar foi um movimento cultural e literário que marcou a guinada dos poetas Goethe e Schiller ao Classicismo com o abandono do movimento *Sturm und Drang*. Após a fase de rebeldia da juventude, os poetas agora buscavam o retorno à harmonia e ao equilíbrio clássicos, o que encontraram na Antiguidade, aproximando-se de Winckelmann e Lessing, autores que buscaram recuperar a arte grega. Herder e Wieland também se juntaram ao movimento. (Nisbet, 1985, p. 24-25)

modernos, características que considerava um obstáculo à proximidade com o objeto, ele tinha como problema o acesso ao mundo objetivo não de forma direta, mas mediado pela ideia.⁵ O risco de tal posição consiste justamente na perda do objeto e no isolamento subjetivo, problemas que Schiller reconheceu em si mesmo e que, segundo ele, foram mitigados por meio do contato com Goethe, como revelou ao amigo em uma notável correspondência:

Sobre tantas coisas sobre as quais eu não conseguia concordar comigo mesmo, a visão do seu espírito (pois é isso que devo chamar de impressão total de suas ideias sobre mim) acendeu uma luz inesperada em mim. Eu não tinha o objeto, o corpo, para várias ideias especulativas, e você me colocou na trilha delas. Seu olhar observador, que repousa tão quieta e puramente sobre as coisas, nunca o coloca em perigo de se desviar, no qual tanto a especulação quanto a imaginação arbitrária e meramente auto-obediente tão facilmente se desviam.⁶

A colaboração com Schiller durante o período do Classicismo de Weimar foi muito enriquecedora para ambos, contribuindo com algumas das obras mais duradouras da literatura alemã, incluindo *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, além de fornecerem inspiração para a escrita do poema *Fausto*. Goethe também contribuiu para o periódico literário *As Horas (Die Horen)*, fundado por Schiller.

Após a morte de Schiller em 1805, acontecimento que sentiu com grande pesar, Goethe continuou seu trabalho literário, mas também se dedicou a diversos estudos científicos. Ele propôs uma teoria das cores que desafia as visões de Newton e apresenta um ponto de vista alternativo sobre o assunto.

Sua maior realização literária, mundialmente aclamada e reconhecida como uma das maiores obras-primas da literatura mundial, foi *Fausto*, o drama monumental no qual trabalhou por mais de sessenta anos. O poema é dividido em duas partes. A primeira conta a história do estudioso Fausto que, desiludido com a vida, faz um pacto com o demônio Mefistófeles, enquanto a parte dois se expande para uma grande alegoria filosófica.

O contexto de vida do poeta, compreendido entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX (1749–1832), foi uma época de grandes mudanças intelectuais, artísticas, políticas e sociais. Esta era inclui o Iluminismo, o Romantismo, o Idealismo e o período Clássico na literatura alemã. É importante ressaltar que o poeta viveu para ver um mundo muito diferente daquele de sua juventude, testemunhando a Revolução Francesa, as Guerras Napoleônicas e a ascensão da industrialização. Tais acontecimentos abalaram as

⁵ Schiller define essas duas formas de poesia no texto *Poesia ingênua e sentimental* (1795–96)

⁶ Carta de Schiller do dia 23 de agosto de 1794. (Goethe; Schiller, 2023)

estruturas da sociedade europeia, e seu impacto foi sentido por todo o mundo, trazendo mudanças significativas que estabeleceram as bases do mundo contemporâneo.

A importância de Goethe foi amplamente reconhecida por diversos autores, o que o tornou uma poderosa influência no ambiente intelectual europeu. Seu papel cultural foi tão grande a ponto de sua época ser comumente referenciada por “época de Goethe”, como atesta Coelho (2024, p. 18).⁷ Além disso, por ter frequentado diversos grupos e adotado diferentes posicionamentos ao longo da vida, aproximando-se primeiro do Romantismo, depois do Classicismo, e finalmente reconciliando as duas tendências na maturidade, Goethe é muitas vezes visto como uma figura controversa. Tal fato também impossibilita que ele seja enquadrado em um único grupo: “Todos os partidos e alinhamentos costumam citá-lo como exemplo de erudição, tornando-o uma exótica unanimidade nos terrenos mais fragmentados e polarizados.” (Coelho, 2024, p. 127)⁸

Tal fato reflete sua capacidade sintética, comprometida com a visão do todo, e fez com que ele adquirisse prestígio em uma variedade de círculos, desde os de seus contemporâneos idealistas Fichte, Schelling e Hegel, até os românticos como Schlegel e Novalis, e até mesmo autores como Schopenhauer e posteriormente Nietzsche. Como podemos notar, é considerável o escopo de influência de tais autores na origem de ideias fundamentais para teorias contemporâneas de diversas áreas do saber, incluindo Filosofia, História, Psicologia, Antropologia e Artes. Portanto, torna-se evidente o grande impacto que o pensamento de nosso autor exerce em nosso mundo.

É significativa a sua influência no Idealismo e Romantismo alemães, e inigualáveis suas contribuições para a literatura, filosofia e ciência. A vida de Goethe foi de constante evolução — ele passou da turbulência emocional de *Werther*, através da clareza racional do Classicismo de Weimar, para a profundidade filosófica de *Fausto*. Seu legado continua a inspirar gerações de escritores, pensadores e artistas em todo o mundo.

⁷ De acordo com Dreher (2022, p. 83), a chamada época de Goethe se caracteriza basicamente por apresentar uma alternativa idealista aos problemas da modernidade dualista de base racionalista-empirista.

⁸ Contudo, para quem não é profundamente familiarizado com a obra de Goethe, devido à amplitude de seus interesses e atividades pode ter a impressão da inexistência de um núcleo organizado em suas ideias, o que faz com que seu pensamento seja comumente considerado eclético. Mas como veremos, com base em suas produções científicas, artísticas, além de cartas e diários, podemos tentar重构其思维模式，使其成为可能在某种程度上明确组织化在其思想中。

2.2 A NATUREZA COMO UM ORGANISMO VIVO

Para falarmos sobre o naturalismo de Goethe, é pertinente primeiramente abordarmos a ideia de organismo, que se evidencia como um conceito-chave que norteia as concepções de nosso autor sobre a natureza e, consequentemente, seus estudos e experimentos. Observamos que a noção orgânica se apresenta como um contraponto à tendência mecanicista, que se avultou nos meios científicos por meio da filosofia cartesiana e empirista, que forneceram os fundamentos para o método da ciência moderna, das descobertas científicas que culminaram com a Revolução Científica e da Revolução Industrial com o advento dos meios de produção mecanizados. A fim de nos situarmos em meio ao contexto cultural de nosso autor, vamos voltar alguns séculos atrás e expor algumas das principais mudanças pelas quais o mundo passou e que impactaram a época de Goethe.

Com o fim da Idade Média, período caracterizado pelo sistema de produção feudal, voltado para a produção agrícola, e por relações sociais pautadas na obediência dos camponeses à autoridade da aristocracia e do clero, a Europa passou pelo período que ficou conhecido por Renascimento, que compreendeu os séculos XV e XVI. Esse período foi caracterizado pelo surgimento de uma nova forma de pensamento e de vida. Saindo do campo e concentrando-se nas cidades, o surgimento das primeiras manufaturas levou o trabalho a se tornar cada vez mais especializado, processo iniciado desde os primórdios da história humana, mas que a partir deste momento se intensificou. A sociedade passou agora a ter como valor a individualidade e começou a questionar a obediência cega às autoridades. No campo da cultura, esse período foi marcado pela retomada da filosofia (principalmente o platonismo e o neoplatonismo) e da arte gregas, além da incorporação de elementos do misticismo pagão antigo. Paralelo a isso, o movimento da Reforma questionou a autoridade religiosa imposta pela Igreja Católica e através do Protestantismo, buscou fundar um novo Cristianismo, pautado na relação individual do fiel para com Deus sem a figura intermediadora do sacerdote. (Reale; Antiseri, 2005, p. 9-14)

Seguindo-se a esses acontecimentos, na segunda metade do século XVI e primeira metade do XVII, o mundo assistiu à Revolução Científica, que teve em Galileu Galilei o seu iniciador.⁹ Por meio de suas observações astronômicas, Galileu comprovou que a Terra gira em torno do Sol, o que havia sido proposto anteriormente por Copérnico com a formulação da teoria heliocêntrica. Tal constatação modificou a visão cosmológica existente, que se baseava

⁹ Por ser o iniciador da Revolução Científica, Galileu é considerado o fundador da Idade Moderna. (Reale; Antiseri, 2005, p. 12)

na crença de que a Terra seria o centro do universo. A descoberta do cientista refutou a narrativa religiosa, amparada em Aristóteles e que havia predominado até então. O mundo passa a ser agora matematizado e Deus é concebido como um geômetra que imprime-lhe ordem matemática. Além de Galileu, despontaram figuras como Tycho Brahe, Kepler e Isaac Newton, sendo que este último é considerado o cientista representativo da ciência moderna com seus estudos sobre o movimento dos corpos, a gravidade e a óptica. (Reale; Antiseri, 2004, p. 139-145)

Tais mudanças impactaram significativamente o pensamento e a vida cultural, fazendo surgir um otimismo e uma confiança nas capacidades do ser humano de conhecer a natureza por meio de experimentos baseados no método científico. Neste contexto, destacou-se a filosofia racionalista de Descartes, que encontrou no célebre *cogito ergo sum* a fundamentação segura para a ciência que nascia.¹⁰ Através da aplicação da dúvida metódica aos conteúdos acidentais derivados das impressões sensíveis, o filósofo encontrou na razão a condição de possibilidade indispensável para o próprio ato de pensar.

Contudo, a filosofia racionalista teve no empirista David Hume um questionador que abalou a crença fundamental na razão e a existência de ideias inatas defendidas por Descartes. Para o filósofo britânico, o que julgamos um conhecimento certo deriva da causalidade, fenômeno pelo qual esperamos que algo aconteça simplesmente por termos tido essa experiência diversas vezes; contudo, o fato de uma coisa acontecer repetidamente não necessariamente significa que irá acontecer novamente. Hume defendia assim o papel preponderante das impressões sensíveis na constituição de crenças sobre o mundo, e em sua visão o eu aparentemente sólido e estruturado não passaria de um “feixe de sensações”.

O ceticismo de Hume, contudo, abalou a visão do ser humano como capaz de conhecer o mundo de forma segura. Coube ao filósofo prussiano Immanuel Kant a tarefa de solucionar o conflito entre as duas correntes de pensamento, assegurando a capacidade humana de conhecer, premissa fundamental do movimento iluminista, surgido no final do século XVII.

O Iluminismo foi um movimento pautado pela liberdade de pensamento e que enfatizou o conhecimento humano como forma de superar as limitações a que a humanidade havia sido submetida na Idade Média, que ficou conhecida por “idade das trevas”, época que consideravam dominada pela obscuridade e ignorância. As ideias iluministas encontraram na filosofia de Kant o seu melhor espelho. A filosofia kantiana teve como proposta na

¹⁰ *Cogito, ergo sum* é a expressão latina para "Penso, logo existo", uma afirmação fundamental de René Descartes. Ela expressa a ideia de que o próprio ato de duvidar ou pensar prova a existência do eu como ser pensante. Mesmo que todo o resto seja incerto ou possivelmente uma ilusão, a existência do sujeito pensante é inegável, pois pensar requer alguém que pensa.

emblemática *Crítica da razão pura* a crítica da razão através da investigação de suas faculdades, nomeadamente sensibilidade, razão e entendimento, para a definição dos limites do conhecimento. Como resultado, Kant encontrou as formas universais e necessárias em nossa consciência, que são: espaço e tempo no âmbito da sensibilidade; as categorias do entendimento que constituem a experiência; e as três ideias reguladoras da razão, a alma, o mundo e Deus. Contudo, a razão sozinha não seria confiável para construir o conhecimento, pois, de acordo com Kant, se deixada sem freios, ela pode criar ilusões.

Para Kant, tudo o que podemos efetivamente conhecer se encontra restrito à esfera dos fenômenos que acessamos por meio das representações, formadas a partir da aplicação das categorias de nosso entendimento ao material sensível. Fora dessa esfera não é possível conhecer como as coisas realmente são, o que o leva a concluir que no domínio científico devemos nos ater ao material obtido através dos sentidos, excluindo desse campo a fundamentação do conhecimento a partir de princípios metafísicos. Dessa forma, Kant alerta para os perigos desencadeados pelo uso da razão para fora dos limites da experiência e alia a sensibilidade ao entendimento no processo de conhecimento: “Sem a sensibilidade nenhum objeto nos seria dado, e sem o entendimento nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceito são cegas.” (Kant, 2012, p. 96-97)

Embora fundamental para resolver o conflito entre Racionalismo e Empirismo, salvando a razão e a liberdade humana das dúvidas céticas levantadas por Hume¹¹, a filosofia de Kant acabou por criar um problema com consequências avassaladoras não só para o conhecimento científico, mas para a própria autoconsciência humana. A partir de sua teoria, o ser humano passou a se enxergar como apartado do mundo, que passa a ser visto a partir das lentes subjetivas, e tal idealismo levado às últimas consequências coloca em questão a própria existência objetiva das coisas de maneira independente do sujeito.

A ênfase na delimitação fenômeno/númeno para a fundamentação científica, contudo, tem no conceito de coisa-em-si um ponto cego, que acabou não tendo encontrado o devido respaldo na teoria kantiana. Isso se justifica devido ao fato de Kant ter utilizado como princípio de delimitação a ideia de algo que, segundo sua própria tese, não poderia ser conhecido. Além disso, o filósofo acabou por não explicitar a origem das categorias, o que se

¹¹ O programa da filosofia transcendental kantiana teve por resultado a preservação da liberdade e da moralidade, valores-chave do Iluminismo e que haviam sido colocados em questão pelo ceticismo de Hume. Isso foi tornado possível pelo exame crítico da racionalidade com a investigação de suas capacidades e limites. Através dessa tarefa, ele encontra a autodeterminação racional, a partir da qual é refutado o determinismo absoluto e recuperada a liberdade, valor fundamental para a razão prática em seu agir moral. (Dudley, 2013, p. 55-59)

configurou um grande problema. Tal dilema deixado sem uma resposta satisfatória pelo filósofo prussiano acabou sendo explorado pelos pensadores seguintes.

Os problemas deixados por Kant levantaram questões importantes que impulsionaram os filósofos seguintes e estimularam o surgimento do Idealismo Alemão, que se esforçou em superar a divisão entre sujeito e objeto através da atividade intelectual. Além do Idealismo, surgiu também o Romantismo, que enfatizou formas de expressão artísticas que seriam mais adequadas para abranger o absoluto. Para estes pensadores, a excessiva racionalização não conseguia alcançar o todo, e por isso eles consideravam também a importância dos sentimentos que nos envolvem e tocam em nosso âmago. É por isso que, para esses autores, a arte se afigura como a via privilegiada de acesso ao absoluto.

É importante ressaltar que, apesar de apresentarem diferenças, os idealistas e os românticos se preocuparam com a mesma questão: o problema da fragmentação do sujeito em relação ao mundo. E a seu modo buscaram recuperar a unidade perdida através da busca pelo absoluto, seja por meio da atividade racional desenvolvida pelo exercício intelectual, seja pela retratação de símbolos e alegorias encontrados na expressão artística.

Com relação a Goethe, é bem sabido que ele se envolvia nos círculos intelectuais e nos debates de seus contemporâneos, o que impediu que se tornasse indiferente a essas questões. O poeta compartilhou também da busca pela unidade sujeito e objeto, mas de uma forma um tanto peculiar. Além das reflexões desenvolvidas por ele (embora não se considerasse um filósofo e não tivesse pretensão de elaborar um sistema) e de suas obras literárias que magnificamente abarcam a totalidade humana, Goethe se dedicou também à atividade científica através da realização de experimentos a partir dos quais obteve interessantes descobertas.¹²

Como um cientista, o seu ponto de vista sobre a natureza tem muito em comum com a filosofia da natureza do Romantismo. Assim como os românticos, Goethe criticou o modelo mecanicista da ciência moderna e contrapôs a essa ideia uma concepção orgânica.¹³ Neste sentido, uma importante influência para o pensamento naturalista de Goethe foram as ideias

¹² Dentre estas destacam-se estudos sobre óptica e elaboração da teoria das cores, estudos botânicos, geológicos e sobre morfologia e anatomia comparada. Uma importante descoberta científica de Goethe se refere ao osso intermaxilar, que aponta uma origem comum entre o homem e os animais.

¹³ O conceito de organismo aproxima Goethe do movimento romântico, embora ele tenha tecido diversas críticas ao seu sentimentalismo e individualismo em sua fase clássica. Mesmo assim, é inegável a significativa influência exercida pelos ideais românticos no pensamento de nosso autor. Tal constatação é endossada por Richards (2002, p. 3), que reconhece a sensibilidade romântica nas teorias formuladas por Goethe. Mas, apesar das críticas, o próprio Goethe, convencido por Schiller, acabou por admitir-se um romântico, mesmo que a contragosto, conforme relata Eckermann (2017, p. 393) em conversa do dia 21 de março de 1830.

do filósofo Friedrich Schelling, cuja filosofia da natureza tem como central o conceito de organismo e a proposta de restabelecer o vínculo entre o ser humano e a natureza.

Considerar a natureza como um organismo vivo significa que os seres vivos não são meramente um conjunto de partes díspares. Enquanto a máquina pode ser desmontada e remontada, ter suas peças substituídas e ainda assim continuar a funcionar normalmente, o organismo não é tão facilmente separável sem que isso de alguma forma comprometa o todo. Além disso, a máquina é colocada em movimento por algum impulso externo, enquanto o organismo possui suas próprias motivações internas. Assim, o organismo não pode ser reduzido apenas ao seu aspecto funcional; existe uma força atuante em seu interior, uma vontade criativa que não se limita a categorias estanques e que constitui efetivamente a essência do fenômeno. Estamos falando dos elementos qualitativos, que devem ser considerados para uma compreensão holística da realidade.

2.3 O MÉTODO CIENTÍFICO DE GOETHE

Desde a infância, as formas da natureza despertavam em Goethe já uma atração intensa, e, aliado a isso, ele mostrava os primeiros sinais de interesse na investigação científica, buscando entender como operam as leis que regem os objetos naturais. Em uma passagem marcante de sua autobiografia, ele relata a ávida curiosidade que possuía já em seus primeiros anos de vida em compreender o funcionamento dos organismos:

Desde minha tenra infância, sentia um impulso de investigação das coisas da natureza. Às vezes as pessoas interpretam como uma forma de propensão à crueldade, quando veem as crianças desmontarem, despedaçarem e, não raro, estraçalharem aqueles objetos com os quais se cansam de brincar depois de certo tempo. Mas esta também é uma forma de manifestação da curiosidade, daquela necessidade de saber como certas coisas funcionam, de saber como são por dentro. Lembro-me de que, quando menino, esfolhava flores inteiras, somente para ver como as pétalas se encaixavam no cálice, assim como depenava os passarinhos, só para ver como suas penas se prendiam à asa. Não se deveriam repreender as crianças por isso, já que os próprios naturalistas acreditam poder descobrir mais ao desmembrar e ao isolar, do que ao ligar e ao reunir – aprendem mais ao matar do que ao fazer viver. (Goethe, 2017a, p. 149)

A ironia de Goethe ao final desta passagem se torna também emblemática de sua posição crítica perante o modelo científico priorizado pelos naturalistas, que tem como foco a separação, mas não a reunificação, a ocupação com o que é morto e não com o que é vivo. De acordo com Moura (2006, p. 113), esta passagem expõe de forma geral o ponto de vista do

poeta sobre a ciência e arte, e a defesa de que o cientista se ocupe do processo, ou seja, das coisas em seu vir a ser.

A concepção orgânica da natureza leva a consequências decisivas para a ciência de Goethe. Assim é que, em suas observações botânicas, ele volta o olhar para nuances comumente ignoradas pelos cientistas modernos.¹⁴ Ele aponta para a liberdade criativa das plantas de se expressarem de diferentes formas, o que indica uma vontade atuante nos seres vegetais que lhes confere incrível capacidade criativa e adaptativa:

As formas vegetais ao nosso redor não seriam originariamente determinadas e fixas, ao contrário, em virtude de uma teimosia obstinada, genérica e específica, compartilhariam de uma feliz mobilidade e envergadura para que pudessem submeter-se, conformar-se e se transformar em quaisquer das condições a agir sobre elas na face da Terra. (Goethe, 2019, p. 79)

Da mesma forma, o fenômeno cromático não se limita a algo meramente físico, e daí decorre a polêmica contra Newton. Em seu *Experimentum Crucis* (1666), o cientista britânico demonstra o surgimento da cor a partir da divisão dos feixes de luz em um prisma. Contudo, esse experimento foi duramente criticado por Goethe, que apontou para o fato de que, ao fundamentar sua teoria na decomposição da luz, o cientista britânico acabou por tomar como fundamento um fenômeno artificial, privilegiando de forma unilateral o método de análise sem recorrer a uma síntese. Tal feito revela a inadequação do método científico moderno, já que, de acordo com o poeta, análise e síntese são indissociáveis: “Um século que se dedica somente à análise e teme, por assim dizer, a síntese não está no caminho certo; pois apenas as duas juntas, tal como o expirar e inspirar, dão vida à ciência.” (Goethe, 2024, p. 90)

Contrário a isso, Goethe tem como proposta observar o fenômeno como entende que ele realmente acontece no mundo, abrangendo-o em toda sua inteireza, sem separá-lo em partes, o que transformaria o organismo vivo em um objeto morto. A ciência de Goethe se dedica, assim, ao fenômeno vivo e em sua relação com o observador, já que, a partir da conexão sujeito e objeto, o fenômeno se compõe tanto de aspectos subjetivos quanto objetivos. Assim, a atitude de Goethe, considerada como “realista objetivista” por Barrento (2000, p. X), possibilita a captação do universal mediante a intuição a partir da experiência fenomenológica.

Temos assim que a ciência de Goethe é pautada pelo engajamento do observador com o fenômeno em sua totalidade. Como salienta Bortof (1996, p. 5-6), essa visão holística encontra respaldo nas descobertas da física moderna, que, assim como a filosofia, aponta que

¹⁴ Citamos aqui especificamente o botânico do século XVIII Lineu, que o poeta admirava, mas que não deixou de criticar pela sua abordagem analítica em suas descrições sobre o desenvolvimento das plantas. (Goethe, 2019, p. 69)

a matéria se comporta holisticamente, e não isoladamente. Em uma escala cósmica, a massa não é mais vista como uma propriedade inerente de um corpo, mas como um reflexo de toda a matéria no universo, o que ecoa a ideia dos físicos Ernst Mach e Albert Einstein de que uma única partícula não teria massa sem o restante do cosmos. Da mesma forma, na física de partículas, as partículas subatômicas não são blocos de construção independentes; em vez disso, cada partícula reflete e contém todas as outras. Isso significa que o todo está presente em cada parte e não pode ser entendido como mera soma das partes. Para realmente compreender o todo, precisamos nos aprofundar nas partes, e não nos distanciar delas.

A relação entre o todo e as partes se evidencia ao se considerar o significado que emerge a partir dela: uma parte só se torna significativa na medida em que permite que o todo emerja. Da mesma forma, o todo não pode existir independentemente das partes; ele se realiza apenas por meio delas. Assim, parte e todo não são entidades separadas, mas coemergentes: o todo "se desdobra" nas partes, e as partes "envolvem" o todo. Como exemplo, temos o texto, cuja verdadeira compreensão depende dessa interação dinâmica, em que o significado surge não da reunião de partes ou da imposição de uma totalidade, mas da revelação recíproca do todo e da parte. (Bortoft, 1996, p. 10-11)

Contudo, o método científico, moldado pelo modelo kantiano, obriga a natureza a responder a perguntas pré-formuladas, confundindo o eco de sua própria voz com a verdade objetiva. Isso leva a um dualismo entre as chamadas qualidades primárias (quantificáveis) e secundárias (qualitativas), em que apenas o mensurável é tratado como real. Fenômenos como a cor, que são centrais para a experiência vivida, são, portanto, excluídos da descrição científica, como exemplificado pela redução da cor a ângulos de refração por Newton. Assim, ao substituir fenômenos sensoriais por abstrações numéricas, a ciência fragmenta a realidade e perde a própria totalidade que busca compreender. (Bortoft, 1996, p. 16-18) Assim é que, ao não perder de vista a totalidade do fenômeno, a ciência de Goethe se mostra tão relevante:

A abordagem de Goethe sobre as cores é muito diferente da abordagem analítica de Newton. Goethe tentou desenvolver uma física da cor baseada na experiência cotidiana. Ele se esforçou em alcançar uma *totalidade autêntica* em coexistência com o fenômeno em vez de substituí-lo por uma representação matemática. (Bortoft, 1996, p. 19, grifo do autor, tradução nossa)

Contudo, as explorações de Goethe no terreno científico não deixaram de receber duras críticas. Uma dessas foi do físico Hermann von Helmholtz, que argumentou que o trabalho científico de Goethe era inadequado por se basear na intuição artística em vez de em

explicações fundamentadas experimentalmente.¹⁵ Embora reconhecesse o sucesso das descobertas de Goethe no âmbito das leis estruturais da botânica e da anatomia comparada, que muito se beneficiaram de sua percepção intuitiva, muitas vezes lhe faltavam explicações causais e definições conceituais precisas. Para Helmholtz, a ciência visava descobrir leis precisas, gerais e comunicáveis que expressassem relações causais invariáveis, idealmente em forma matemática. Goethe, por outro lado, reconhecia padrões na natureza sem identificar as leis causais subjacentes. Seus conceitos morfológicos, especialmente o da *Urpflanze*¹⁶, foram criticados por serem vagos e inefáveis, não atendendo ao critério de objetividade entendida como comunicabilidade intersubjetiva. A intuição artística podia gerar generalizações reconhecíveis sobre a experiência, mas, por ser passiva e não articulada por meio de hipóteses explícitas, experimentos e leis causais, não podia constituir conhecimento científico genuíno.

Segundo esta linha, o farmacólogo Rudolf Magnus examina a obra científica de Goethe a fim de esclarecer tanto suas conquistas genuínas quanto seus limites fundamentais, especialmente em relação à ciência experimental moderna. Especificamente sobre a teoria das cores, Magnus (1961, p. 101) reconhece que o trabalho de Goethe nesta área desempenhou um papel fundamental no surgimento da óptica fisiológica moderna, ao destacar a dependência da realidade percebida na estrutura e função dos sentidos.

A principal crítica de Magnus (1961, p. 146), no entanto, é que Goethe aplica erroneamente esse modo de investigação à física, especialmente em sua teoria das cores. Em sua leitura, o poeta não distingue claramente entre sensação subjetiva e processos físicos objetivos, tratando o que é imediatamente percebido como se fosse uma propriedade da própria realidade externa. Magnus contrapõe isso a Newton, que deliberadamente coloca a sensação entre parênteses e investiga as causas físicas de forma abstrata. Em sua visão, a Teoria das Cores de Goethe não está errada por ser descuidada ou desatenta, mas sim por confundir explicação fisiológica com explicação física. Ele destaca a distinção crucial entre a sensação subjetiva e os processos físicos objetivos que a originam, uma distinção que Goethe não conseguiu compreender claramente. Guiado pela percepção imediata, Goethe tratou o branco como uma propriedade primária da própria luz, enquanto Newton se concentrou exclusivamente em fenômenos físicos externos. Segundo Magnus, o erro de Goethe foi

¹⁵ Em um ensaio de 1853, Helmholtz (1971, p. 56-74) aborda em um viés crítico as pesquisas científicas desenvolvidas por Goethe.

¹⁶ *Urpflanze* é o conceito morfológico de Goethe de um tipo vegetal ideal e gerador que subjaz a todas as formas vegetais concretas. Não se trata de um espécime fisicamente existente, mas de um princípio formativo inteligível, apreendido por meio da observação comparativa, a partir do qual os diversos órgãos das plantas (folha, pétala, estame, etc.) podem ser compreendidos como metamorfoses de uma única forma básica. Este conceito será abordado mais detidamente adiante.

estender um modo de explicação fisiológico a problemas que exigiam uma explicação estritamente física. Em suas palavras:

O leitor deve ter em mente a nítida distinção entre a sensação, por um lado, e os eventos objetivos do mundo exterior que despertam a sensação, por outro. Tentamos esclarecer essa distinção em nossa discussão introdutória sobre fisiologia sensorial. Goethe, como sabemos, não tinha clareza sobre essa distinção. Guiado ingenuamente por seus sentidos, ele concluiu que a sensação primária do branco poderia ser explicada apenas assumindo que a própria luz branca era um fenômeno primário. Newton, por outro lado, não deu atenção à sensação, estudando apenas os fenômenos do mundo exterior. Goethe chegou às suas ideias sobre a cor abordando o problema de um aspecto completamente novo. Enganado por seu sucesso no campo da fisiologia, ele buscou resolver os problemas físicos da mesma maneira. (Magnus, 1961, p. 146, tradução nossa)

A esse respeito, Proskauer (1986, p. 33-34) argumenta que as críticas à teoria das cores de Goethe tradicionalmente se baseiam em dois pontos: a falta de formulação matemática e a falha de Goethe em distinguir claramente entre sensação subjetiva e processos físicos objetivos. Mas pontua o fato de que, mesmo críticos como Helmholtz e Rudolf Magnus, que confirmam essas objeções, concordam que as observações empíricas e as descrições experimentais de Goethe foram exemplares, precisas e irrepreensíveis - até mesmo Helmholtz reconheceu sua confiabilidade factual.¹⁷ A disputa, portanto, não diz respeito ao rigor observacional, mas ao método e à epistemologia.

Assim, Proskauer (1986, p. 35-36) questiona a primazia da matemática na explicação de fenômenos qualitativos como a cor, argumentando que a matemática apreende apenas aspectos quantitativos da realidade e inevitavelmente distorce as qualidades sensoriais ao reduzi-las a abstrações mensuráveis. Já a abordagem do poeta se diferencia desse modelo ao buscar deixar os fenômenos "falarem por si mesmos", resistindo à redução mecanicista da natureza. Goethe defendeu, assim, uma ciência atenta à experiência qualitativa, insistindo que a física e a matemática seguem caminhos relacionados, mas fundamentalmente distintos.

O modelo matemático é também questionado por Amrine (1998, p. 40-41), que argumenta que, ao reduzir os fenômenos a variáveis quantificáveis, congela o pensamento e interrompe o processo de desenvolvimento pelo qual os próprios fenômenos refinam as capacidades perceptivas do observador. Nesta perspectiva, Goethe reconheceu isso como uma

¹⁷ Acerca dos experimentos descritos por Goethe em *Doutrina das Cores*, Helmholtz (1971, p. 61, tradução nossa), destaca: "Ele descreve os fenômenos que observou com grande fidelidade à natureza; o estilo é vibrante e a disposição dos elementos facilita a visualização e torna a observação bastante convidativa." E Magnus (1961, p. 128, tradução nossa) reforça: "As descrições de seus experimentos são exemplares. Não há dúvida de que sempre que ele apresenta resultados experimentais concretos, estes são totalmente verificáveis."

perda, uma vez que relega o significado qualitativo à subjetividade e substitui o engajamento com a experiência viva pela certeza abstrata.

Assim, consideramos que, embora a teoria óptica de Newton tenha se provado cientificamente válida e frutífera, viabilizando avanços posteriores em astronomia, fotografia, colorimetria e tecnologias ópticas contemporâneas, ela não esgota a realidade da cor tal como é vivida e experimentada. Nesta perspectiva, concordamos com Gianotti, que aponta que a teoria das cores de Goethe opera em um registro epistêmico diferente, que não compete com a óptica newtoniana em seu próprio campo, mas a complementa ao abordar as dimensões fenomenológicas e perceptivas da cor. Em suas palavras:

[...] O principal mérito de sua análise é ter mostrado que a cor também existe como fenômeno que escapa à física. Assim, essas duas interpretações diversas do fenômeno cromático não devem ser pensadas como necessariamente incompatíveis, mas como pontos de vista que se baseiam em critérios, ou métodos de comparação, inteiramente distintos. (Gianotti (2013, p. 44-45)

Por esse motivo, a abordagem de Goethe traz contribuições relevantes em áreas que valorizam a experiência sensorial e o significado expressivo, como pintura, artes visuais, arquitetura, design, psicologia das cores e educação artística. Além disso, suas percepções sobre o impacto afetivo e fisiológico das cores influenciaram práticas terapêuticas e holísticas, principalmente a cromoterapia.¹⁸ Assim, em vez de ser invalidada pela ciência newtoniana, a teoria de Goethe permanece válida em seu próprio domínio: não como uma física da luz, mas como uma ciência da aparência, da experiência e da relação viva entre cor, percepção e significado.

Mas apesar de Goethe ter considerado sua teoria das cores como a sua mais importante obra científica, foi na biologia que os seus esforços foram mais amplamente reconhecidos. Cassirer (1970, p. 137-143) destaca que, apesar de não ser comumente reconhecido como um cientista, Goethe apresentou contribuições notáveis para a biologia, embora a importância de sua teoria tenha sido reconhecida apenas tardivamente. Em sua visão, o que torna sua contribuição para as ciências naturais tão rica consiste no fato de ele ter desenvolvido um método científico próprio que mescla intuição poética e rigor empírico. A este método

¹⁸ Possebon (2009, p. 121-122) destaca que a relevância da teoria das cores de Goethe não se limita às áreas de conhecimento inicialmente pensadas por Goethe (que seriam, além da física, a filosofia, fisiologia, história natural e, principalmente, a arte), mas se estende hoje a campos como arquitetura, design, publicidade, cromoterapia e psicologia, onde a harmonização das cores se fundamenta em princípios experienciais e perceptivos. Ele considera que a obra de Goethe pode ser vista como uma antecipação de desenvolvimentos artísticos posteriores que conferiram à cor um papel expressivo autônomo.

singular, Cassirer denomina "morfologia idealista", que consiste em uma integração de observação, imaginação e sentimento.

A teoria de Goethe é o exemplo mais notável, e talvez único, de um “poeta nato” que penetra em um campo definido de pesquisa empírica em ciências naturais e o domina plenamente sem abandonar por um momento sequer sua natureza verdadeiramente poética. (Cassirer, 1970, p. 143, tradução nossa)

A importância do pensamento de Goethe para nossos dias é também salientada por Moura (2006, p. 6). Ela ressalta a contribuição de Goethe para o debate contemporâneo, momento que urge por um repensar do paradigma científico, que, acomodado nos moldes positivistas herdeiros da ciência moderna, se apoia na matematização e na análise de dados empíricos pela via estritamente sensorial. O processo que levou à consolidação desse paradigma resultou de uma separação progressiva da unidade original da consciência humana com a natureza ocorrida ao longo da história humana.

Esse processo de separação sujeito/objeto, referenciado por Schiller como “desencanto do mundo”, foi posteriormente desenvolvido pelo sociólogo Max Weber para denotar o abandono das crenças na magia e na religião, levando à formação de um mundo secularizado. A modernidade foi efetivamente o período em que esse processo se consolidou, e a humanidade, que por milênios havia se guiado pela crença em um cosmos divinizado, através do movimento de reflexão crítica passou então a se ver sozinha, sem seus deuses e espíritos protetores. Moura (2006, p. 9) assim constata:

O ponto de vista de Goethe e de seus contemporâneos distancia-se do pensamento científico hegemônico que prevalece nos dias de hoje não só temporalmente. Suas ideias foram delineadas numa época, a última por sinal, na qual homem e cosmo eram vistos como uma unidade e a tarefa da ciência era revelar, através do homem, os mistérios dessa união.

Aqui ressaltamos que, embora Goethe não tenha sido reconhecido em sua época como um grande contribuidor da ciência, aspectos de sua filosofia natural ganharam nova relevância com o advento da física moderna. Como destaque, temos as contribuições de Werner Heisenberg, um dos fundadores da mecânica quântica, que identificou na obra de Goethe uma forma de conhecimento que complementa os modelos matemáticos abstratos da ciência contemporânea.¹⁹ Goethe enfatizou um engajamento direto e intuitivo com a "natureza livre", privilegiando a percepção e a experiência vivida em detrimento de explicações mecanicistas.

¹⁹ Para uma exposição da relação entre Goethe e Heisenberg, consultar o artigo de Ferreira (2015) *Heisenberg e a doutrina das cores de Goethe e Newton*, que contém a conferência de Heisenberg de 1941 intitulada *A doutrina goethiana e newtoniana das cores à luz da física moderna*.

Para ele, compreender a natureza significava desvendar sua unidade interna por meio da observação cuidadosa, em vez de fragmentá-la em partes isoladas.

Heisenberg viu paralelos entre essa abordagem e as mudanças epistemológicas trazidas pela teoria quântica. À medida que a ideia de trajetórias objetivas e determinísticas deu lugar a interpretações probabilísticas e fenômenos dependentes do observador, os limites dos modelos causais clássicos tornaram-se evidentes. Nesse contexto, os insights de Goethe sobre a interconexão entre observador e observado e sua crítica tanto à ciência reducionista quanto ao subjetivismo romântico anteciparam os principais desafios filosóficos da física do século XX. Embora o trabalho científico de Goethe tenha sido ofuscado por muito tempo pelos métodos newtonianos, os desenvolvimentos modernos ajudaram a restaurar sua importância, revelando-o como uma tentativa visionária de reconciliar a precisão da ciência com a plenitude da experiência humana.

Nesta perspectiva, Fideler (2014, p. 188-201) aponta que as descobertas da física quântica desafiam a física clássica: em nível microscópico, os fenômenos são dependentes de sua relação com o observador, e as partes, mesmo distantes, permanecem conectadas. Assim, a observação não é mais passiva, mas interativa, revelando um universo que se comporta menos como uma máquina e mais como um campo interconectado. Essa percepção participativa se expande dos fenômenos quânticos para o cosmos como um todo. A cosmologia moderna descreve o universo como um processo evolutivo, auto-organizado e em expansão, partindo do Big Bang às galáxias, estrelas, vida e consciência, sugerindo uma totalidade viva e dinâmica, em vez de matéria morta em movimento.

Aqui, a visão de Fideler converge com a concepção de Goethe da natureza como um todo vivo em constante transformação, onde parte e todo, observador e observado, interior e exterior são inseparáveis. A ideia de Goethe de que a natureza se revela por meio de uma relação recíproca com a percepção humana encontra um paralelo notável na física contemporânea, que demonstra que a própria realidade se desdobra por meio de processos relacionais. Ambas as perspectivas substituem o atomismo por uma visão do cosmos como uma unidade internamente coerente, criativa e portadora de significado.

Portanto, a proposta científica de Goethe tem muito a contribuir para a ciência contemporânea no que tange à superação de posições unilaterais derivadas de abstrações subjetivistas e objetivistas. Neste sentido, temos como alternativa a valorização da experiência do sujeito no encontro com o objeto, tornando o conhecimento mais abrangente. Para tanto, deve-se levar em conta aspectos quantitativos e qualitativos, o que demanda o estabelecimento de métodos alternativos ao modelo científico moderno.

Em seus estudos cromáticos descritos na *Doutrina das Cores*, nosso poeta cientista considera uma dimensão fisiológica ao fenômeno cromático, o que aponta para a existência de um elemento orgânico criativo no fenômeno perceptivo. A percepção das cores se torna inseparável do olho, que, como órgão vivo, se mantém em unidade com o seu objeto. A propósito, em Goethe, olho e luz interagem de tal forma que um deve sua existência ao outro.

Goethe assim considera que o mundo se reflete no sujeito, e portanto não há nada exterior a ele, mas os próprios fenômenos objetivos devem se manifestar nele. Por exemplo, ao invés de ver a luz como mera representação criada por nós, a origem do olho está intimamente ligada à luz, e deve mesmo a sua existência à luz.²⁰ Em suas palavras:

O olho deve sua existência à luz. De órgãos animais a ela indiferentes, a luz produz um órgão que se torna seu semelhante. Assim o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa. (Goethe, 2013, p. 70)

Tal constatação aponta para a inexistência de limites rígidos entre sujeito e mundo; eles são, na verdade, correspondentes, e, ao se voltar para o mundo, é possível nos reconhecermos novamente nele. Nessa visão, o ser humano é um microcosmo que reflete em menor escala o mundo mais amplo.

Esta visão de mundo, como observa Moura (2006, p. 72-79), deriva dos autores renascentistas, Paracelso e Giordano Bruno, que foram bem estudados por Goethe. O primeiro se apresenta como uma figura de transição cujo pensamento combina conhecimento racional com práticas mágicas e alquímicas. Rejeitando a escolástica medieval, Paracelso concebeu a medicina como uma arte fundamentada sob a luz da natureza (*lumen naturae*), tratando o ser humano como um microcosmo que reflete o macrocosmo do universo. Nesta concepção, natureza e humanidade são entendidas como totalidades autônomas, porém inter-relacionadas, ligadas por correspondências analógicas em vez de hierarquias causais rígidas. A doença, nesse contexto, representa uma perda de harmonia, e a cura consiste em auxiliar a capacidade do próprio corpo de restaurar a ordem. A ciência de Paracelso, portanto, afirma a polaridade sem dualismo, enfatizando a unidade na diversidade e os processos cílicos e vivos, o que reflete uma perspectiva moldada pela filosofia hermética-neoplatônica. Já Giordano Bruno concebe o cosmos como infinito e dinâmico e defende a unidade entre espírito e matéria, sujeito e objeto, apresentando a natureza como um processo autogerador animado por um único princípio. Goethe herda essa visão, expressando-a poética e científicamente por meio de ideias de movimento, polaridade e unidade. Assim formula Moura:

²⁰ A associação do olho com a luz exprime a influência neoplatônica no pensamento de Goethe. (Gianotti, 2013, p. 40)

De forma envolvente, o mundo se apresenta como uma teia inter-relacional entre as forças celestes e as terrestres em constante troca. [...] Essa relação, ao misturar a parte e o todo num incessante movimento, torna clara a imagem de uma polaridade inserida numa unidade. A ideia de polaridade é, em Goethe, inseparável da ideia de unidade. Tanto os elementos fenomenológicos da natureza quanto os elementos constitutivos do homem podem ser traduzidos numa polaridade, como, por exemplo: dia e noite, luz e treva, sujeito e objeto, vida e morte, corpo e alma, espírito e matéria etc. São partes integrantes de um todo e, por pertencerem a uma mesma entidade orgânica ou fenomênica, são inseparáveis. A existência de um movimento é o que garante a continuidade do todo enquanto processo fenomenológico. (Moura, 2006, p. 76-77)

Cabe destacar que a imagem da teia aqui evocada por Moura, longe de ser uma abstração, se evidencia concretamente a partir da observação da morfologia da natureza. De acordo com Capra (2006, p. 35), a concepção de teia é uma ideia antiga e foi utilizada por poetas, filósofos e místicos ao longo da história para denotar a conexão dos fenômenos entre si. Ele aponta que recentemente essa ideia ganhou precisão científica na área da ecologia por meio de modelos de rede aplicados a todos os níveis da vida. Partindo desse pressuposto, os organismos são compreendidos como redes de células, órgãos e sistemas orgânicos, assim como os ecossistemas são redes de organismos interagindo, com fluxos de matéria e energia. Nessa perspectiva, as hierarquias da natureza são redes interligadas, nas quais cada nó de um sistema revela-se como outra rede, ilustrando a estrutura fractal e relacional dos seres vivos.

Como exemplo, podemos citar um artigo publicado pela Universidade de Oxford²¹, que demonstra que a evolução é um processo governado por regularidades temporais de longo prazo, em que a diversificação das espécies ocorre de forma expansiva ao longo do tempo. Para ilustrar essa afirmação, os autores lançam mão da imagem da árvore da vida evolutiva, que assume um formato espiral e emerge como uma estrutura unificada e em constante expansão, na qual a diversidade se desdobra sem romper a continuidade do todo.

Como podemos notar, essa visão ressoa com a ideia de Goethe de unidade na multiplicidade, segundo a qual as formas individuais são expressões de um poder formativo imanente. Interpretada através dos conceitos de metamorfose e desenvolvimento orgânico de Goethe, a diversificação evolutiva pode ser compreendida como um movimento dentro de uma rede viva que conecta todos os seres. Cada ato de diversificação representa uma transformação qualitativa dentro de um processo contínuo, preservando a continuidade através da variação. A árvore evolutiva, portanto, aproxima-se da imagem de Goethe da natureza como uma teia dinâmica, tecida por relações recíprocas e ritmos temporais. Nesse sentido, as descobertas evolutivas contemporâneas ecoam a percepção de Goethe de que a natureza

²¹ Hedges *et al.* (2015).

avança por meio de um desdobramento rítmico e ordenado, no qual estabilidade e transformação coexistem dentro de um único todo.

Acrescentamos também o exemplo mencionado por Fideler (2014, p. 206-211) dos fractais, padrões que se repetem em diferentes níveis na natureza, como demonstração de como o todo se expressa em escala reduzida na parte. Ele cita o conjunto de Mandelbrot, uma representação matemática que mostra como a repetição de uma regra muito simples, repetidas vezes, pode criar formas infinitamente complexas e similares, onde os mesmos padrões aparecem em diversas escalas.

Ao ampliarmos as bordas, em diferentes partes do conjunto, descobrimos uma série de formas orgânicas que lembram o mundo natural: rios, litorais, relâmpagos, cristais, folhas e padrões que se assemelham a organismos simples. Mas o mais surpreendente é que, independentemente do quanto a ampliação seja aumentada, a forma semelhante a uma nave espacial do ‘conjunto mãe’ reaparece continuamente. Essa escala e autossimilaridade são características das formas vivas do mundo natural: a parte é um modelo do todo em uma escala diferente. (Fideler, 2014, p. 209, tradução nossa)

Este exemplo oferece-nos uma analogia científica atual à morfologia de Goethe, na qual as formas naturais são variações de um processo generativo subjacente. Nesse sentido, o microcosmo não é uma cópia reduzida do todo, mas uma expressão viva das mesmas forças criativas que animam a totalidade da natureza.

Tais constatações demonstram naturalmente que, estando intimamente conectados ao cosmos e repetindo em menor escala os seus padrões, podemos conhecê-lo a partir de nós mesmos. Nesse sentido é que a epistemologia de Goethe se mostra válida ao renovar a possibilidade de conhecer o mundo e a si mesmo, pois o autoconhecimento não surge de um processo solipsista em que o sujeito se afasta do mundo. O conhecimento de si mesmo se dá justamente pelo esforço de conhecer o mundo. Assim afirma o poeta: “O homem conhece a si mesmo apenas na medida em que conhece o mundo, descobrindo-o somente em si mesmo e descobrindo-se somente nele. Cada novo objeto, se bem observado, revela em nós um novo órgão. (Goethe, 2024, p. 70)

A filosofia de Goethe valoriza a experiência, não se voltando somente para as operações cognoscentes do sujeito, mas também para os objetos do conhecimento, para os fenômenos em sua ação e movimento. (Galé, 2020, p. 19) E é a partir da interação com o objeto que o olhar pode se aprimorar:

Na verdade, o que temos é um movimento que se assemelha a uma espiral: o fenômeno afeta o olhar, o olhar com ele se aguça e se educa simultaneamente, para em seguida, voltar-se para o fenômeno, que novamente afeta o olhar que se aguça, e assim por diante. O olhar é para Goethe algo em constante formação. (Galé 2020, p. 49)

A relação com o objeto se evidencia ainda nas notáveis considerações tecidas por Goethe (2013, p. 165) acerca das afetações sensíveis e morais das cores sobre a alma, levando-o a apontar poderosas influências no humor e nas disposições de ânimo do observador. Além disso, ele considera também o prazer que a experiência cromática pode proporcionar e aponta para suas importantes funções terapêuticas e estéticas.

Mas, além do olho físico, existe também uma dimensão espiritual no órgão da visão, o que é sugerido pelas afetações morais das cores. O olho espiritual permite que a percepção ultrapasse os limites impostos pela natureza e acesse um reino de infinitas possibilidades criativas. Análogo à luz, o olho assume papel semelhante ao de Deus, levando em consideração a função criativa do processo da visão, o que aponta para a participação humana na criação. A unidade da natureza é assim demonstrada pela união da parte (olho) com o todo (ser humano), tendo como início cósmico a criação divina. (Tantillo, 2002, p. 30-41)

Sobre a noção de olho espiritual, Hoffman (1998, p. 166) argumenta que ela não deve ser descartada como excesso romântico, mas sim compreendida como um “modo distintivo de cognição ativa e criativa”. Na fenomenologia goetheana, um órgão espiritual da percepção desperta quando o pensamento se engaja com um fenômeno a partir de sua unidade interna e potencial gerador, não por meio de conceitos abstratos, mas por meio de um modo de pensamento formativo, semelhante à ação. Esse tipo de pensamento se assemelha à criação artística: assim como um artista molda uma obra a partir de sua ideia subjacente, o observador aprende a perceber os processos autogeradores da natureza, experimentando diretamente a atividade vital dos organismos ou das paisagens, em vez de meramente descrever suas características externas.

Tal fato aponta para nossa condição de seres cocriadores, e não meramente passivos e determinados pelas condições naturais. Isso implica na constatação de que, dentro de certos limites, somos capazes de fazer nossas próprias escolhas e exercer nossa individualidade, transformando a nós mesmos e ao mundo à nossa volta. (Coelho, 2007, p. 88)

Nossa capacidade criativa está intimamente relacionada com o autodesenvolvimento, que através da harmonização das inclinações tendenciosas da personalidade, promove uma visão mais livre e completa da realidade, e esse processo é possível através da conexão entre sujeito e mundo. A correspondência entre ambos aponta para a existência de uma heurística viva, na qual, ao conhecer o mundo, o sujeito paralelamente conhece a si mesmo e pode assim se aperfeiçoar. Tais considerações são sintetizadas por Goethe na máxima:

<328> Toda a minha atividade interior (*inneres Wirken*) mostrou ser uma heurística viva que, aceitando uma regra desconhecida, mas da qual me apercebo, trata de encontrar essa mesma regra em ação ou se a introduzir no mundo exterior. (Goethe, 2000, p. 69)

Com relação aos limites do sujeito em relação aos objetos no processo de conhecimento, são abordados dois pontos. Primeiramente, o sujeito deve conhecer o objeto, não isolando suas partes, mas sim relacionando-as junto ao todo: “Ele deve proceder diante da natureza não como aquele que a isola e secciona, mas como alguém que a representa como operante e vivente na aspiração do todo com as partes.” (Galé, 2020, p. 120) Em segundo lugar, apesar de finito, e, portanto, limitado em sua percepção, o sujeito, em sua relação com o objeto, pode se adaptar a novas formas de sensibilidade e juízos, o que amplia as possibilidades de recepção e de reação no processo de conhecimento.

De acordo com essa afinidade entre sujeito e natureza, portanto, a ciência deve permanecer na intermediação de ambos, interior e exterior. Primeiro, os limites da natureza são dados pela sensibilidade, o que demarca a fronteira com as formas da natureza e as organiza. Os fenômenos não são, assim, entendidos de forma pura, e o sujeito deve se educar e se limitar em relação a eles, o que leva à necessidade de uma investigação conjunta de si mesmo e das operações da natureza. Assim, na influência entre interior e exterior constitui-se uma heurística viva (Galé, 2020, p. 123-125).

Essa perspectiva apresenta como essencial para a compreensão da natureza que se esteja envolvido com o próprio processo formativo (*Bildung*). Em seus escritos de morfologia, Goethe distingue este conceito do de *Gestalt*, que apela para uma forma fixa e acabada, e enfatiza ser a *Bildung* o conceito que denota o processo dinâmico de formação dos organismos²². Tais ideias foram influenciadas pela obra do naturalista Johann Friedrich Blumenbach, que concebia a existência de um impulso vigoroso inerente a todos os seres no sentido de sua formação. Na concepção de Goethe, este processo de sucessão das formas ao longo do tempo guiado pelo impulso formativo constitui o que o poeta irá denominar de metamorfose.²³

Assim como a natureza possui um impulso que a conduz ao aperfeiçoamento de suas formas, nosso desenvolvimento moral e espiritual também possui esse mesmo impulso interno no sentido de nosso pleno autodesenvolvimento. Essa autoformação contempla não apenas a aquisição de conhecimentos pela via intelectual e acadêmica, mas também o desenvolvimento de qualidades como a sensibilidade, a espiritualidade e o refinamento estético. Através desse

²² Goethe (2024, p. 95-96)

²³ Ibid., p. 61-62

processo, o sujeito pode se desenvolver de forma mais plena, o que o torna capaz de ver detalhes antes ignorados e associá-los de forma mais efetiva ao todo, compreendendo o fenômeno de forma mais vasta.

Assim, na relação entre sujeito e objeto, a ciência de Goethe dá ênfase especial ao desenvolvimento da sensibilidade por meio da educação dos sentidos. Mas essa tarefa imediatamente levanta um desafio metodológico: como descrever a origem da sensibilidade sem pressupor uma forma de juízo que precede a experiência? Para Goethe, tal descrição só é possível por meio de um tipo de contemplação intelectual enraizada em um ponto de vista pré-experiencial. Ele pressupõe a existência de uma forma de intuição na qual sujeito e objeto coincidem, o que aponta para um modo não dual de consciência que subjaz a todos os juízos sobre a experiência. Esta intuição funciona como um fio condutor na sistematização da diversidade experiencial, permanecendo sempre ligada à própria experiência.

Nesse aspecto, Goethe diverge significativamente de Kant, para o qual esse tipo de intuição baseada em uma unidade fundamental é impossível porque a distinção entre sujeito e objeto é uma condição fundamental de todo conhecimento. A sensibilidade, para Kant, não pode ser analisada separadamente de seu exercício real, uma vez que suas formas não podem ser acessadas independentemente da experiência. Julgar sua origem significaria julgar "as coisas em si", um passo que Kant proíbe explicitamente. A posição de Goethe, portanto, apresenta um contraponto crítico à concepção kantiana de sensibilidade como passiva e limitada à recepção de impressões sensoriais. Sobre esse assunto, Goethe escreve:

<468> Kant chamou nossa atenção para a existência de uma crítica da razão, ou seja, para o fato de essa elevada capacidade de que o homem dispõe ter bons motivos para exercer vigilância sobre si própria. Cada um de nós terá tido oportunidade de comprovar as vantagens que essa indicação contém. Mas, pelo meu lado, gostaria de, em sentido idêntico, propor uma outra tarefa. Porque é necessária também uma crítica dos sentidos para se poder recuperar a arte em geral [...] e pô-la em condições de avançar com alegria ao ritmo da vida. (Goethe, 2000, p. 185)

No entanto, enfatizamos que, apesar dessas diferenças, Goethe (2024, p. 48) não perdeu de vista a relevância da filosofia de Kant, a saber, a ideia de que nem todo conhecimento provém da experiência (como já mencionado, a filosofia de Kant pressupõe a existência de formas *a priori*, a saber, espaço e tempo, que se encontram na sensibilidade e nas categorias do entendimento). Assim, ele admite reconhecer os conceitos-chave da epistemologia de Kant, relacionando-os com sua própria alternância intuitiva:

Passei a aceitar o conhecimento *a priori*, bem como os juízos sintéticos *a priori*²⁴, pois durante toda minha vida, tanto na poesia quanto na observação científica, procedi ora de maneira sintética, ora novamente de maneira analítica; para mim, a sístole e a diástole do espírito humano pulsam continuamente, como uma segunda respiração, e jamais estiveram separadas uma da outra. (Goethe, 2024, p. 48)

Afirmações como essas indicam que, embora o poeta não tenha se tornado um adepto ferrenho da filosofia crítica, ela teve uma influência sutil em seu pensamento, como fica evidente em suas reflexões sobre o papel do sujeito na formação do conhecimento. Ele propõe, assim, uma pedagogia da sensibilidade, que envolve a eliminação de preconceitos e distorções subjetivas, bem como uma purificação da visão para que o objeto possa ser visto com maior clareza. Esses esforços se justificam pelo fato de a percepção não ser contaminada por uma visão parcial das coisas, o que, em última análise, exige profundo autoconhecimento e autoaperfeiçoamento. Nesse processo, o sujeito pode tomar consciência das tendências em sua personalidade que o impedem de ver o todo e, ao se desenvolver de forma mais holística, libertar-se de modos de pensar rígidos e limitantes. (Coelho, 2007, pp. 19-20)

Assim, uma abordagem científica mais elevada e exigente exige que o observador deixe de lado julgamentos pessoais e considere a natureza objetivamente, em seus próprios termos. O verdadeiro cientista deve observar com neutralidade e humildade, buscando relações entre os fenômenos em vez de impor significados subjetivos. Neste ponto, Goethe contrasta dois modos de percepção: uma visão natural e egocêntrica do mundo, baseada na atração, na utilidade e na emoção; e uma abordagem científica mais elevada e exigente, que exige que o observador deixe de lado julgamentos pessoais e considere o objeto em si mesmo. Apesar de reconhecer a dificuldade desse distanciamento, ele insiste em sua necessidade para uma compreensão genuína, pois a ciência avança tanto por meio da observação empírica quanto das capacidades internas de julgamento, que, contudo, devem ser treinadas e guiadas. (Goethe, 2024, p. 29-31)

Goethe (2024, p. 33-35) adverte especialmente para os perigos de emitir julgamentos precipitados a partir de resultados experimentais, já que experimentos, embora essenciais, só adquirem verdadeiro significado quando cuidadosamente relacionados a outros dentro de um contexto mais amplo. A transição da observação para a teoria é especialmente perigosa, pois abre caminho para vieses humanos: imaginação que se distancia dos fatos, impaciência, rigidez, opiniões preconcebidas e a tendência a privilegiar certos aspectos em detrimento de

²⁴ Kant (2012, p. 48-56) estabelece na *Crítica da Razão Pura* que juízos sintéticos *a priori* são aqueles que expandem o conhecimento (sintéticos), mas são conhecidos independentemente da experiência (*a priori*), como verdades matemáticas ou princípios básicos da ciência.

outros. Para endereçar estes problemas, ele ressalta a necessidade de consciência autocrítica e cautela metodológica, defendendo uma busca comedida, disciplinada e comunitária pelo conhecimento. Sobremaneira, o dever do naturalista deve ser o de considerar o fenômeno em suas diversas possibilidades. Em suas palavras:

Mais acima, vimos que estão mais sujeitos ao erro aqueles que procuram unir imediatamente um fato isolado à sua faculdade de pensar e julgar. Inversamente, veremos que obtêm melhores resultados aqueles que não cessam de investigar e explorar todos os aspectos e todas as modificações de uma única experiência, ou de um único experimento, segundo todas as possibilidades. [...] *Diversificar cada experimento particular* é, portanto, o único dever do naturalista. (Goethe, 2024, p. 35, grifo do autor)

Uma vez reunidas, as evidências podem ser livremente conectadas em um todo, permitindo que sejam feitas interpretações a partir do próprio entendimento, imaginação e engenhosidade, sem que seja perdido seu rigor fundamental. Ao aplicar esse método, Goethe afirma ser possível garantir que o processo científico permaneça confiável, promovendo o conhecimento sem tirar conclusões precipitadas. (Goethe, 2024, p. 37)

Esse esforço, somado ao estabelecimento de uma intimidade com o objeto, conduz ao desenvolvimento do que Goethe irá denominar uma “delicada empiria”, que consiste na postura participativa do observador em relação ao fenômeno observado, a partir do qual ele pode ser visto de forma mais fidedigna. Sobre isso Goethe (2000, p. 130) declara: “<565> Existe uma empiria delicada que trata de se identificar interiormente com o objeto e que desse modo se transforma de fato em teoria.”

Sobre esta abordagem metodológica, Seamon (1998, p. 2-4) explica que ela se fundamenta na observação prolongada, empática e disciplinada dos fenômenos tal como se apresentam na experiência direta. Tal procedimento se justifica pela rejeição de Goethe dos métodos científicos que interpunham instrumentos ou conceitos abstratos entre o observador e o objeto, argumentando que estes frequentemente distorciam a compreensão. Em vez disso, ele acreditava que os próprios sentidos humanos treinados são os instrumentos mais precisos e que o envolvimento íntimo e respeitoso com um fenômeno pode revelar sua natureza essencial, às vezes mais plenamente em um único instante bem observado do que em inúmeras medições.

Assim Goethe convida a uma purificação da visão, que reduza a distorção subjetiva, levando o observador a se tornar participante da autorreveleção do fenômeno. Esta autorreveleção acontece através do que Goethe denomina “aperçu”, que consiste em um lampejo de apreensão intuitiva a partir do qual se torna acessível a lei fundamental que rege o

fenômeno, o que desperta uma convicção imediata e aponta para uma dimensão infinita que nele jaz:

Um tal aperçu rende as maiores alegrias ao seu descobridor, pois costuma apontar para o infinito de maneira original. E, geralmente, não é preciso aguardar o transcurso do tempo para que as pessoas se convençam disso; essa convicção surge de imediato, em toda sua plenitude. (Goethe, 2017a, p. 824)

Como esclarece Safranski (2017, p. 66-67), um aperçu é considerado a partir de três aspectos: visão da totalidade, transformação pessoal e percepção iluminadora que revela uma ordem mais profunda sob as aparências. Inicialmente aplicado a observações científicas, ele revela não apenas fatos isolados, mas uma totalidade, **uma harmonia eterna**, por meio de um único fenômeno. Por exemplo, Goethe viu a descoberta do osso intermaxilar em humanos como prova da continuidade e interconexão da natureza.²⁵ Além disso, a experiência do aperçu também transforma o observador, criando um profundo senso de conexão com a totalidade da existência, semelhante a uma revelação espiritual, embora enraizado na natureza e não na teologia. Por fim, seu impacto é imediato e transformador, marcando um claro "antes e depois" na percepção de cada um.

Por deixar os fenômenos se revelarem sem impor construções teóricas, Goethe pode ser considerado um fenomenólogo da natureza. Essa afirmação é endossada por Seamon (1998), que argumenta que a abordagem científica de Goethe só pode ser compreendida adequadamente à luz da fenomenologia do século XX, que fornece a linguagem conceitual necessária para descrever seu método. A fenomenologia busca retornar “às próprias coisas”, descrevendo os fenômenos como são experimentados e permitindo que revelem seus próprios significados. Nesse sentido, o método científico de Goethe antecipa a fenomenologia: por meio da descrição cuidadosa e atenta dos fenômenos naturais, ele visava não apenas à observação precisa, mas a discernir seus padrões, estruturas e qualidades essenciais mais profundos, escutando o que a própria natureza revela. Dessa forma:

A abordagem científica de Goethe é um dos primeiros exemplos de fenomenologia do mundo natural. Ele buscava uma maneira de se abrir para as coisas da natureza, de ouvir o que elas dizem e de identificar seus aspectos e qualidades essenciais. (Seamon, 1998, p. 2, tradução nossa)

²⁵ Em carta a von Knebel do dia 17 de novembro de 1784, Goethe informa com entusiasmo a descoberta do osso intermaxilar que apontava a origem comum entre o ser humano e os animais, o que justifica um método de investigação que abarque a totalidade da natureza. Em suas palavras: “E cada criatura é apenas uma nota, uma *nuance* em uma grande harmonia, que devemos estudar como um todo, ou os detalhes permanecerão sem sentido.” (Goethe, 1957, p. 153, grifo do autor, tradução nossa)

Em vez de dissecar ou objetificar a natureza, essa abordagem busca um tipo de intuição participativa, na qual o observador aprimora suas próprias faculdades para perceber com o objeto, e não apenas olhar para ele. Por rejeitar explicações baseadas em mecanismos ocultos, Goethe praticava um método baseado na visualização do fenômeno por meio da imaginação sensorial. (Bortoft, 1996, p. 21-22)

Assim é que, através do exercício da imaginação, torna-se possível reconstruir a sequência dinâmica dos diferentes estágios do desenvolvimento de uma planta simultaneamente. Na imaginação, estes diferentes momentos, que vão desde a semente, passando pelo caule até a constituição do cálice, são reunidos, revelando a unidade viva subjacente às transformações da planta. Goethe assim descreve este procedimento em seus estudos botânicos:

Se eu olhar para o objeto criado, investigar sua criação e seguir esse processo até onde puder, encontrarei uma série de etapas. Como elas não são realmente vistas juntas diante de mim, devo visualizá-las em minha memória para que formem um certo todo ideal. A princípio, tenderei a pensar em termos de etapas, mas a natureza não deixa lacunas e, portanto, no final, terei que ver essa progressão de atividade ininterrupta como um todo. Posso fazer isso dissolvendo o particular sem destruir a impressão em si. (Goethe, 1988, p. 75, tradução nossa)

Por possibilitar a representação dinâmica do fenômeno através da união de suas partes em diferentes momentos, a imaginação é considerada essencial para a epistemologia de Goethe. Isso é demonstrado, por exemplo, ao considerarmos a vontade da planta de crescer em direção à luz, o que não se reduz às categorias *a priori* kantianas e que constitui efetivamente a essência do fenômeno. Dessa forma, o aprimoramento das faculdades sensíveis conduz ao desenvolvimento da intuição, que, juntamente com a imaginação permite que ao se observar o fenômeno, seja possível captar as leis fundamentais que o regem. (Coelho, 2007, p. 25-26)

Temos assim que, na epistemologia de Goethe através da observação atenta, é possível intuir na multiplicidade da natureza o geral e necessário. Neste contexto, a imaginação possui o papel essencial de atuar na intermediação entre o sensível e o espiritual, conferindo às formas materiais o sopro vivo e fertilizante do espírito. E assim nos tornamos participantes do processo criativo da natureza.

2.4 A MANIFESTAÇÃO DO UNIVERSAL NO PARTICULAR

Como vimos, Goethe apresenta uma perspectiva vitalista que leva em consideração a dinâmica da natureza, defendendo que, ao nos desenvolvermos em conjunto com o movimento dela, podemos captar seus princípios fundamentais. E a partir da apreensão desses princípios restabelecemos a conexão sujeito e objeto.

Neste sentido, em suas pesquisas, ele descreve a existência de dois princípios: a polaridade e a ascensão (*Steigerung*)²⁶. A polaridade se refere ao conflito de opostos que gera movimento e que tem na ascensão sua superação, conduzindo o organismo à transformação. Como identifica Moura (2006, p. 173), a interação entre essas forças compõe uma dialética orgânica.

Na ciência de Goethe, esses princípios atuam de forma interdependente, combinando-se de modo a gerar formas orgânicas mais complexas e livres, a partir das quais é possível observar uma metamorfose das formas. Dessa forma, o desenvolvimento acontece do mais simples e geral e se direciona ao complexo e particular, retornando novamente ao geral de forma contínua em um movimento espiralado. Esse processo pode ser observado nos estudos botânicos descritos por Goethe (2019), em que o desenvolvimento vegetal acontece a partir das forças polares de contração e expansão.

Este processo se inicia a partir do cotilédone, a folha embrionária que, à medida em que se expande e contrai, gera novos órgãos, levando a planta a crescer e se complexificar a partir do crescimento das raízes, caule e folhas. Ao atingir a fase madura, a planta alcança finalmente a capacidade reprodutiva. A reprodução sexuada das plantas envolve a união dos gametas masculinos e femininos e culmina com a criação do fruto, um novo ser que integra os opostos, exemplificando o princípio da ascensão. Entretanto, ressaltamos que tais exemplos fornecem apenas ilustrações didáticas, pois a atuação desses princípios acontece de forma intrincada e constante.

Já em seus estudos sobre as cores, Goethe identifica a origem cromática a partir da polaridade luz e não-luz (sombra), que tem no amarelo e azul as oposições polares básicas. O polo ativo proveniente da luz corresponde ao amarelo, enquanto o polo passivo proveniente da sombra corresponde ao azul. (Goethe, 2013, p. 128)

Ao misturarmos as cores simples amarelo e azul, temos como resultado o verde, uma cor que, por reunir os opostos, transmite a sensação de harmonia e satisfação. As cores

²⁶ Também conhecida por intensificação.

simples podem ainda ter seus pigmentos concentrados, o que faz com que se intensifiquem. A partir desse processo, o amarelo, ao se intensificar, produz o laranja, e o azul, o violeta. Quando essas cores opostas intensificadas são misturadas, temos como resultado o púrpura, considerado por Goethe uma cor solene e magnífica representativa da ascensão, e que expressa, portanto, o auge do fenômeno cromático. (Goethe, 2013, p. 149-150)²⁷

O círculo cromático elaborado pelo poeta retrata o desenvolvimento das cores a partir da oposição simples entre amarelo e azul, cuja mistura é a base fundamental para o surgimento das outras cores. Nele torna-se possível visualizar a interação entre as cores e sua união na composição de um todo harmônico. Essa totalidade representada pelo círculo cromático é buscada pelo olho, o que Goethe descreve a partir de importantes observações que revelam a participação do órgão da visão na constituição das cores fisiológicas. Neste sentido, quando exposto a estímulos de uma polaridade, o olho busca pela cor que lhe é complementar no círculo cromático. É assim que Goethe (2013, p. 173) afirma que, em seu anseio pela totalidade, a natureza nos conduz à liberdade.

Uma experiência corriqueira exemplifica esse fenômeno quando, ao mudarmos o foco da visão de objetos coloridos para um fundo branco, vemos o espectro da cor complementar sobre esse fundo. Além disso, o poeta também descreve esse fenômeno a partir da observação das flores sob o crepúsculo. Nesse período, o olho se encontra relaxado e mais sensível à cor intensa de determinadas flores, como a papoula oriental, de vibrante cor vermelha, e que é citada por Goethe (2013, p. 92) ao relembrar um evento específico. Nessa ocasião, ele descreve que, durante um passeio com um amigo ao entardecer, quando olharam de lado as flores, viram um brilho verde-azulado, tonalidade complementar ao vermelho, como se fosse uma chama emitida por elas.

A atuação desses princípios está também presente nos estudos sobre morfologia e anatomia comparada. Especificamente no texto *Introdução à Anatomia Comparada*, Goethe (1988, p. 119-120) esboça um padrão arquetípico geral na forma assumida pelas diferentes espécies animais. Esse padrão é basicamente composto por três porções: a parte superior, onde se localiza a cabeça; a parte medial, que comporta os órgãos vitais; e a parte posterior,

²⁷ Conforme Miller (1988, p. X-XI), a teoria das cores foi influenciada pelos estudos alquímicos que Goethe empreendeu em sua juventude. Especificamente o conceito de ascensão representado pela cor púrpura é uma importante contribuição que as ideias alquímicas exerceiram no pensamento de Goethe. Nessa perspectiva, a ascensão seria uma mudança qualitativa a partir da qual a ideia subjacente se destaca do aspecto material do fenômeno. Como ápice cromático, a cor púrpura expressa assim a ideia da forma mais intensa possível, o que justifica seu efeito estimulante e fascinante.

que conta com os órgãos reprodutivos e de excreção. Órgãos auxiliares são acrescentados a essas partes de variadas formas.

A esse padrão comum, se sobrepõem as particularidades dos seres decorrentes do processo de metamorfose que acontece através da relação entre os fatores ambientais externos com o princípio interno criativo do organismo. Esse processo atua de forma compensatória, priorizando certas características sobre outras, como podemos observar, por exemplo, no longo pescoço das girafas em contraposição ao resto do corpo, ao passo que na toupeira acontece o contrário. Isso aponta que a liberdade do organismo de se transformar acontece dentro de certos limites. (Goethe, 1988, p. 120-121)

Os princípios que abordamos podem ser compreendidos a partir da relação entre espírito e matéria. Neste sentido, a interação entre ambos se expressa por meio da superação das polaridades (matéria) pela quebra de suas limitações e criação de novas formas através da ascensão (espírito). A partir desse processo, podemos observar a atuação da liberdade criadora do espírito juntamente com a necessidade e limitação da matéria, criando uma harmonia dinâmica na natureza. (Tantillo, 2002, p. 58-61)

A partir desses princípios, podemos também compreender um conceito importante desenvolvido por Goethe em sua epistemologia: o fenômeno originário (*Urphänomen*), elaborado pelo poeta a partir da constatação da existência de uma união entre ideia, como um princípio regulativo, e experiência. A partir dele, pode-se compreender de forma mais concreta os fenômenos naturais como derivados de uma ideia fundamental que contém todas as possibilidades de manifestação empírica. Assim é que se torna explicitado como, a partir de uma unidade simples, os seres naturais podem assumir formas mais complexas. Tais formas são como potencialidades que podem ser atualizadas nos seres vivos.²⁸

O conceito foi despertado a partir de discussões com Herder sobre história natural e os estudos da filosofia de Espinosa²⁹, figura que constituiu uma poderosa influência sobre ambos. (Richards, 2002, p. 376) Para traçarmos a formação desse conceito, é preciso remontar

²⁸ Como aponta Richards (2013, p. 477-486), a ideia de metamorfose fornecida pelo conceito de fenômeno originário antecipa a teoria evolutiva pela qual os seres vivos se transformam gradualmente ao longo do tempo a partir de formas simples para formas mais sofisticadas. Tais ideias foram influenciadas pelas concepções de Schelling e levadas ao campo da investigação empírica por Goethe através de seus estudos morfológicos, que se concentraram no desenvolvimento anatômico dos animais. É digno de nota que o próprio Darwin na *Origem das Espécies* menciona Goethe como seu precursor.

²⁹ Goethe adotou o conceito espinosista de *amor Dei intellectualis*, que expressa a profunda relação intuitiva existente entre a mente individual e a mente cósmica do Deus-natureza. Essa concepção tornou-se central para a devoção que o poeta dispensava ao mundo natural e fundamentou a ideia de que nos caminhos da alma se ocultam aspectos desconhecidos da natureza, justificando a noção de que descobertas em uma fazem surgir revelações na outra. (Ibid., p. 377)

à ocasião da viagem à Itália, quando Goethe empreendeu uma busca pela *Urpflanze*, a planta primordial, que seria uma estrutura vegetal comum compartilhada pelas plantas. Em uma passagem da obra, ao descrever o contato com uma grande diversidade de plantas que até então havia conhecido apenas através do vidro das estufas, Goethe (2017, p. 299) relata o apelo irresistível que exercia a motivação para encontrar a planta matriz:

À vista da imagem de tanta coisa nova e renovada, tornei-me novamente presa da velha obsessão, a de que talvez eu pudesse descobrir a planta primordial em meio a essas tantas. Pois ela há realmente de existir! De outro modo, como se poderia reconhecer um determinado organismo como uma planta, se todas elas não fossem construídas a partir de um mesmo modelo?

Posteriormente, Goethe relata uma famosa ocasião em que mostrou a Schiller um esboço de tal planta primordial, quando atônito ouviu do colega, ávido estudioso de Kant, que se tratava não de uma planta efetivamente empírica, mas de uma ideia. (Goethe, 1988, p. 18-21) Apesar de inicialmente se sentir afrontado por esta constatação, Goethe depois acabou por reconhecer a pertinência de tal afirmação, e com a contribuição do amigo pôde amadurecer esse conceito, entendendo a ideia não como algo puramente abstrato, mas como um princípio regulativo da experiência que confere coesão às partes.

Assim ele elabora o conceito de fenômeno originário que unifica ideia e experiência e que constitui o limite da intuição. O fenômeno originário seria, assim, uma ideia subjacente ao fenômeno que pode ser melhor reconhecida como arquetípica. Como afirma Miller (1988, p. XVIII): “O arquétipo está no limite da nossa capacidade perceptiva, na fronteira entre a ciência e a filosofia; é a fonte de todas as miríades de formas encontradas na natureza.”

Dessa forma, segundo Bortoft (1996, p. 266), a partir desse conceito, Goethe exprime a manifestação do geral no particular sob a forma de uma ideia que podemos acessar com o apuramento da percepção intuitiva através do desenvolvimento da sensibilidade, que abordamos na seção anterior.

Como modelo arquetípico, o fenômeno originário reúne limites e possibilidades. Assim define Goethe:

<433> A consciência imediata dos fenômenos originários coloca-nos numa espécie de angústia. Perante eles sentimos a nossa limitação. E só nos proporcionam satisfação quando o eterno jogo da empiria lhes empresta o colorido da vida. (Goethe, 2000, p. 12)

Ainda sob o conceito de fenômeno originário, explicita-se a ideia da existência de uma continuidade assumida pelas formas da natureza ao longo do processo de metamorfose. E, conforme pontua Galé (2020, p. 140-141), através de um método genético, torna-se possível rastrear a origem dos seres vivos mediante o estabelecimento de sua relação com o todo.

Assim, através da razão, a relação entre as partes com o todo pode ser estabelecida, enquanto com a imaginação é possível acompanhar o movimento contínuo e vital da natureza.

Dessa forma, podemos concluir que o naturalismo de Goethe se baseia na visão da natureza como um organismo, que, como tal, possui liberdade para se transformar. Esse processo acontece gradualmente e pode ser acessado por nós através da intuição e posto em movimento pela imaginação guiada pelo esteio da razão. A metamorfose que observamos na natureza aponta para a atuação de uma vontade criativa que indica a presença de uma força animada a permear todo o cosmos que nos circunda. Ao conhecer a natureza, podemos assim retornar para esse espaço onde tudo é permanentemente vivo e criativo.

3 A ESTÉTICA DE GOETHE

Após a exposição das principais ideias que compõem a perspectiva naturalista de Goethe, iremos agora discorrer sobre a sua teoria estética. Iremos expor algumas influências que moldaram a visão estética de nosso autor, assim como suas peculiaridades. Percorreremos as variações do pensamento do poeta sobre esse assunto ao longo de sua vida, que podem ser divididas em três períodos. E, por fim, iremos abordar a relação entre arte e natureza, retomando os conceitos naturalistas que mencionamos previamente e desenvolvendo-os sob a ótica artística.

3.1 DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO

A título de introdução, iremos abordar o desenvolvimento da estética de Goethe ao longo de sua vida, estabelecendo relações entre suas ideias e as ideias que ascendiam em seu ambiente cultural. Como veremos, a perspectiva estética de nosso autor foi influenciada pelo pensamento de seus contemporâneos, embora também tenha preservado algumas particularidades que lhe conferem características peculiares.

De acordo com Werle (2021, p. 16), a teoria da arte de Goethe, que é desenvolvida em seus escritos sobre arte, pode ser dividida em três períodos: a juventude, o classicismo e a maturidade. No primeiro, Goethe se atém mais à literatura do que às artes plásticas, recebendo forte influência do movimento romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto).

Esse movimento reuniu um grupo de jovens artistas cujos nomes emergiram no ambiente cultural europeu, muitos dos quais Goethe contava como amigos e companheiros literários. Nessa vibrante atmosfera de criatividade e rebeldia, ele relembraria em sua autobiografia diversas figuras influentes com as quais compartilhou estreitos laços intelectuais. Além de Herder, Goethe enfatiza a poderosa influência de Johann Georg Hamann, um pensador que ele admirava profundamente e um dos primeiros críticos do racionalismo iluminista e do classicismo. Ele também menciona o escritor e crítico Merck, bem como o poeta Klopstock. (Goethe, 2017a, p. 613-623)

Cabe destacar que a influência de Herder, que era um grande admirador de Hamann e que também compartilhava sua índole contestatória, foi decisiva para delinear os contornos do movimento. Herder criticava o racionalismo do sistema iluminista e suas consequências para a moral e sociedade, cuja intelectualização, a seu ver, servia a propósitos utilitários. Para ele, a linguagem racional, que opera a partir de conceitos causais, é insuficiente para abranger o

processo criativo, que escapa à causalidade, o que torna necessária uma outra forma de linguagem. A esse respeito, salienta Safranski (2017, p. 61):

Herder busca uma linguagem que se apegue à emoção misteriosa e à ambiguidade da vida, uma linguagem que frequentemente faça uso de metáforas em vez de conceitos e que busque empatia em vez de estrutura. Muito permanece vago, sugestivo, intuitivo.

Herder também serviu como um canal para a introdução da filosofia de Baruch Espinosa no meio intelectual de Goethe. Embora o envolvimento de Goethe com Espinosa tenha se aprofundado em seus últimos anos, as sementes já estavam presentes em seu período inicial, particularmente em sua reverência pela natureza como uma ordem imanente e racional. Goethe viria a admirar Espinosa não apenas por seu monismo metafísico, mas também por sua serenidade ética e sua visão da natureza como *Deus sive Natura*, Deus ou Natureza como uma substância singular e unificada (Richards, 2007, p. 376-377).

Essa visão de mundo espinosista ressoou com as tentativas de Goethe de superar a alienação do dualismo iluminista e localizar o divino no mundo natural. Isso é particularmente evidente em poemas como Ganimedes, em que a voz lírica é absorvida por uma presença natural divina, espelhando o conceito de Espinosa do amor intelectual a Deus (*amor Dei intellectualis*) como a forma mais elevada de conhecimento e liberdade.

Neste contexto, não podemos deixar de mencionar também o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), que é reconhecidamente a obra paradigmática do *Sturm und Drang*. Através de sua narrativa epistolar, o romance canaliza não só as preocupações existenciais e a intensa subjetividade característica do movimento, mas dá voz às tensões filosóficas presentes nos anos de juventude de Goethe.³⁰

As concepções filosóficas de Goethe sobre a natureza e a influência das ideias de Espinosa em seu pensamento transparecem na visão da natureza não apenas como um pano de fundo, mas como um organismo vivo e permeado de significado. Neste sentido, Werther expressa a insatisfação com as abstrações racionais e convenções sociais que estabelecem a mediação entre o indivíduo e o mundo, e anseia por uma unidade afetiva e direta com o cosmos. No entanto, à medida que a narrativa se desenrola, a natureza deixa de ser uma fonte de consolo e se torna, em vez disso, um espelho do desespero de Werther. A ambivalência

³⁰ Richards (2007, p. 347) adiciona também como motivadores da trama a conexão erótica entre o artista, a natureza e as mulheres marcantes em sua vida. Ele chega a afirmar que esses motivos constituem temas constantes na obra literária de Goethe. No caso de *Werther*, é observado que o romance retrata alguns elementos de seu relacionamento com Charlotte Buff, noiva de Johann Georg Kestner, que conheceu durante sua estadia em Wetzler, onde realizou seu treinamento como advogado.

simbólica da natureza no romance revela, portanto, uma tensão filosófica mais profunda no pensamento de Goethe: a impossibilidade de alcançar uma unidade inquebrável entre o eu e o mundo dentro dos limites da modernidade.

Werther apresenta ainda traços que podem ser identificados com a figura do gênio, que no *Sturm und Drang* exemplifica a originalidade e espontaneidade criativa que passam a denotar as características indispensáveis para a criação artística. A ideia de gênio rompe com a hierarquia rígida e autoritária do universo da corte e da burguesia e, ao valorizar a liberdade criativa e as qualidades excepcionais do artista, traz para a cena o protagonismo do indivíduo. Dessa forma, a arte se torna expressão da vida individual; não meramente *mimesis*, uma cópia da realidade, mas *poiesis*, criação original do artista. (Safranski, 2017, p. 62)

Contudo, embora o romance de Goethe articule poderosamente a intensidade emocional e o conflito interno característicos do movimento, particularmente por meio da resistência de Werther às normas burguesas e de sua exaltação do sentimento individual, ele também apresenta um retrato profundamente ambivalente das consequências de tal sensibilidade. A esse respeito, Benjamin (2009, p. 130) salienta que a obra fornece um retrato bem delineado do sintoma da patologia burguesa da época.

Alinhado a isso, Boyle (1991, p. 173-174), afirma que Werther não é simplesmente um porta-voz dos valores da *Sturm und Drang*, mas uma figura por meio da qual Goethe explora o potencial destrutivo da subjetividade descontrolada e do excesso emocional. Por meio de seu drama descortinam-se as consequências catastróficas causadas pelo extremado apego ao “coração” e o ensimesmamento subjetivo, que conduzem à perda da unidade com o mundo e à aniquilação fragmentária do eu. E assim, paradoxalmente, o personagem se afasta ainda mais da intimidade com a natureza tão ansiada.

Mais tarde em sua autobiografia, Goethe descreve o movimento do *Sturm und Drang*, ressaltando sua atmosfera animada e inovadora, mas sem deixar também de tecer contundentes críticas:

E foi a partir desse redemoinho criativo, desse viver e deixar viver, desse dar e receber – encarado de peito aberto e a seu próprio modo por cada um daqueles tantos jovens, sem depender de ninguém e sem qualquer espécie de estrela-guia teórica – que surgiu aquela renomada época literária, tão famosa quanto infame; uma época que viu surgir uma grande massa de jovens geniais, com todo o arrojo e toda presunção tão típicos de sua idade: com o uso de suas forças, produziram alegrias e prazeres; com o abuso das mesmas, causaram males e desprazeres. Os efeitos e as reações advindos dessa fonte constituem justamente o tema principal deste livro. (Goethe, 2017a, p. 623)

Mas, apesar das críticas, é inegável que a adesão ao movimento constituiu importância fundamental no processo formativo de Goethe, fomentando seu processo de autoconhecimento. Na interpretação de Moura (2006, p. 85-86), sobre esta base se assenta não só a metodologia, mas também a filosofia científica formulada pelo poeta. Ela aponta que esta fase encontra correspondência no conceito de polaridade, que indica a concentração do indivíduo sobre si próprio em detrimento à sua relação com o mundo. A ênfase do indivíduo e de seu potencial criativo encontra expressão na figura de Prometeu, titã que cria a humanidade e rouba o fogo dos deuses para fornecer-lhe a capacidade do conhecimento. A relação com esse personagem mitológico é explicitada no poema *Prometeu*, redigido nos anos de *Sturm und Drang*.

Este poema incorpora perfeitamente a força vital avassaladora do gênio: o criador rebelde que se apodera do fogo divino simboliza a emancipação do artista das autoridades externas e seu domínio sobre a própria criação. Arte e vida se fundem em uma única força vital, transformando a criação artística em um ato de autoafirmação e desafio, onde o artista se torna um criador à altura do divino.

Mas a concentração do indivíduo em si mesmo logo começa a fazer surgir o desejo pelo movimento oposto de expansão em relação ao mundo. É aqui que se inicia um novo momento da vida de Goethe, que se volta de forma mais séria e consistente para a investigação científica, culminando com o conceito de fenômeno originário, que reconcilia o indivíduo com o mundo. Assim, Moura (2006, p. 87) pontua que a autoconsciência e a autoconfiança adquiridas pelo sujeito possibilitam que ele se abra ao mundo e possa enfim conhecê-lo. O abandono do foco exclusivamente intimista e pessoal para a busca por uma intervenção no mundo é representado pela partida de Goethe para Weimar.

Após o grande sucesso literário da obra e a mudança para Weimar, onde assumiu o cargo administrativo de conselheiro da Corte, Goethe viu-se ascender socialmente, tornando-se um alto funcionário, respeitado e reconhecido pelos membros da aristocracia. Mas, apesar do prestígio e das benesses que o cargo lhe proporcionava por um lado, por outro ele lamentava os prejuízos que sentia à sua vida interior. Apesar de ainda ter tempo para a condução de estudos científicos e para a escrita, seu espírito livre e irrequieto carecia do estímulo necessário para finalizar suas obras literárias³¹.

Seu isolamento transparece na carta de 17 de junho de 1784 a Charlotte von Stein, com quem na época mantinha uma relação íntima e nutria sentimentos apaixonados: “...

³¹ Goethe estava há algum tempo se dedicando aos escritos de *Fausto*, *Wilhelm Meister*, *Egmont* e *Torquato Tasso*.

Minhas cartas devem ter mostrado a você o quanto solitário eu estou. Eu não janto na Corte, vejo poucas pessoas e faço minhas caminhadas sozinho, e em todo lugar bonito eu queria que você estivesse lá.” (Goethe, 1957, p. 152, tradução nossa)

Tempos depois, uma certa insatisfação é depreendida da carta endereçada à sua mãe em 7 de dezembro de 1785, na qual informa-lhe as vantagens obtidas por sua posição social “Estou tão bem quanto possível, consigo administrar meus negócios, desfrutar da companhia de bons amigos e ainda tenho tempo e energia para mais de uma ocupação favorita.” Mas mais adiante acrescenta em tom melancólico: “E quanto a você, aproveite a minha vida presente, mesmo que eu deixe o mundo antes de você. Eu não a desonrei. Deixo bons amigos e um bom nome para trás, para que seja seu maior conforto saber que eu não morro completamente. (Goethe, 1957, p. 159, tradução nossa)

Mas, apesar do pessimismo estampado nessas palavras, foi nessa época que ele se tornou cada vez mais consciente de sua aptidão para a escrita, passando a considerar seriamente a possibilidade de se tornar escritor, além de ter despertado o desejo de viajar para a Itália. Para ele, a viagem se tornaria a oportunidade de um renascimento, algo que ele tanto necessitava. Seus planos se concretizaram em setembro de 1786, quando embarcou escondido e em condição de anonimato³² para a tão sonhada terra mediterrânea.

A viagem à Itália, que se estendeu por dois anos, foi decisiva para a mudança radical da concepção artística de Goethe através do contato com o fértil ambiente artístico italiano, bem distinto da austeridade alemã que até então presenciara. Têm início nessa época as primeiras bases de seu Classicismo, que é profundamente afetado pelo modelo artístico greco-romano. (Werle, 2021, p. 17)

Além da arte, o clima agradável do ambiente italiano proporcionou ao poeta passar mais tempo ao ar livre, onde pôde conduzir minuciosas observações geológicas e botânicas, favorecidas pela grande diversidade de plantas que agora tinha bem próxima aos olhos. Como relata na obra *Viagem à Itália*, as formas da natureza agora enchiham os seus olhos, que, imersos em ávida contemplação, reacenderam o desejo pela descoberta da natureza e a chama criativa que jazia adormecida em seu ser.

Ao se aproximar do mundo objetivo, Goethe pôde agora reviver suas experiências juvenis, além de resgatar o seu interesse pelos autores antigos. Em Veneza, ele assim exprime, maravilhado. a transformação despertada pela sua jornada:

³² Já nessa época o poeta era conhecido em toda Europa e para evitar os incômodos da exposição pública, optou por viajar sob identidade falsa. (Safranski, 2017, p. 271)

Deus seja louvado, pois recupero o amor por tudo o que na juventude me era valioso! Quão afortunado me sinto ao ousar frequentar novamente os autores antigos! [...] Não tivesse eu tomado a decisão que levo adiante agora, teria já sucumbido. Impeliu-me o desejo de ver tais objetos com meus olhos, imprimindo-os em meu espírito. (Goethe, 2017b, p. 117, 118)

Ao longo da viagem, seu olhar vai se formando a partir da contemplação dos objetos da natureza e da arte clássica, permitindo que ele atingisse o que tanto buscava: um verdadeiro renascimento. Mais adiante, ao se aproximar de Roma, o poeta descreve ter se curado de uma “doença”, possibilitada pela visão e pela presença de tais objetos, e relata animadamente o ressurgimento dos sonhos de sua juventude. (Goethe, 2017b, p. 147-148)

Aqui chamamos atenção para a importância do objeto que se evidencia como um traço característico da estética de Goethe e que se manterá constante ao longo de sua vida. Tal constatação é endossada por Werle (2021, p. 21), que aponta para a objetividade como elemento essencial da teoria artística de Goethe, o que significa que é indispensável ao artista o conhecimento das formas da natureza. Iremos abordar esse assunto mais detidamente na próxima seção.

Cabe apenas ressaltar que neste ponto se situa sua grande crítica aos românticos, que com seu subjetivismo, que ele descreve como decadente, acabam perdendo de vista os aspectos objetivos e produzindo obras fragmentárias por não conseguirem expressar adequadamente o todo. O poeta assim comenta com Eckermann (2017, p. 175): “Sempre se fala no estudo dos antigos; mas que significa isso senão: volte-se para o mundo real e procure exprimi-lo; pois foi isso o que fizeram também os antigos enquanto viveram.”

Neste contexto, a “redescoberta” da Grécia ocorrida no século XVIII ensejou uma visão idealizada da cultura helênica, que nessa concepção expressa um tempo mais simples e menos corrupto da humanidade e sua convivência íntima com os deuses e com a natureza. Através dos ideais estéticos presentes nas obras gregas, recupera-se também uma visão mais substancial da arte como um contraponto à superficialidade dos ideais da corte, além da integridade perdida na modernidade. Assim afirma Grair (2005, p. 64, tradução nossa):

A arte e a literatura gregas receberam status exemplar porque retratavam homens e mulheres "completos" em seu estado natural, vivendo vidas livres e contentes em um ambiente permeado pelo divino. Esses elementos reaparecem em variações individuais entre todos os escritores do período. O mito de uma era de ouro grega representava um modelo social dinâmico porque continha as tensões entre o historicamente real e o esteticamente ideal, bem como imagens quiliásticas de um passado irrecuperável, um presente árduo e um futuro promissor. Os ideais estilísticos associados de clareza, proporção e restrição ou contenção serviam como um corretivo para a superficialidade da cultura cortesã e, em um nível mais profundo, para a fragmentação e alienação não naturais vivenciadas na modernidade.

Marcante no período classicista foi a influência dos teóricos Winckelmann e Lessing. O primeiro se ateve ao ideal da "nobre simplicidade e serena grandeza" presente nas obras de arte gregas que expressam nobreza de alma através de uma expressão serena e da simplicidade das formas. Winckelmann acreditava que a arte grega personificava o equilíbrio perfeito entre forma e expressão, e a via como um modelo a ser imitado pelos artistas modernos. Contudo, para além da perfeição estética, ele apreciava as qualidades morais representadas pela arte grega, principalmente a fortaleza espiritual, que considera exemplificada no grupo da estátua do Laocoonte, que, mesmo atacados por cobras, não expressam dor nem descontrole emocional.³³ (Trevelyan, 1981, p. 44) Os escritos de Goethe sobre arte e estética refletem a influência de Winckelmann, particularmente em sua ênfase nas formas idealizadas e harmoniosas da arte grega.

Apesar de concordar com Winckelmann em relação ao apreço pelos padrões da arte clássica, Lessing aponta para características distintas entre as artes plásticas, que representam corpos no espaço, e a poesia, que representa ações no tempo, o que confere ao poeta uma maior liberdade de representação na obra literária. Como observa Coelho (2024, p. 142):

Até então, achava-se que todas as artes expressavam a mesma visão ou cena por métodos ou ferramentas diferentes, mas Lessing mostrou que a poesia é temporal e rítmica, apresentando os acontecimentos da vida, ao passo que as artes plásticas como que “fotografam” os objetos estáticos.

No caso da escultura do Laocoonte, ele discorda de Winckelmann ao postular que a expressão de dor dos personagens não aconteceu, pois a obra de arte retrata o momento justamente anterior aos gritos dos personagens. Expressar esse tipo de emoção iria contra o ideal de beleza que, segundo Lessing, seria o ideal norteador das artes plásticas, o que não acontece na poesia, por esta permitir a vívida expressão de emoções e a liberdade da imaginação. (Trevelyan, 1981, p. 45)

Cabe salientar que a ênfase de Lessing na imaginação marca uma mudança crucial na estética. Ao enxergar a arte como um processo dinâmico e contínuo de criação, Lessing abre caminho para que Goethe e outros explorem a arte como algo vivo e em evolução. Essa perspectiva também personaliza a criação artística, enquadrando a obra de arte como uma expressão única moldada pela individualidade do artista. (Moura, 2006, p. 209)

³³ A escultura do Laocoonte é uma obra de arte grega que representa a cena mitológica de Laocoonte e seus dois filhos sendo atacados por cobras. Ela se tornou objeto de grande atenção dos intelectuais da estética alemã, que discutiram amplamente sobre ela, notavelmente Winckelmann, Lessing, Herder, Schiller, Hegel, o próprio Goethe, além dos românticos Novalis e Schlegel. (Nisbet, 1985, p. 7)

Neste sentido, em sua análise sobre o Laocoonte, Lessing abre caminho para uma maior liberdade criativa, enfatizando o papel da imaginação individual na criação artística. A poesia, nessa visão, não é mais apenas uma imitação da realidade, mas um estímulo à imaginação. No entanto, apesar dessa mudança, a razão ainda ocupa um lugar dominante em sua concepção de gênio.

Goethe foi também influenciado pela teoria estética de Lessing, particularmente em seus próprios escritos sobre a relação entre arte e literatura. Sua análise no ensaio *Sobre Laocoonte* reflete a ênfase de Lessing nas distintas capacidades expressivas das artes visuais e literárias. A discussão de Goethe sobre a escultura destaca as maneiras pelas quais ela incorpora os ideais da arte grega, ao mesmo tempo em que reconhece as limitações da representação visual na transmissão de conteúdos emocionais e narrativos complexos.

E nesse ponto, Goethe considera o papel fundamental das artes literárias juntamente com o das artes plásticas. Ele nota que, através da mediação literária, é possível acrescentar mais nuances à obra, tornando-a carregada de profundidade, e aí reside a importância da poesia. Isso acontece, pois, ao se buscar superar a série de mediações do indizível, é possível realizar o simbólico, por meio do estabelecimento de conexões entre as camadas de sentido da obra artística, como assevera Werle (2021, p. 27):

Todo o círculo artístico (criação, interpretação e fruição) encontra-se num processo de mediação do indizível, numa espécie de série de mediações ou de superações, nas quais se “realiza” (negativamente?) a própria essência inaudita da arte, em outras palavras, o simbólico.

Um elemento importante na análise de Goethe sobre a escultura do Laocoonte é que ele concebe a obra como resultante da representação do momento da passagem entre o que acontece no momento anterior, quando a situação ainda não ocorreu, e pouco depois, quando essa situação se desfaz. A retratação desse momento preciso faz com que a obra seja sempre nova aos olhos dos espectadores. Goethe (2021, p. 117) assim afirma:

Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada [*angeschaut*], sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito.

Goethe destaca que, na escultura em questão, a postura e as partes dos corpos do pai e dos dois filhos foram determinadas a partir da mordida da serpente na cintura do pai, produzindo o desvio do corpo para o lado oposto, a elevação do peito, a contração no ventre, a inclinação lateral da cabeça e os traços do rosto. Ao mesmo tempo em que seus pés estão presos, seus braços estão em luta, de forma que se combinam efeitos “[...] de ímpeto e fuga,

de atuação e sofrimento, de esforço e resignação.” (Goethe, 2021, p. 123) O Laocoonte representa, assim, o momento privilegiado da passagem de um estado a outro, no qual se conjugam os opostos, ímpeto e sofrimento. A retratação desse momento é o que Goethe considera o objeto supremo das artes plásticas.

Tais reflexões apontam que, apesar do apreço pela objetividade marcante no Classicismo, a influência da subjetividade não pode mais ser desconsiderada. Digno de nota é a importância conferida por Winckelmann aos elementos subjetivos na constituição da obra de arte, o que conduz à ideia do artista não como mero imitador da natureza, mas como um verdadeiro criador de novas realidades. Essa mudança na compreensão da arte foi antecipada previamente pelos críticos suíços Bodmer e Breitinger, que abriram espaço para a imaginação, a individualidade e a liberdade na arte. Eles argumentaram que a verdadeira beleza surge da união do maravilhoso e do crível: a arte deve evocar a admiração, mas permanecer fundamentada em um senso de verdade. Em vez de imitar a própria natureza, o artista deve capturar e expressar as impressões que a natureza produz no observador, filtradas pela percepção e paixão pessoais. Essa mudança elevou o papel da individualidade do artista, estabelecendo a base para a autonomia tanto do criador quanto da obra de arte. Com essa perspectiva, a criação artística torna-se um ato profundamente subjetivo, marcado pela sensibilidade única do artista. Essa ênfase na originalidade e na conexão interior com a "fonte da criação" transforma o artista em uma figura semelhante a um semideus, cujo gênio o liberta de rígidas regras externas. A arte, então, não é mais limitada por normas artificiais; é a expressão autêntica de um dom natural, onde a liberdade e a individualidade constituem o próprio cerne do poder criativo. (Moura, 2006, p. 190-191)

Essas ideias têm respaldo na teoria de Winckelmann ao postular que, além da inspiração pela fidelidade das formas da arte grega, o artista gradualmente evolui para além da imitação como mera cópia. Nesta concepção, o artista busca revelar princípios universais por meio de sua própria expressão subjetiva, transformando a arte em uma realidade autônoma que ultrapassa a própria natureza. (Moura, 2006, p. 188)

Para os antigos, arte e natureza eram contínuas: o artista se sentia parte da natureza, então suas criações eram uma extensão direta dela. O homem moderno, no entanto, experimenta uma ruptura: para alcançar a natureza, ele paradoxalmente precisa se distanciar dela. Isso leva à concepção romântica da arte como um reino independente, centrado no homem, onde a criatividade se torna um ato quase divino. A arte, portanto, torna-se "artificial", ou seja, além do natural no sentido de ser construída de forma consciente, um

espaço onde a imaginação humana rivaliza com o próprio poder criativo da natureza. Nas palavras de Moura (2006, p. 189):

A obra de arte romântica é, seguindo essa linha de pensamento, uma consequência dessa postura. É a descoberta do império do homem, da supremacia humana, da soberania e solidão humanas. No homem já estaria dado tudo. Ele pode prescindir da natureza. A obra de arte pode ser legitimamente autônoma. Para isso o homem precisa exercitar exaustivamente a sua capacidade imaginativa a fim de poder competir com a capacidade criadora da natureza. A arte torna-se o lugar do artificial, daquilo que é produzido ex-natura. Não é sem razão que as palavras arte e artificial, tanto em português, como em alemão, “*Kunst – künstlich*” - encontram-se ligadas etimologicamente.

O interesse pelo estudo da arte acompanhou Goethe durante o período de 1790 e 1800, quando de seu retorno a Weimar. Neste período, o poeta se dedicou ao assunto intensamente, tanto em termos teóricos quanto práticos. As atividades institucionais de Goethe durante esse período reforçaram ainda mais sua visão estética. Ele teve um papel ativo na formação da vida cultural de Weimar, fundando a revista de arte *Propileus* com Heinrich Meyer.

Além disso, esse período foi marcado por desenvolvimentos intelectuais significativos, incluindo seu envolvimento com investigações científicas, notadamente sua teoria das cores, e um envolvimento cada vez mais profundo com a estética filosófica, particularmente por meio de sua correspondência com Schiller. Essa amizade tornou-se uma das parcerias intelectuais mais formativas da época, aproximando Goethe das correntes filosóficas moldadas pela influência da *Crítica do Juízo*, de Kant, e, posteriormente, da filosofia da natureza, de Schelling.

A colaboração entre Goethe e Schiller não apenas enriqueceu suas obras individuais, mas também lançou as bases para o que viria a ser conhecido como Classicismo de Weimar. O incentivo e a orientação intelectual de Schiller ajudaram Goethe a refinar seus ideais clássicos e a solidificar uma estrutura estética fundamentada na harmonia, na clareza e na imitação da natureza. Essa influência mútua é particularmente evidente na ambição compartilhada de elevar a literatura alemã ao nível dos clássicos gregos e romanos antigos, integrando a visão filosófica à criação poética.

O projeto clássico de Goethe e Schiller envolvia mais do que formalismo estético. Era também uma postura filosófica contra a fragmentação subjetiva emblemática do Romantismo. Goethe, em particular, criticava o que considerava excessos românticos, defendendo, em vez disso, um retorno à harmonia clássica e à integridade da forma. Sua versão do Classicismo, como sugere Werle (2021, p. 18-19), não foi meramente uma escolha estilística, mas uma

resposta crítica às crises da modernidade. Colocou questões urgentes sobre a direção da estética moderna, lidando com a tensão entre ideais antigos e realidades contemporâneas.

Neste contexto, Nisbet (1985, p. 18) enfatiza que a novidade no projeto neoclássico alemão foi precisamente seu engajamento crítico com a tradição: uma reativação de temas clássicos à luz de preocupações filosóficas e políticas modernas. Goethe e Schiller, como muitos de seus contemporâneos, enfrentaram o problema de reconciliar o pensamento antigo e o moderno. Seu projeto não era de renascimento nostálgico, mas de mediação criativa.

Tais ideias se justificam na compreensão de que, enquanto a arte antiga se baseava na unidade natural entre o homem e a natureza, a arte moderna exige autoconsciência: o artista deve voltar-se tanto para dentro quanto para fora, incorporando simultaneamente as perspectivas clássicas e românticas. Assim é que emerge a necessidade de integração tanto do ideal clássico, que comprehende a arte como expressão estruturada da ordem da natureza, quanto do ideal romântico, que vê a arte como expressão do eu em diálogo com o mundo. Em ambos os casos, a arte antiga serve de modelo, oferecendo um "código" mais inteligível aos humanos do que a própria natureza, visto que na Antiguidade o homem e a natureza eram unificados. Essa busca por um elemento original, capaz de conectar o artista a raízes metafísicas, permite que um senso de coerência e unidade emerja na arte moderna, mesmo em meio à diversidade de abordagens e expressões características do período. (Moura, 2006, p. 195)

Entretanto, é importante destacar que, apesar de partilharem objetivos em comum, os dois poetas possuíam divergências no que tange principalmente ao ponto de vista acerca do papel da estética na promoção de transformações sociais. Esta distinção é ressaltada por Benjamin (2009, p. 151-152), que aponta que inicialmente Schiller era marcado pela energia radical de seus primeiros dramas, como *Os Bandoleiros* e *Dom Carlos*, obras dotadas de uma aguda consciência social e política. Goethe, ao contrário, assumia uma posição mais cautelosa, preferindo canalizar a mudança social por meios culturais em vez de políticos. Neste sentido, a conciliação entre os dois foi possibilitada graças à filosofia kantiana. Esta embasou as ideias sobre a educação estética de Schiller desenvolvidas em suas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, obra que suavizou a rigidez e a radicalidade das ideias morais de Kant, transformando-as em uma visão de desenvolvimento estético e histórico. Essa mudança intelectual criou uma ponte entre os dois poetas, permitindo uma colaboração produtiva, apesar de seus temperamentos e visões de mundo contrastantes.

Nesta obra, Schiller defende que educação estética não é meramente uma questão de apreciação artística, mas um profundo processo de formação humana que reconcilia razão e

sensibilidade, permitindo que os indivíduos alcancem seu pleno potencial como seres livres. A visão de Schiller sobre a educação estética estende-se além do indivíduo, chegando à esfera política. Ele argumenta que o valor estético não é apenas um meio de libertação individual, mas também um fundamento para a liberdade política. Ao cultivar a sensibilidade estética, os indivíduos tornam-se capazes de participar de uma sociedade mais justa e harmoniosa. A educação estética de Schiller serve, portanto, como um remédio ético-político radical, oferecendo uma visão de emancipação humana que combina transformação individual e coletiva.³⁴

Goethe partilhava também da visão sobre a importância da educação estética, mas, embora concordasse com Schiller em relação ao poder transformador da arte e da beleza, sua abordagem à educação estética era mais holística e menos abertamente política. Na leitura de Benjamin (2009, p. 141-143), a postura política de Goethe era profundamente ambivalente e moldada por seu contexto pessoal e temperamento. Embora crítico do sistema ultrapassado de despotismo esclarecido³⁵ mesmo antes da Revolução Francesa, Goethe não conseguia abraçar a Revolução em si. A posição conflituosa de Goethe refletia as tensões de sua época: ele não era um revolucionário, mas sim um mediador entre a burguesia em ascensão e os poderes feudais. Ele imaginava uma sociedade burguesa culta prosperando apenas sob a estabilidade e a "proteção" de um Estado enobrecido e hierárquico. Sua rejeição à Revolução, portanto, carregava um caráter tanto feudal quanto pequeno-burguês, nascido de um desejo de segurança em meio ao caos.

Nesta visão, enquanto rejeitava extremismos e transformações radicais, o ponto de vista de Goethe se alinhava à adoção de uma perspectiva de continuidade em vez de ruptura. Para ele, a tarefa da vida era tecer seu início e fim em um todo coerente, aceitando suas ambiguidades e contingências. Através das tensões entre polaridades, Goethe buscava não uma resolução, mas um equilíbrio dinâmico, espelhando a complexidade do mundo que

³⁴ Contudo, essa proposta é questionada por Richter (2005, p. 21), que afirma ser a educação estética uma forma de conter o espírito político e manter a ordem em meio ao caos dos tempos revolucionários. Ele argumenta que o Classicismo de Weimar era composto por membros da nobreza e da burguesia, e, portanto, defendia os valores da elite econômica de Weimar, o que colocaria em xeque a efetividade de seu projeto transformador.

³⁵ Despotismo esclarecido refere-se a uma forma de monarquia absoluta na Europa do século XVIII, na qual os governantes adotavam certos princípios do Iluminismo, como promover a educação, codificar leis, incentivar a ciência e fomentar reformas econômicas, enquanto mantinham um poder político centralizado e inquestionável. Monarcas como Frederico, o Grande, da Prússia, José II da Áustria e Catarina, a Grande, da Rússia, exemplificam esse modelo, buscando modernizar seus Estados sem abrir mão de sua autoridade. (Ingrao, 1986)

pretendia representar. Esse mesmo impulso moldou tanto sua vida quanto sua arte, expressando-se de forma simbólica em sua obra literária:

Está em ação aqui a mesma compulsão que o levou, como poeta dramático, a contrapor Egmont e Orange enquanto homem do povo e homem da corte, Tasso e Antônio enquanto poeta e cortesão, Prometeu e Epimeteu enquanto homem criador e sonhador queixoso - e, finalmente, a contrapor com Fausto e Mefisto a todos eles ao mesmo tempo enquanto facetas do próprio Eu. (Benjamin, 2009, p. 162-163)

Assim é que Goethe se voltou mais para a educação estética no desenvolvimento do indivíduo, concentrando-se no cultivo da sensibilidade, da imaginação e da profundidade emocional. Para ele, a educação estética não era um programa sistemático, mas um processo natural de crescimento, enraizado no envolvimento direto do indivíduo com a arte e a natureza.

Em meio a tais ideias, temos como central o conceito de *Bildung*³⁶, que constitui um dos conceitos que mais influenciaram suas ideias. Esta envolve tanto os seus aspectos materiais, como o desenvolvimento corporal, quanto os não materiais, como a cultura e a educação. Diferentemente das noções modernas de educação como primordialmente institucional ou vocacional, a *Bildung* de Goethe é um processo abrangente de desenvolvimento interior, harmonização com a natureza e integração do eu com o mundo. É tanto individual quanto cultural, um desdobramento orgânico e vitalício do potencial humano que abrange dimensões intelectuais, morais e estéticas. Assim é que, apesar das limitações humanas, derivadas das particularidades que lhes são inerentes, deve-se ainda assim buscar a reintegração com o todo, como afirma Goethe em conversa com Eckermann (2017, p. 157):

– Diz-se com razão – prosseguiu Goethe – que a educação de todas as forças humanas em conjunto seria desejável e o melhor que poderia acontecer. Mas o ser humano não nasceu para isso, cada um tem de se formar como um ser particular, buscando, no entanto, alcançar a compreensão do que vem a ser a reunião de todos.

Tais ideias conduzem a uma unidade entre natureza e arte, o que rompe com a visão dicotômica entre ambas que havia se tornado cada vez mais pronunciada no racionalismo iluminista e no idealismo transcendental pós-kantiano. Em vez disso, a proposta de Goethe se volta a uma concepção de continuidade intrínseca, em que tanto a natureza quanto a arte são

³⁶ O conceito de *Bildung* se refere a um ideal compartilhado por vários movimentos intelectuais alemães - *Sturm und Drang*, Iluminismo e Classicismo de Weimar - embora interpretado de forma diferente por cada um. Pensadores como Hamann, Herder, Schiller e Goethe abraçaram o ideal de perfeição humana e autorrealização, muitas vezes em termos estéticos. (Beiser, 2003, p. 28-29)

guiadas por um processo imanente e regido por leis da *Bildung*, um conceito que permeia seus escritos poéticos, filosóficos e científicos.

Essa crença está enraizada nos estudos morfológicos de Goethe, nos quais ele buscava identificar formas generativas subjacentes no mundo orgânico. Sua teoria da *Urpflanze* (planta primordial) exemplifica essa abordagem, postulando um arquétipo ideal a partir do qual todas as formas vegetais evoluem por meio de variação e metamorfose.

No capítulo anterior abordamos a obra *A metamorfose das plantas*, em que Goethe descreve a planta não como uma entidade estática, mas como uma expressão dinâmica de potencial formativo, que se desdobra por meio de uma série de transformações. Esse mesmo princípio de metamorfose, acreditava ele, rege a criação artística: assim como a natureza se desdobra de acordo com leis internas de desenvolvimento, o artista também molda os materiais estéticos de acordo com uma necessidade interna que espelha a forma natural.

Goethe articulou essa ideia em uma de suas máximas, em que afirma: “O mais importante seria compreender que tudo o que é factual já é teoria. O azul dos céus revela-nos a lei fundamental da cromática. Basta não procurar nada por detrás dos fenômenos. Os fenômenos são eles mesmos a doutrina” (Goethe, 2000, p. 126). Essa afirmação resume a recusa de Goethe à abstração e sua insistência em que tanto a percepção estética quanto a científica devem permanecer fundamentadas na percepção intuitiva das formas da natureza. Em ambos os âmbitos, o conhecimento surge não por meio de dissecação analítica, mas por meio de um ato participativo de *Anschauung* (visão contemplativa), no qual o observador ou artista entra em uma relação ressonante com o objeto da percepção (Nassar, 2013, p. 59-60)

Além disso, as obras poéticas de Goethe frequentemente encenam os próprios processos de formação natural que ele descreve em seus escritos científicos. Seu uso de formas simbólicas, como os personagens em evolução em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* ou as transmutações de *Fausto*, exemplifica a materialização estética do desenvolvimento orgânico. Dessa forma, a criação artística torna-se uma forma de morfologia viva, na qual elementos simbólicos e materiais são entrelaçados por meio de uma lógica imanente de crescimento.

Neste ínterim, *Wilhelm Meister* se destaca como uma obra seminal na tradição do *Bildungsroman* (romance de formação), gênero que retrata o desenvolvimento psicológico e moral do personagem. Em sua essência, o romance apresenta a vida de Wilhelm como uma trajetória paradigmática de autocultivo, na qual a experiência pessoal, a sensibilidade estética e o julgamento moral são progressivamente refinados por meio de encontros com o teatro, o amor, o fracasso e a mentoria. Esse desenvolvimento não é linear, nem simplesmente didático;

em vez disso, reflete o movimento dialético entre o eu e o mundo, o sujeito e a estrutura, característico da orientação intelectual mais ampla de Goethe.

O romance retrata a educação como um processo dinâmico e contínuo, moldado pela experiência, pelo erro e pela reflexão. Combina arte, filosofia e crítica social, apresentando o desenvolvimento humano como uma integração orgânica da individualidade e da participação na ordem social e espiritual mais ampla. Nesse sentido, *Wilhelm Meister* não apenas se tornou um modelo para o romance europeu sobre educação, como também refletiu a crença de Goethe na vida como um processo de formação contínua.

Além disso, o romance de Goethe reflete as crises de transição de sua época: as tensões ideológicas desencadeadas pela Revolução Francesa, a esperança de renovação social e a substituição das hierarquias aristocráticas por ideais meritocráticos. Como tal, retrata um mundo pós-revolucionário no qual o desenvolvimento individual está vinculado à participação social, refletindo os ideais do Iluminismo e o humanismo clássico.

Essa exploração da formação individual e da participação social em *Wilhelm Meister* ressoa com o diálogo intelectual mais amplo que Goethe compartilhou com Schiller. Juntos, buscaram responder às convulsões de sua época, concebendo a arte como um meio de harmonizar a liberdade pessoal e os ideais universais, uma visão que definiu o período do Classicismo de Weimar. A morte de Schiller em 1805, no entanto, pôs fim abrupto a essa fase fértil de colaboração, afetando Goethe profundamente, tanto pessoal quanto artisticamente.

Após a morte do amigo, Goethe entrou em uma nova fase de maturidade artística, marcada por uma perspectiva histórica ampliada. Ele se voltou cada vez mais para o estudo da história da arte, desenvolvendo uma apreciação por formas de arte medievais e não clássicas. Essa mudança coincidiu com um crescente reconhecimento da ênfase do Romantismo na interioridade e especificidade histórica. (Werle, 2021, p. 19)

Neste contexto emerge a magistral obra *Fausto*, que o poeta escreveu em dois volumes e que o ocupou por mais de sessenta anos, sendo concluída pouco tempo antes de sua morte. O drama retrata o estudioso Fausto, que realiza uma aposta com o demônio Mefistófeles, que almeja se apossar de sua alma.³⁷ Em contraste com o Fausto I, centrado na experiência individual, o Fausto II desloca-se para uma perspectiva sociológica, contexto em que o personagem transita de seu ambiente burguês confinado para a esfera expansiva da política imperial.

³⁷ É importante ressaltar que Fausto não entregou a alma ao diabo através de um pacto, como normalmente se entende, mas estabelece com ele uma aposta que se constituiu em algo mais complexo e astuto. O propósito de Mefisto era proporcionar a Fausto um momento de tanta satisfação que o levaria a exclamar “Oh para! És tão formoso!” (Goethe, 2020a, p. 169)

Chama atenção na trama a referência a temas da Antiguidade na cena da noite de Valpúrgis clássica, incluindo desde filósofos, como Tales e Anaximandro, até personagens da mitologia grega, em que se destaca a figura de Helena de Tróia. Além destas, a obra recorre também a figuras mitológicas nórdicas na noite de Valpúrgis do Fausto I, representa ambientes e personagens medievais nas cenas no Primeiro Ato do Fausto II e, ao final se estende já até o mundo de Goethe, no contexto da revolução industrial. Como afirma Borchmeyer (2005, p. 52), toda essa riqueza de referências históricas, folclóricas e mitológicas contempla um amplo período da história humana e dá forma ao projeto de Goethe de conciliar o antigo e o moderno, o clássico e o romântico.

Essa proposta conciliatória encontra representação no casamento de Fausto e Helena, que sugere a ideia de uma união entre a cultura grega antiga e a cultura alemã moderna, que evoca um renascimento da sensibilidade mítica em nós. Fruto desse idílio nasce Eufórion, que personifica a felicidade dos pais, mas essa felicidade logo se coloca diante deles como objeto de consciência, causando-lhes preocupação e finalmente destrói a si mesmo e a bem-aventurança que representa. O que é retratado aqui é o componente autodividido de toda experiência humana. (Bennett, 1980, p. 531-532) Podemos considerar, assim, que a consciência dessa fragmentação e a vontade de transcendê-la são justamente os elementos característicos da arte romântica. Importante ressaltar que Eufórion, segundo Goethe, é uma alegoria que representa a poesia³⁸:

– Eufórion – disse Goethe – não é um ser humano, e sim um ser alegórico. Nele está personificada a poesia, que não se prende a nenhuma época, a nenhum lugar e a nenhuma pessoa. O mesmo Espírito que mais tarde se compraz em ser Eufórion aparece aqui como o Mancebo-Guia, e nisso ele se assemelha aos fantasmas que estão presentes em toda parte e podem aparecer a qualquer hora. (Eckermann, 2017, p. 367)

Ainda em uma de suas conversas com Eckermann (2017, p. 251), Goethe menciona que o personagem faz referência especificamente à poesia moderna sob a figura do poeta inglês Lorde Byron. Ele é jovem, poético, impetuoso e movido por um fogo interior, características comumente associadas ao ideal romântico. Essa impulsividade se reflete em sua vontade de romper os limites, saltando cada vez mais e mais alto, até sofrer uma queda

³⁸ Para Goethe (2000, p. 188-189), a alegoria transforma um fenômeno em um conceito e, em seguida, o transforma em uma imagem. Nesse processo, o conceito permanece fixo e plenamente apreensível, com seu significado inteiramente contido na imagem e pronto para ser expresso por meio dela. Em contraste, o símbolo não esgota o significado que transmite: ele aponta para além de si mesmo, abrindo-se a infinitas camadas de interpretação e permitindo que o fenômeno permaneça vivo e inesgotável.

fatal. Sua aparição repentina, energia radiante e ascensão e queda dramáticas ecoam a trajetória trágica do gênio romântico.

Vemos representada aqui a integração orgânica que reflete o esforço de Goethe ao longo da vida para reconciliar polaridades. Esse processo, que o próprio Goethe associou à ideia de ascensão (*Steigerung*), permitiu-lhe transformar o conflito em uma harmonia que transcende as diferenças. O que antes eram forças opostas em sua trajetória inicial, nomeadamente a turbulência do *Sturm und Drang* e o rigor formal do Classicismo de Weimar, agora encontram um equilíbrio dinâmico. Em suas obras da maturidade, Goethe demonstra que o verdadeiro crescimento artístico e humano não elimina tensões, mas as sublima, transformando a discórdia em potência criativa e levando a uma visão mais abrangente da vida e da arte.

Após apresentar algumas das ideias mais influentes no contexto da vida de Goethe, é natural questionar qual posição ele ocupou nos círculos intelectuais de sua época e a quais movimentos filosóficos ou culturais aderiu. No entanto, tentar definir ou limitar seu vasto e multifacetado legado a grupos ou posições específicas é algo que corre o risco de simplificar excessivamente a amplitude de seu pensamento frequentemente marcado por paradoxos e controvérsias. A capacidade excepcional de Goethe de sintetizar opositos e contemplá-los por meio da experiência vivida torna qualquer classificação fixa inadequada. Sobre isso, observa Coelho (2024, p. 127):

Inclassificável, Goethe é um problema para historiadores e dicionaristas que se veem forçados a isolá-lo em um lugar próprio, individual, à parte das correntes e tendências. Todos os partidos e alinhamentos costumam citá-lo como exemplo de erudição, tornando-o uma exótica unanimidade nos terrenos fragmentados e polarizados.

Assim é que, embora criticasse a introspecção romântica por seu potencial solipsismo, o poeta também reconhecia a importância da subjetividade na criação artística. Sua ênfase persistente na representação objetiva da natureza é temperada pelo reconhecimento de que a arte deve se mover entre os polos da fidelidade sensorial e da liberdade imaginativa. Nessa síntese do clássico e do romântico, Goethe oferece uma visão da prática estética que está enraizada na tradição e responde às condições em evolução da modernidade.

Neste sentido, a posição indeterminada de Goethe frente a grupos e tendências torna-se justamente a condição para sua visão holística. Sua posição singular possibilita um modo de pensar que transcende as limitações do pensamento partidário e reflete, com rara intensidade, os conflitos internos da humanidade moderna. Isso é particularmente evidente em *Fausto*, obra que dramatiza a crise existencial do sujeito moderno dividido entre desejos opositos,

buscando significado em um mundo cada vez mais desencantado. Expressa um desafio que ressoa com todos nós: o imperativo de redefinir nossa existência por meio do desenvolvimento integral de nosso potencial, ascendendo assim à verdadeira liberdade.

3.2 A ARTE ENTRE A NATUREZA E O ESPÍRITO

Para Goethe, arte e natureza estão profundamente relacionadas, pois a natureza fornece os objetos fundamentais a serem representados nos trabalhos artísticos. O poeta defende que o artista deve ter uma formação inicial voltada para a imitação da natureza, mas que deve desenvolver ao longo do tempo a suprema habilidade de revelar o espírito através da apreensão e representação de suas formas.

Como afirmamos anteriormente, a viagem à Itália teve uma importância decisiva para a formação estética de Goethe. Em solo italiano o poeta teve a oportunidade de observar intimamente uma natureza vasta e fecunda, além de travar contato com admiráveis obras clássicas que lhe impactaram profundamente. E assim, de acordo com Galé (2020, p. 49-54) a viagem impulsionou o seu próprio autoconhecimento. A partir da visão dos objetos, o olhar de Goethe vai tomando forma; é por seu intermédio que ele busca conhecer a si mesmo.

Como ressalta Galé (2020, p. 83-84), além de treinar o olho, Goethe notou que ao aparato perceptivo deveria se adequar um espírito também treinado, o que levou à compreensão da necessidade de um estudo sobre as capacidades internas do sujeito no conhecimento dos objetos. Assim, além da descrição dos fenômenos, devem ser simultaneamente aperfeiçoadas as capacidades que possibilitam a sua apreensão. Esse desenvolvimento deve acontecer em comunhão com o movimento da própria natureza.

Neste ponto retomamos as ideias abordadas na seção anterior acerca da conciliação entre os aspectos subjetivos e objetivos da arte. Neste sentido, apesar de Goethe ter mantido um compromisso contínuo com a objetividade da forma e a imitação da natureza, não deixou de considerar a dimensão subjetiva da imaginação artística, o que torna o processo artístico não uma mera replicação, mas um processo de transformação imaginativa. Nesta perspectiva, o artista não meramente deve imitar a natureza, mas adicionar a ela um elemento espiritual, proveniente de uma imaginação previamente treinada. Assim observamos a influência da estética kantiana desenvolvida na *Crítica do Juízo*.

Na referida obra, Kant (2016) investiga em que consiste o juízo de gosto, ou seja, o que significa considerar um objeto belo? Para este filósofo, diferente do agradável e do bom, que se aplicam a objetos que possuem interesses práticos para nós, o belo possui como

característica distintiva ser desinteressado. Assim, a maneira pela qual uma pessoa se relaciona com tal objeto estético é de pura contemplação. Não é necessário nem mesmo que o objeto exista fisiologicamente, o que realmente importa é a sua representação, que na experiência estética é julgada como prazerosa pelo sujeito. Tais concepções, como avalia Buchenau (2013, p. 217), são altamente originais e rompem com a antiga noção de que a beleza é um predicado objetivo que pode ser apreendido pelas faculdades da razão e/ou percepção.

Para Kant, não existem conceitos que justifiquem os motivos pelo qual algo é considerado belo; ao mesmo tempo, nossa habilidade de formular juízos de gosto é universal. O que está em questão na experiência estética é o livre jogo de nossas faculdades cognitivas, imaginação e entendimento, que na experiência estética se harmonizam, gerando uma percepção de unidade no objeto que provoca uma sensação de prazer.

As consequências de tais constatações para a estética de Goethe se refletem na necessidade de auto investigação das capacidades subjetivas de apreender o objeto, e aqui retomamos o propósito de formação da *Bildung*. Através da educação do olhar, passa a ser acessível à intuição a dimensão espiritual da natureza e por meio da mediação estética sua essência pode se revelar. Como expressa o poeta: “<183>O belo é uma manifestação das leis secretas da natureza, as quais sem essa aparição, teriam permanecido eternamente ocultas”. Goethe (2000, p. 183)

A partir do desenvolvimento da personalidade como um todo, desenvolve-se no artista a habilidade de produzir, por intermédio da imaginação, obras dotadas de harmonia e beleza. O acesso ao espírito como unidade promove o estabelecimento das conexões entre os objetos que são essenciais para que sejam produzidas obras de arte belas. A esse respeito, Goethe (2000, p. 217) atesta:

<452>No mundo há muito de belo que nos surge como isolado. Mas é ao espírito que compete a descoberta das ligações e, consequentemente, a produção das obras de arte.

A flor só se torna atraente depois de nela ter passado o inseto, depois de ter sido umedecida pela gota de orvalho, depois de ter sido colocada na jarra onde vai recebendo seu último alimento. Não há arbusto, não há árvore aos quais não possa dar-se significação pela proximidade de um rochedo, de uma nascente, ou aos quais se não possa emprestar um maior poder de atração por meio de um simples efeito de distância usado de forma apropriada. E o mesmo se aplica à representação da figura humana ou de qualquer espécie animal. (Goethe, 2000, p. 217)

A beleza é assim relacionada à conexão das partes na composição de um todo harmônico; ela resulta do conflito de opostos e do alcance da harmonia de contrastes mediante a compensação³⁹. A tensão entre os opostos lança ao indivíduo desafios que ele deve superar, provocando maior complexidade e diversidade das formas, tornando-o ao mesmo tempo mais livre e belo.

Podemos assim considerar que em Goethe encontramos uma dialética entre o espírito e as formas da matéria que se manifesta nos seres.⁴⁰ Assim, um animal belo é aquele que possui uma constituição física mais complexa, permitindo-lhe maior liberdade e diversidade. Já a beleza do ser humano não se restringe à sua compleição, mas considera faculdades mais elevadas da beleza, como os sentimentos, a arte, a comunicação e a espiritualidade. Como indica Coelho (2020, p. 64): “Temos aí uma concepção estética ao mesmo tempo naturalista e idealista, que torna imanente e universal a beleza, enquanto a espiritualiza.”

A importância do desenvolvimento das qualidades espirituais é exposta no texto *Ernst Stiedenroth: Psicologia no Esclarecimento dos Fenômenos da Alma*. Nele Goethe aponta para a necessidade de contrabalançar características parciais com seus opostos - como sensualidade e razão, imaginação e senso comum - para que assim se atinja uma integralidade. Caso isso não aconteça, a consequência é “viver com dolorosas limitações”, ou seja, perder a sua liberdade, além de ter inúmeros inimigos, incluindo a si próprio. Em suas palavras:

No espírito humano, como no universo, nada é superior ou inferior; tudo tem direitos iguais a um centro comum que manifesta sua existência oculta precisamente por meio dessa relação harmônica entre cada parte e si mesma. (Goethe, 1988, p. 45. tradução nossa)

O autodesenvolvimento aponta para a atuação do princípio de compensação no domínio artístico. A harmonia é alcançada por meio da compensação da atitude parcial que geralmente o artista, assim como todo indivíduo em geral tende a adotar. Assim, Goethe defende que o artista deve desenvolver características opostas à sua inclinação natural. Se sua tendência se direciona à suavidade, deve desenvolver o rigor; se tende ao que é duro e determinado, deve buscar o leve e agradável. Ele atesta: “Seria certamente um procedimento

³⁹ Tantillo (2002, p. 115-123) identifica o princípio da compensação na obra científica de Goethe, especificamente em seus estudos morfológicos. Este princípio atua juntamente com o princípio da polaridade, de forma a contrabalançar a sua atuação. Assim, uma mudança em uma direção é compensada com uma força contrária que visa restabelecer uma condição de equilíbrio no organismo.

⁴⁰ Coelho (2020) aponta que, apesar de não possuir um método sistemático e de nem se considerar um filósofo, existem evidências substanciais de que Goethe detinha uma cosmovisão dialética, o que se expressa no dinamismo de suas ideias. Seu pensamento é marcado fundamentalmente pelo confronto entre polaridades, que fundamentalmente constitui a potência geradora da realidade.

equivocado querer dominar a natureza e a inclinação, mas age-se bem quando a controlamos e a limitamos com sabedoria." (Goethe, 2021, p. 133)

Para sua teoria estética, o princípio da compensação tem como consequência a noção de que a natureza atinge seu ápice de beleza quando consegue balancear as forças opostas da melhor forma possível. Na conversa com Eckermann (2017, p. 565) no dia 18 de abril de 1827, Goethe discorre sobre as várias condições necessárias que levam à beleza de um carvalho. Ele conclui que é preciso uma longa luta de forças opostas - por exemplo, umidade e secura, amplo espaço e pouco espaço, alta e baixa nutrição do solo - para que o carvalho realize seu potencial de forma mais plena. A beleza do carvalho resulta, assim, da oposição de condições, tanto favoráveis quanto desfavoráveis; é na luta entre fatores contrários e na superação das adversidades, que pode o carvalho se tornar mais forte e belo.

Podemos entender a beleza do carvalho como uma metáfora para a harmonia entre as forças conflituosas da personalidade conquistada através de nossa auto lapidação. É através desse feito que podemos sair das limitações de perspectivas enviesadas e enxergar o mundo com um novo olhar, apreendendo-o de forma mais abrangente e efetivamente livre.

Podemos entender que a expressão da liberdade constitui a expressão máxima do espírito, que em essência é plenamente livre. E assim, de simples imitação, a arte pode, por intermédio da imaginação do artista, criar obras que expressam a mais elevada beleza. Através do encontro da unidade criativa do espírito em meio à multiplicidade da natureza, a arte é alcançada a uma segunda natureza. Nas palavras de Goethe (2021, p. 140-141):

Uma obra de arte completa é uma obra do espírito humano, e nesse sentido também uma obra da natureza. Mas, na medida em que os objetos dispersos são compreendidos conjuntamente e mesmo os mais comuns são acolhidos em seu significado e dignidade, ela está além da natureza. Ela quer ser apreendida pelo espírito que nasceu e foi formulado harmoniosamente, e este encontra o que é excelente, o que é em si mesmo perfeito também de acordo com a sua natureza.

Assim, no texto *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* Goethe apresenta três formas de produção de obras de arte, que se relacionam e que cujas fronteiras não estão rigidamente separadas, mas que podem transicionar de uma para outra. Primeiramente define a imitação simples como a imitação dos objetos da natureza, principalmente flores e frutas, comumente representados em natureza morta a partir da observação tranquila e de um ânimo silencioso e atento. A maneira é a compreensão de que ao representar determinado objeto de uma tal forma, é necessária a escolha de como este será representado, eliminando assim outras possibilidades e alcançando-se uma expressão universal pela qual se expressaria o todo. Finalmente o estilo, é obtido através do esforço conquistado pela imitação que alcança uma

linguagem universal, que apreende as formas das coisas e as imita. Nas palavras de Goethe (2021, p. 69):

Assim como a imitação simples repousa sobre uma existência tranquila e uma presença adorável, a maneira apreende um fenômeno com ânimo leve, capaz; o estilo, por sua vez, repousa sobre a fundação a mais profunda do conhecimento, sobre a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis.

Dessa forma, temos que em Goethe a arte encontra na natureza o ideal em função da qual deve sua existência, o que contribui para o ser humano enquanto ápice da natureza, e realiza uma “natureza originária”, que ultrapassa o “mero natural”. Com a arte, o homem, enquanto oriundo da natureza, produz a partir da arte uma segunda natureza da qual participa. (Werle 2021, p. 23)

Aqui retomamos o conceito de fenômeno originário que de sua obra científica pode ser também aplicado à sua estética. O fenômeno originário deriva de uma composição dos casos particulares que se assemelha a todos eles, permitindo o reconhecimento da multiplicidade na unidade. Ele é, portanto, arquetípico. Para que se visualize o arquétipo é necessário o treinamento da visão e da imaginação através da observação. Com a apuração da sensibilidade se desenvolve a percepção intuitiva, que constitui a ponte entre o fenômeno e a imaginação. Com isso, o observador se torna um participante do processo criativo da natureza. (Goethe, 1988, p. 31-32)

Como observa Galé (2020, p. 67-68), esse modelo, quando utilizado pelo artista para compor suas obras, é o que transforma a arte em uma segunda natureza, pois o que é reproduzido é verdadeiro e necessário; não existe mas poderia existir. Assim é que Goethe (2021, p. 151-152) afirma:

A natureza parece fazer efeito por causa dela mesma, o artista faz efeito como homem, por causa do homem. A partir do que a natureza nos oferece escolhemos para nós, na vida, apenas escassamente o que tem valor, o que é desfrutável. O que o artista leva ao homem, tudo isso deve ser captável pelos sentidos e agradável a eles, ser estimulante e atraente, desfrutável e satisfatório, tudo o que nutre o espírito é formador e eleva. E assim, o artista, grato à natureza que também o produziu, devolve a ela uma segunda natureza, mas uma que é sentida, pensada e acabada pelo homem.

A arte não se limita à mera expressão de um reino suprasensorial ou à manifestação direta de ideias abstratas. Ao contrário, ao preservar a autonomia da arte⁴¹, seu verdadeiro

⁴¹ Autonomia da arte se refere à concepção de que uma obra de arte se basta a si mesma, ou seja, ela é completa em seus próprios critérios estéticos e não se subjuga a determinações outras. (Richter, 2005, p. 10)

objetivo reside na transformação da realidade sensorial por meio de uma forma que ressoe esteticamente com a percepção e a aspiração humanas. Quando consideramos um ser individual isoladamente, ele frequentemente resiste à plena assimilação a uma ideia conceitual, pois é moldado e limitado pelas contingências da realidade circundante. Essa interferência impede a realização completa da ideia, permitindo apenas uma expressão parcial dela. Assim declara Steiner (2012, p. 29):

A natureza simplesmente não consegue realizar num objeto singular sua intenção; ao lado desta planta ela produz aquela, e uma segunda e mais uma terceira, e assim por diante, nenhuma manifestando concretamente a ideia completa; uma manifesta este lado e outra aquele, conforme as circunstâncias permitam. O artista, porém, deve remontar ao que se lhe apresenta como a tendência própria da natureza.

Para o artista, no entanto, a preocupação muda da representação do que simplesmente existe para a visualização do que poderia ser — isto é, a forma potencial na qual o objeto pode se desdobrar em sua realização mais perfeita e significativa. Em suas palavras: “Para as criações da arte não importa o que é, e sim o que *poderia ser*; não o real, e sim o possível.” (Steiner, 2012, p. 29, grifo do autor) Esse ideal, muitas vezes inatingível na própria natureza, é precisamente o que a criação artística busca concretizar.

Nesse sentido, Steiner (2012, p. p. 17-20) observa que para o alcance do universal e eterno, a que aspira profundamente o espírito, Goethe se aprofunda na realidade imediata para encontrar na multiplicidade a unidade, ou seja, os arquétipos. A estética se apresenta como um terceiro reino localizado entre os sentidos e a razão, estando a arte localizada nessa mediação. A obra de arte vai além da natureza, transcendendo-a em seus meios e em suas leis, expressando o que a natureza busca, mas não consegue expressar por estar imersa nas contingências. A arte aparece assim, como o meio pelo qual o homem pode espelhar o ato de criação divina.

Neste sentido, o artista se nos apresenta como o continuador do espírito que atua no mundo; ele continua a Criação onde o espírito divino a abandonou. Ele se nos apresenta em íntima confraternização com o espírito divino, e a arte como a continuação livre da evolução natural. Com isto o artista se eleva acima da vida real comum e leva consigo quem consegue aprofundar-se em suas obras. Ele não produz para o mundo finito, ele o transcende.” (Steiner, 2012, p. 34-35)

É possível constatar que na relação entre natureza e espírito, Goethe sintetiza os propósitos do Classicismo e do Romantismo. Do particular que apreende o universal e do universal que se manifesta no particular, entendemos que a obra de arte se torna um meio de contato com o divino no mundo. A arte se torna um reino privilegiado onde o bom, o belo e o

verdadeiro convergem e onde o ser humano realiza sua liberdade não escapando da natureza, mas aperfeiçoando-a.

4 O PULSO DIVINO DA NATUREZA: A ALMA DO MUNDO E A RECUPERAÇÃO DA UNIDADE CÓSMICA

Neste capítulo pretendemos abordar a perspectiva religiosa de Goethe, que, apesar de não ter sido adepto a uma religião institucionalizada, não deixou de se ocupar ao seu modo com temas espirituais. Insatisfeito com as perspectivas religiosas tradicionais, o poeta criou uma concepção religiosa própria, impregnada da visão naturalista e artística que esboçamos nos capítulos anteriores.

Iremos, em um primeiro momento, nos ater à visão particular de Goethe sobre a religião, discorrendo sobre como esse tema se desenvolveu em sua vida, além de apresentar as principais influências filosóficas sobre este assunto. Influenciado pela filosofia de Espinosa, a religião de Goethe apresenta a ideia de Deus como imanente na natureza. Contudo, ele não deixa de considerar também a existência da liberdade, o que o faz considerar também as contribuições da filosofia de Leibniz, no que tange à preservação da individualidade.

Em um segundo momento, iremos tratar da integração entre as perspectivas científica, artística e religiosa do autor, que fornecem diferentes expressões para um mesmo tema: a relação fundamental entre natureza e espírito. Veremos como a visão religiosa de Goethe tem expressão em sua obra literária, que, ao capturar o todo, recupera a unidade cósmica e a divinização da matéria. Finalmente iremos refletir sobre a importância do autodesenvolvimento humano possibilitado pela união entre cultura e experiência.

4.1 A CONCEPÇÃO RELIGIOSA DE GOETHE

A relação de Goethe com a religião foi moldada por uma tensão entre formas herdadas em seu contexto de vida e a busca pessoal por uma crença que fizesse sentido em seu íntimo. O conflito entre antigo e moderno aqui novamente é retomado, desta forma sob a ótica religiosa, e mais uma vez podemos observar o fenômeno característico da Modernidade com a crítica do dogmatismo e a necessidade de uma religião que toque o fiel em seu âmago e que lhe dê satisfação existencial.

Em sua obra autobiográfica, o poeta reflete sobre sua educação protestante em Frankfurt de forma crítica e detalhada. Essa formação, que consistiu em lições recebidas de seu pai e de tutores particulares, era profundamente enraizada nas tradições luteranas de sua família e cidade. Entretanto, ele lamenta repetidamente sua falta de "entusiasmo genuíno", chamando-a de "monótona e formal", e sugere que ela não conseguiu envolver as dimensões

emocionais e intuitivas de sua vida interior. Goethe observa que, embora a observância religiosa fosse uma parte diária da vida, muitas vezes acabava por se tornar mera obrigação, falhando em fornecer uma experiência verdadeiramente significativa:

É escusado dizer que, além das outras aulas todas, tínhamos também aulas contínuas e progressivas de religião. No entanto, aquele protestantismo eclesiástico que nos transmitiam, no fundo, não passava de uma espécie muito árida de moral: não se pensava em produzir uma apresentação mais espiritosa daquilo tudo, de modo que a doutrina não nos conseguia dizer muito à mente e ao coração. (Goethe, 2017a, p. 62-63)

Essa falta de envolvimento emocional o deixou frio, fomentando nele um ceticismo latente em relação ao que ele percebia como piedade superficial. As reflexões de Goethe enfatizam o caráter formal, quase jurídico, da vida religiosa. Ele fala da educação religiosa como uma espécie de desempenho internalizado, mais preocupado com a correção do que com a convicção.⁴² Essas primeiras impressões acabariam por influenciar sua rejeição mais ampla da religião dogmática em favor de uma espiritualidade mais voltada para a natureza e a sensibilidade estética.

Isso transparece desde cedo em sua vida, sendo bem explicitado no relato de um acontecimento de sua infância, quando, imbuído pela crença em um Deus da natureza, resolveu construir um altar com objetos naturais. Nesta ocasião, ele recolheu pedras e itens da coleção de história natural de seu pai, organizou-os em uma ordem significativa, acendeu acima deles alguns cones de incenso, e, ao modo de um sacerdote, pretendeu realizar uma celebração. Contudo, tal acontecimento acabou por se transformar em um pequeno incidente doméstico quando o incenso acabou por queimar os objetos colocados no altar, o que o levou a refletir sobre os perigos de se aproximar de Deus através de formas como essas. (Goethe, 2017a, p. 64-65)

Embora aparentemente anedótico, esse episódio chama atenção por oferecer um vislumbre da orientação espiritual intuitiva que definiria a visão de mundo madura de Goethe. A imagem é impressionante: a criança se apropria de símbolos do culto institucional, mas os redireciona para um senso emergente de divindade localizado na própria natureza. O ato de construir um altar, tipicamente associado à devoção religiosa, mas dedicado aqui não ao Deus cristão, mas ao mundo natural, sinaliza uma mudança crucial: um gesto inicial e autogerado

⁴² Goethe (2017a, p. 354) relata como suas experiências infantis no domínio institucional haviam se esvaziado de seu significado vivo e transformador, tornando-se mera formalidade. Sua crítica se volta especialmente à ideia do pecado e aos rituais de expiação, que tomavam a forma de uma condenação moralista e protocolar. Além disso, ele aponta os perigos desse moralismo religioso que acabava por favorecer o desenvolvimento de “quadros compulsivos” e de “ideias fixas” nos fiéis que se apegam demasiado a tais prescrições.

de sacralização da natureza, fora das estruturas da religião institucional. Como argumenta Boyle (1991, p. 69), “Essas ‘atitudes peculiares’ claramente não são as de um indiferente, nem de um pagão, mas sim as de alguém determinado a seguir seu próprio caminho, na religião e em outras coisas.”

O ritual torna-se, assim, tanto uma rejeição simbólica da religião externalizada quanto um gesto afirmativo de criatividade espiritual. Não é meramente uma brincadeira, mas um ritual sério - embora seja um ritual infantil - que estabelece uma conexão direta com o sagrado por meio de elementos naturais. Neste sentido, Safranski (2013, p. 43) salienta que, embora a abordagem de Goethe fosse pouco ortodoxa, não era totalmente equivocada. Ele respeitava a ideia de um Deus invisível revelado através da natureza - especialmente no crescimento e na luz solar. Neste sentido, chama atenção a realização de rituais de sol na infância que refletiam uma profunda gratidão pela luz e se tornaram a expressão mais duradoura de seu sentimento religioso ao longo de sua vida.⁴³

Além da valorização de rituais e símbolos religiosos, chama atenção o ávido interesse de Goethe desde seus anos iniciais pelas cenas do Antigo Testamento, que são constantemente discutidas em *Poesia e Verdade*. Esse envolvimento infantil com material mitológico e simbólico reaparece mais tarde em suas obras literárias, nas quais reinterpreta temas religiosos através de lentes poéticas e naturalistas.

A esse respeito, Safranski (2013, p. 42) salienta o caráter literário que as histórias bíblicas desempenharam na infância do poeta. Quando menino, Goethe tentou ler o Pentateuco em hebraico e viu suas histórias como narrativas vívidas de heróis religiosos que viviam com um forte senso da presença de Deus. Embora Deus parecesse sobre-humano, era retratado com características humanas, o que o tornava compreensível. Para Goethe, essas histórias eram como romances envolventes, comparáveis a contos e lendas populares, oferecendo conforto e companhia durante sua infância solitária.

Enquanto as histórias dos patriarcas remetiam o menino a uma poesia imaginativa e desapegada de aspectos doutrinários, a concepção de uma religião natural se desenvolvia pouco a pouco em seu espírito, influenciada também pelo interesse em ciências naturais de seu pai. Essa concepção sustentava a existência do divino como presente e atuante na natureza, e não além dela.

⁴³ A admiração pelo sol e a visão desse astro como uma poderosa manifestação divina, acompanharam Goethe por toda sua vida. Em uma vívida passagem de sua maturidade, ele reflete sobre o simbolismo solar na religião persa: “Ao orar ao criador, os persas se voltavam para o sol nascente como a mais impressionante e esplêndida de suas manifestações. Ali, acreditavam vislumbrar o trono de Deus, cintilantemente cercado por anjos...” (Goethe, 2019, p. 296, tradução nossa)

Para ele, a religião natural surge precocemente no espírito humano e está enraizada em uma sensibilidade emocional refinada. Baseia-se na convicção intuitiva de uma providência universal - uma ordem divina que governa o mundo inteiro de forma imparcial e harmoniosa. Em contraste, as religiões reveladas ou particulares centram-se em uma providência específica - a crença de que um ser divino concede favor especial a certos indivíduos, famílias, tribos ou nações. Tais religiões não surgem naturalmente do interior do ser humano, mas requerem transmissão externa, tradição histórica e um senso de origem sagrada enraizado em tempos antigos. (Goethe, 2017a, p. 167)

Mas, apesar de sua afinidade com a concepção de religião natural, em um breve momento de sua vida, mais precisamente em sua juventude, Goethe entrou em contato com uma fraternidade religiosa, os chamados Irmãos Hernutos (também conhecidos como Irmãos Morávios), uma comunidade protestante pietista conhecida por sua espiritualidade emocional, piedade pessoal e devoção centrada em Cristo. Essa conexão ocorreu durante um período de doença física e busca espiritual, quando Goethe convalescia em casa de uma doença grave e foi influenciado por uma amiga de sua mãe, Susanna von Klettenberg, considerada sua mentora espiritual e profundamente devota dessa fraternidade. Por meio dela e de outros membros do círculo, Goethe foi apresentado à literatura pietista, às práticas introspectivas e à linguagem do fervor religioso.

A princípio, Goethe foi tocado pelo calor humano, pela sinceridade e pela disciplina interior desse grupo. Sua ênfase na experiência direta de Deus, na importância do coração e na renúncia à vaidade mundana atendia à sua necessidade adolescente de profundidade e significado. No entanto, com o tempo, Goethe começou a se sentir limitado pelo dogmatismo e pelos excessos emocionais da fé deles. Seu foco no pecado, na culpa e na redenção por meio do sofrimento de Cristo colidiu com sua visão de mundo naturalista e afirmativa da vida. Essa discordância teológica entre Goethe e os Irmãos Hernutos constituiu o ponto de ruptura, que apontou posições irreconciliáveis entre ambos. Ele assim descreve em *Poesia e Verdade*:

Uma parte acreditava que a natureza humana havia sido corrompida de tal modo pela queda do paraíso, que nela não haveria mais nenhum resquício de bondade, nem em seus recônditos mais profundos, razão pela qual o homem deveria renunciar às suas próprias forças e entregar-se completamente à graça divina. A outra parte até aceitava a falha hereditária dos seres humanos, mas ainda reconhecia em sua natureza interior a existência de certo gérmen que, uma vez animado pela graça divina, teria plenas condições de se tornar uma gaudiosa árvore da felicidade espiritual. Sem me dar conta, encontrava-me, então, absolutamente permeado por essa segunda convicção, embora minhas palavras e minha pena já tivessem confessado minha fé justamente na direção oposta. (Goethe, 2017a, p. 762)

Em seguida a essa constatação, Goethe narra que certa vez acabou por manifestar suas convicções ao grupo, tendo sofrido uma forte reprimenda e sido acusado de pelagianismo, o que era considerado uma heresia perniciosa⁴⁴. Isso acabou por levar ao seu afastamento do grupo religioso e à consideração de que o que professavam era demasiado rígido e limitado para sua mentalidade juvenil, que valorizava já convicções pautadas na liberdade e amplitude de pensamento.

Essa rigidez demonstrada pela fraternidade religiosa se mostrava incompatível com a forma de vida que Goethe levava até então. Ele relata que passava por uma fase de intensa transformação interior marcada por contínuo empenho moral e autodisciplina ética:

Aqueles últimos anos haviam me desafiado a treinar constantemente minhas próprias forças; era como se não cessasse em mim um esforço infatigável – realizado com a maior boa vontade – de formação e desenvolvimento moral. E como o mundo exigia que esse esforço fosse regrado e usado em benefício dos outros, eu tinha de encontrar um modo de incorporar essa grande exigência. A natureza, que se me apresentava em todo seu esplendor, despertava minha atenção de todas as formas possíveis. Conhecera tanta gente valente e corajosa que, no cumprimento de suas obrigações, por força da obrigação, suportavam toda sorte de aborrecimentos; era impossível ignorá-los, assim como me parecia impossível ignorar a mim mesmo. O abismo que me separava daquela doutrina tornara-se, enfim, mais evidente, o que também significava que eu tinha de me afastar daquela comunidade. (Goethe, 2017a, p. 763)

É importante ressaltar que essa formação não se limitava à edificação pessoal, mas sim a uma resposta prática às demandas do mundo externo. Goethe apresenta esse trabalho ético como uma forma de preencher a lacuna entre o desenvolvimento subjetivo e o serviço à comunidade humana mais ampla, incorporando assim um dos ideais centrais do Classicismo de Weimar: o desenvolvimento harmonioso do indivíduo dentro de uma ordem moral e social.

Neste contexto, a natureza desempenha um papel fundamental nessa educação moral. Goethe descreve como ela se apresentou a ele em todo o seu esplendor, constantemente chamando sua atenção. Isso reflete sua crença de longa data de que a natureza não é um pano de fundo silencioso, mas um participante ativo no processo de autodesenvolvimento. Ela

⁴⁴ Pelágio foi um monge que viveu no início do Cristianismo e que refutou a ideia de pecado original e condenação eterna. Contemporâneo de Santo Agostinho, as ideias de ambos se opuseram em pontos fundamentais. Pelágio e Agostinho são contrastados quanto à natureza do pecado, da liberdade e da graça. Pelágio defendia que os seres humanos são plenamente livres para pecar ou não pecar, negando o pecado original e afirmando que somente o esforço moral pode levar à salvação. Agostinho, por outro lado, argumentava que, após a queda, a vontade humana é escravizada pelo pecado e incapaz de escolher o bem sem a graça divina; a própria conversão é iniciada por Deus, cuja graça restaura a verdadeira liberdade. Enquanto o pelagianismo foi rejeitado e acusado de heresia, a teologia do pecado e da graça de Agostinho tornou-se fundamental para o cristianismo ocidental, moldando profundamente tanto o pensamento católico medieval quanto a teologia protestante posterior. (González, 1984a, p. 214-216)

oferece tanto a base metafísica quanto os recursos simbólicos por meio dos quais o indivíduo reconhece a ordem moral e estética. O exemplo de “pessoas valentes e corajosas” cumprindo seus deveres apesar das dificuldades também se torna parte desse ambiente educativo - sugerindo que a concepção de autoformação de Goethe era dialógica e profundamente relacional, não solipsista.

Esse acontecimento ajudou a reforçar ainda mais a busca de Goethe por uma forma alternativa de religião, que tomará expressão na busca por sua própria religião pessoal. Mas cabe ressaltar que esta religião pessoal não toma uma forma sistematicamente organizada, mas é revelada de forma esparsa em suas obras científicas e literárias. Como base de sua formação, temos a antiguidade clássica e a filosofia de Espinosa, que apontam para tentativas de encontrar uma forma de religiosidade que ressoasse com sua sensibilidade interior. Além disso, Goethe também travou em sua juventude contato com os conhecimentos herméticos e místicos, cujas referências se encontram amplamente presentes em sua obra.

O contato com a alquimia foi particularmente significativo para o jovem Goethe e constituiu uma importante influência na elaboração de sua ciência e de sua obra literária. Goethe teve seu primeiro contato com a alquimia durante sua juventude em Frankfurt, por volta da época de sua convalescença. Esse período de recuperação, quando teve que interromper seus estudos formais em Leipzig, marcou uma virada em seu desenvolvimento intelectual e espiritual.⁴⁵

Seu médico, um pietista com inclinações místicas, apresentou-lhe a ideia de remédios secretos e medicamentos alquímicos. Isso despertou o interesse de Goethe pela alquimia e pela química mística, especialmente porque o médico sutilmente incentivava a crença em uma medicina universal ligada ao conhecimento espiritual e natural. Foi nessa época que ele começou a explorar a alquimia, o hermetismo e as tradições místicas, movido tanto pela curiosidade pessoal quanto pela necessidade emocional.

Junto com Susanna von Klettenberg, eles exploraram textos esotéricos e, posteriormente, as obras de Paracelso, Basílio Valentino, Helmont e outros. Goethe ficou fascinado pelos aspectos simbólicos e práticos da alquimia, frequentemente realizando experimentos em laboratório doméstico com materiais como ferro, sais de ar e, eventualmente, licor de silício (água cristalina), em busca da *prima materia*, ou a substância universal da criação.⁴⁶

⁴⁵ Goethe, 2017a, p. 410-415.

⁴⁶ *Prima materia*, ou "primeira matéria", é a substância sem forma, caótica e indiferenciada que os alquimistas acreditam ser a origem de todas as coisas materiais. Representa tanto a matéria-prima quanto o potencial espiritual a partir dos quais a transformação, a purificação e, por fim, a criação da

Embora tenha se desiludido com o processo alquímico, percebendo que os experimentos muitas vezes não levavam a lugar nenhum, Goethe aprendeu muito com eles. Seus experimentos aprimoraram suas habilidades de observação, especialmente em relação à cristalização e à transformação de materiais, como relata:

Por mais estranhas e desconexas que fossem tais experiências, eu acabaria aprendendo muita coisa com elas. Prestava atenção em cada detalhe dos processos de cristalização que se davam em meio aos experimentos e logo comecei a me familiarizar com a forma exterior de alguns compostos naturais. (Goethe, 2017a, p. 414)

Mas o que veio a ser uma das mais poderosas influências para sustentar a ideia de um Deus imanente na natureza foi o contato com a filosofia de Espinosa. O encontro transformador com a principal obra deste autor, *Ética*, é relatado por Goethe, que, embora inicialmente tenha lidado de forma incompleta e intuitiva, progressivamente exerceu sobre ele uma influência calmante e profunda. Ele se comoveu especialmente com o altruísmo, a humildade e a visão de Deus de Espinosa, que se alinhavam ao seu profundo anseio por amor altruísta e amizade. Apesar das diferenças entre ambos - o racionalismo e a calma de Espinosa contrastavam com a natureza emocional e poética de Goethe -, esse contraste criou uma poderosa conexão interior. Ele se via tanto como um discípulo liberto quanto como um admirador devoto de Espinosa, cuja união harmoniosa de mente e coração moldou profundamente sua perspectiva moral e filosófica. (Goethe, 2017a, p. 751)

Além de Goethe, a influência de Espinosa foi compartilhada por outros autores do *Sturm and Drang*, o que levou o movimento, que no início assumiu uma posição rebelde e contestadora da ortodoxia cristã, a ser duramente criticado, principalmente pelo pensador cristão Friedrich Heinrich Jacobi.⁴⁷ No final do século XVIII, Jacobi lançou uma forte crítica ao espinosismo, argumentando que o racionalismo iluminista, ao insistir na estrita necessidade causal, inevitavelmente se fundia no sistema de Espinosa. Jacobi acreditava que isso minava os fundamentos da liberdade moral e da fé religiosa, que ele considerava essenciais à dignidade humana. Este defendia a separação entre filosofia e religião, buscando proteger a fé, que, segundo ele, possuía um domínio independente e não deveria ser racionalizada.

pedra filosofal poderiam ocorrer. Simbolicamente, está associada à escuridão, à confusão e à dissolução, mas também à semente oculta da unidade divina e do renascimento. Para uma visão mais aprofundada da relação de Goethe com a alquimia, consultar Gray (2010).

⁴⁷ No contexto cultural de Goethe, a filosofia de Espinosa era considerada ateísta por negar a existência de um Deus criador e pessoal, identificando Deus com a própria Natureza. Ao rejeitar a vontade divina, os milagres e a imortalidade individual, Espinosa desmantelou princípios fundamentais da teologia judaica e cristã, o que levou à sua excomunhão e à suspeita generalizada.

Goethe, em resposta, defendeu a virtude pessoal de Espinosa e sua visão da natureza como divina. Em carta a Jacobi do dia 9 de junho de 1785, ele chega a refutar as acusações de ateísmo atribuídas a Espinosa, chamando-o de o mais "teísta" e até mesmo "cristão" em espírito, porque para Espinosa, a existência em si é divina - Deus não precisa ser provado, porque todo ser é uma expressão de Deus. Além disso, sua rejeição de crenças doutrinárias ou cultos institucionalizados transparece na afirmação de que "vê a Ele [Deus] somente em e através do *rebus singularibus*", isto é, através de fenômenos naturais individuais. (Goethe, 1957, p. 157, tradução nossa) Aqui podemos observar a ênfase religiosa de nosso autor na percepção direta, no engajamento contemplativo com o mundo e no desenvolvimento moral interior em detrimento da especulação teológica ou do dogma.

Sobre a polêmica divergência entre os dois pensadores, Fineron (1997, p. 286) aponta uma diferença fundamental na visão religiosa de ambos. Jacobi via Deus como um ser transcendente e pessoal, acessível apenas por meio da intuição interior, e acreditava que a identificação de Deus com a natureza por Espinosa minava a autonomia divina. Goethe, no entanto, embora não fosse um filósofo sistemático ou um espinozista rigoroso, via na visão de Espinosa não uma redução da presença divina, mas uma maneira de perceber Deus de forma concreta e rica, especialmente por meio da contemplação da natureza.

Goethe rejeitou a visão de natureza de Jacobi apresentada no livro *Das Coisas Divinas* (*Von den göttlichen Dingen*), por não aceitar seu conceito excessivamente mental e subjetivo de Deus, que desvalorizava o mundo físico e a experiência sensorial. Tal ponto de vista se opõe ao do poeta, que acreditava que o próprio mundo, com seu significado intrínseco e observável, apontava para a existência de Deus. Isso reflete a perspectiva físico-teológica de Goethe, enraizada na experiência vivida e no mundo natural. Tais divergências mostraram-se irreconciliáveis e acabaram levando ao fim da correspondência entre eles. (Fineron, 1997, p. 305)

Notável é que a aproximação com a filosofia de Espinosa e a adoção da ideia da imanência do divino na natureza levaram Goethe a ser comumente referenciado como panteísta. Um autor notável a tecer esse tipo de consideração é Heinrich Heine⁴⁸, que retrata Goethe como um panteísta moderno, profundamente influenciado por Espinosa, a quem chama de "o Espinosa da poesia". Como afirma este autor, por abraçar uma unidade poética e viva com a natureza, Goethe foi apelidado de "o grande pagão" na Alemanha. Contudo, a

⁴⁸ Heine, 2007, p. 98-100.

visão de mundo do poeta não era um retorno ao paganismo antigo, mas um panteísmo moderno e sentimental, onde natureza e espírito se entrelaçam harmoniosamente.

Na leitura de Heine (2007, p. 99), Goethe estava no cerne de uma corrente panteísta na literatura alemã, que, mesmo entre os românticos, frequentemente operava inconscientemente como um anseio por uma espiritualidade pré-cristã, baseada na natureza. Por este motivo, é que em sua visão o movimento romântico acabou por buscar uma retomada da religiosidade católica medieval que incorporou elementos simbólicos do paganismo germânico.

Segundo Heine, uma visão panteísta permeia as obras de Goethe, de *Werther* a *Fausto*. No primeiro, isso se expressa no anseio por uma identificação amorosa com a natureza. No segundo, transparece na busca pelo estabelecimento de um relacionamento com a natureza de uma forma desafiadoramente mística e imediata, além da invocação de forças terrestres secretas através de magia negra. Mas é em seus poemas líricos que esse suposto panteísmo se expressa de forma mais pura. Heine enfatiza que as canções de Goethe personificam a filosofia de Espinosa, de forma musicalizada e sensual, o que explica por que tanto perturbaram os críticos religiosos ortodoxos: revelavam uma unidade mística com a natureza de forma suave e encantadora. E de forma igualmente sensual e encantadora ele descreve o motivo pelo qual o poeta tanto incomodou os críticos religiosos:

Dai a fúria dos nossos ortodoxos e pietistas contra as canções de Goethe. Eles tateiam com suas piedosas garras de urso essa borboleta, que constantemente lhes escapa. Pois ela é tão delicadamente etérea, tão suavemente alada. [...] Essas canções de Goethe têm uma magia travessa indescritível. Os versos harmônicos envolvem seu coração como um amante afetuoso. A palavra te abraça, enquanto o pensamento te beija. (Heine, 2007, p. 100, tradução nossa)

O alegado panteísmo de Goethe, segundo Heine (2007, p. 157), tem como consequência um indiferentismo, o que em sua visão decorre da interpretação errônea do divino como estando igualmente presente em todas as coisas - tratando, assim, nuvens, ossos, arte e pessoas com a mesma curiosidade distanciada. Em contraste, Heine insiste que Deus não se revela igualmente em tudo, mas se revela progressivamente, mais intensamente em algumas coisas do que em outras. Essa ideia dinâmica de Deus como ativo na história transforma o panteísmo em uma doutrina de progresso e comprometimento, não de indiferença. Portanto, enquanto Goethe se retraía na contemplação da natureza e da arte, Heine acreditava que um panteísmo mais verdadeiro e vital o teria levado a se engajar nas lutas morais e históricas da humanidade - onde o sopro divino se move mais vividamente.

Apesar dessa crítica, Heine (2007, p. 158-162) defende a grandeza artística de Goethe contra críticas severas, alertando que atacar um gigante literário deve ser algo feito com reverência. Em última análise, Heine vê a genialidade de Goethe em sua capacidade de retratar até mesmo os menores personagens com completude e dignidade, o que o torna semelhante a Homero ou Shakespeare, e o elogia como um "poeta absoluto" cujo poder moldou cada figura que criou.

Outro autor a se referir a Goethe como panteísta, além de direcionar a ele contundentes críticas, foi Augustus Hopkins Strong. Este teólogo afirmou que a identificação de Deus com a natureza acabou por eliminar o compromisso ético do pensamento de Goethe, colocando em evidência apenas o aspecto estético. Esta sensibilidade para as pequenas coisas da vida e da natureza era o que, em sua visão, consistia justamente no maior dom do poeta. (Strong, 1897, p. 281-286)

Contudo, como veremos adiante, tais constatações não se mostram realmente fiéis ao pensamento de nosso autor, que expressava sim uma preocupação ética, embora não ditada estritamente pela adesão aos códigos morais de uma religião institucionalizada. Além disso, o termo panteísta não descreve adequadamente a concepção ontológica de Goethe, o que iremos agora esclarecer.

Embora tenha adotado muito de Espinosa no que tange à sua concepção de um princípio único e imanente, Goethe não se considerava estritamente um espinosista. Ele não compartilhava totalmente da posição racionalista de Espinosa e de sua concepção da substância a partir do pensamento; é através da experiência mediante observações da natureza que Goethe tem acesso a esse princípio fundamental. Assim, Deus se realiza na natureza, o que tem expressão em sua poesia:

Com Goethe esta ideia do divino transfere-se ainda mais para dentro da “Natureza”, forma-se a teologia dos processos orgânicos, pelos quais este Deus-Natureza se “realiza” e, por fim, louva-se este Deus na poesia, que o enxerga e pressente em tudo. (Coelho, 2007, p. 42)

Essa abordagem criativa e espontânea é também um ponto de incompatibilidade com a redução de Espinosa da individualidade à substância e do determinismo de seu método matemático. Sua metafísica monista, que identifica Deus com a Natureza (*Deus sive Natura*), resulta em uma visão de mundo onde tudo o que existe é um modo de uma única substância

infinita.⁴⁹ Essa estrutura ontológica tem sido alvo de críticas ao longo dos séculos por seu potencial de subordinar a individualidade, dissolver a diferença e comprometer a liberdade.

No cerne do sistema de Espinosa reside a ideia de que tudo decorre da necessidade da natureza de Deus, tal como as conclusões de uma prova geométrica.⁵⁰ O ser humano finito, portanto, é meramente um modo, ou seja, uma expressão temporária, dos atributos infinitos de Deus.⁵¹ Não há independência metafísica ou autocausalidade no indivíduo; toda ação é determinada, e o livre-arbítrio, no sentido tradicional, é negado. Tal sistema inevitavelmente levanta preocupações sobre o apagamento das diferenças pessoais, inexistentes em meio à unidade da substância.

Por este motivo, apesar de concordar em grande medida com Espinosa, Goethe não endossou totalmente toda sua metafísica. Para o poeta, o divino não era uma substância estática, mas uma força em movimento manifesta nas metamorfoses da natureza e no desenvolvimento da personalidade humana. Em vez de ver a alma humana como um sistema fechado, a liberdade de Goethe reside na harmonização dos mundos interno e externo, na formação (*Bildung*) do indivíduo e na integração criativa de forças opostas.

Nesse sentido, Goethe pode ser visto como um discípulo mais livre de Espinosa, alguém que admirava a clareza e a grandeza moral de seu pensamento, mas que se recusava a deixar que a totalidade da substância apagasse a singularidade da pessoa. Se o sistema de Espinosa tende à dissolução da diferença na unidade, a filosofia estética e científica de Goethe restaura a multiplicidade dentro da unidade, preservando tanto o divino imanente quanto a particularidade irredutível da existência vivida.

Como contraponto ao determinismo de Espinosa, Goethe recorre à filosofia de Leibniz, cujo sistema de mônadas visa preservar a liberdade e singularidades dos entes sem deixar de submetê-los a uma substância una. Para Leibniz, as mônadas são substâncias simples imateriais, indivisíveis e autocontidas que formam os verdadeiros blocos de construção da realidade. Cada mônada possui uma enteléquia, sua força ativa única, que reflete todo o universo a partir de sua própria perspectiva e desdobra seus estados internos de

⁴⁹ Conforme afirma Espinosa (1973, p. 84) na definição VII da primeira parte de sua *Ética*: “Por Deus entendo o ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita.” Contudo, os únicos atributos de Deus que podemos acessar são o pensamento e a extensão. (*Ibid.*, p. 97)

⁵⁰ Adiante na proposição XV o filósofo afirma a necessidade da existência de Deus sem o qual nada pode ser concebido. (*Ibid.*, p. 97)

⁵¹ De acordo com a proposição 10 da segunda parte da *Ética* e seu corolário, Espinosa (*Ibid.*, p. 149) argumenta que a substância não pode constituir a essência do homem, visto que os humanos não existem necessariamente. Em vez disso, a essência do homem consiste em modos específicos (modificações) dos atributos de Deus.

acordo com ele, sem interagir causalmente com as outras. Essa visão preserva a individualidade, pois não há duas mônadas iguais, e cada uma expressa o cosmos de maneira singular. (Leibniz, 1983, p. 105)

Em contraste com sistemas deterministas como o de Espinoza, Leibniz defende um universo ordenado e plural, onde a liberdade e a individualidade são reais. Sua metafísica afirma que o mundo é o melhor possível justamente porque contém uma diversidade infinita de seres únicos e autônomos, cada um contribuindo para a harmonia total da criação. E para explicar a existência de harmonia entre estas entidades autocontidas, Leibniz invoca uma "harmonia preestabelecida" instituída por Deus na criação. Segundo essa teoria, cada mônada segue seu próprio desenvolvimento interno e autocontido, mas Deus as predestinou para se desenvolverem em perfeita coordenação, como relógios sincronizados. Assim, eventos mentais e físicos parecem corresponder, não por causalidade, mas por meio de uma harmonia divinamente programada, estabelecida na criação. (Leibniz, 1983, p. 113-114)

No entanto, essa solução tem sido frequentemente criticada como uma espécie de deus *ex machina* - uma intervenção externa usada para manter o sistema coeso artificialmente. Nessa estrutura, Deus se torna um programador cósmico, orquestrando um mundo que se desenvolve deterministicamente, deixando pouco espaço para o desenvolvimento orgânico ou para a interação genuína.

Dessa forma é que a visão de Goethe também não se adequa completamente à filosofia de Leibniz. Enquanto para este Deus impõe a harmonia de fora, o Deus de Goethe se manifesta de dentro, na lei viva da forma e do crescimento. Assim, a visão estética e metafísica de Goethe pode ser vista como uma resposta à estrutura mecanicista da metafísica leibniziana, oferecendo, em vez disso, uma visão de Deus como organicamente incorporado no desenvolvimento criativo do mundo.

Goethe admirava tanto Espinosa quanto Leibniz, e sua visão de mundo pode ser vista como uma síntese criativa de suas filosofias aparentemente opostas. De acordo com Coelho (2007, p. 44-45), a síntese do ponto de vista de ambos se adequa ao seu gênio artístico, para o qual a noção de liberdade se torna indispensável. Assim, de Espinosa, Goethe abraçou a ideia de Deus como imanente à natureza, uma presença divina não além do mundo, mas dentro de suas formas vivas. A serenidade, a clareza ética e a visão do todo de Espinosa moldaram profundamente a reverência de Goethe pela lei natural e pela ordem espiritual.

Ao mesmo tempo, Goethe ressoucou com a afirmação de Leibniz da individualidade e da atividade interior. Enquanto o monismo de Espinosa corria o risco de dissolver a pessoa na substância, as mônadas de Leibniz preservavam a singularidade de cada ser e seu princípio

interno de desenvolvimento. Goethe integrou isso enfatizando a forma, a metamorfose e o autodevir - cada organismo ou pessoa como expressão do todo, mas também se desenvolvendo de acordo com sua própria lei interior.

Na visão de Boyle, para Goethe, a importância de Espinosa residiu principalmente em seu caráter moral e em sua visão da imanência divina na natureza. No entanto, filosoficamente, Goethe se aproximou mais de Leibniz, valorizando a individualidade, a autonomia moral e a experiência estética. Assim, mesmo reivindicando a influência de Espinosa, o poeta frequentemente reinterpretava suas visões em uma chave leibniziana, enfatizando a vitalidade e a independência dos seres individuais:

O Espinosa de Goethe é, filosoficamente falando, e quando despojado da veneração prestada à pureza moral de sua vida, uma figura marcadamente leibniziana. Na questão crucial da relação entre indivíduos e o divino, entre modos finitos e substância infinita, Goethe ainda dá prioridade prática, e em grande medida teórica, às existências individuais, concebidas como centros de energia, assim como as mônadas de Leibniz. (Boyle, 1991, p. 384-385, tradução nossa)

Assim é que, apesar de comumente referenciado como panteísta, o pensamento religioso de Goethe pode ser mais adequadamente compreendido como **panenteísta**, sintetizando a unidade de todas as coisas em uma substância universal, assim como Espinosa, mas ao mesmo tempo preservando a individualidade e liberdade, o que decorre da doutrina monádica de Leibniz.

De acordo com Coelho (2007, p. 69-70), o termo panenteísta significa “tudo-em-Deus” e é mais apropriado para caracterizar a perspectiva religiosa de Goethe do que o termo panteísta, que implica em uma anulação da diferença entre Deus e natureza. No pensamento de Goethe, Deus e natureza, apesar de não equivalentes, compartilham de uma íntima relação, o que aponta para sua mútua imbricação. Dessa forma, estabelece-se uma conciliação entre a revelação direta e aquela mediada pela experiência, a partir da qual o Deus supremo e inacessível das alturas se manifesta em múltiplos níveis na sua criação mundana e acessível através da natureza. Em síntese:

Esta diferença preserva o elemento mais elevado da religião sem retirá-lo do mundo, pois existe uma graduação contínua e ininterrupta entre a vida explícita do divino no mundo e sua essência imperscrutada nas alturas. Por isso dizemos *panenteísmo* ao invés de panteísmo. Deus não é o mundo, ele está nele e para além dele. (Coelho, 2007, p. 70, grifo do autor)

As consequências dessa forma de pensar se expressam na visão do Absoluto como em um constante e eterno movimento em busca de um contínuo autodesenvolvimento. Nele não há nada fixo, e nesse ponto ele se diferencia de outros pensadores monistas de seu tempo. A

ação é a característica central do criador, o que impõe sobre as criaturas a necessidade de buscar, em variadas formas, o próprio aperfeiçoamento. (Coelho, 2007, p. 67)

Esta busca se desdobra no processo formativo (*Bildung*), que envolve o autodesenvolvimento humano. Assim, no pensamento de Goethe, esta atividade assume importância central e espelha o perpétuo movimento divino em sua atividade criadora.

Sobre o conceito central da atividade divina, Dreher explora o diálogo entre o pensamento poético de Goethe e as escrituras bíblicas, com foco especial no poema *Prömlion*, em que Goethe apresenta uma visão da autocriação divina. Isso se expressa no verso "Em nome daquele que a Si mesmo se criou! De toda eternidade em ofício criador" (Goethe, 1979, p. 147, apud Dreher, 2010, p. 85), onde Deus não é apenas o criador do mundo, mas de Si mesmo, afirmando um processo imanente e contínuo de geração que inclui a natureza e a humanidade.

Dreher (2010, p. 85) destaca que essa visão goetheana diverge tanto da teologia cristã ortodoxa quanto da concepção *Deus sive natura* de Espinosa, que omite o ato dinâmico da criação⁵². Em contraste, Goethe preserva a vitalidade do divino, enfatizando que a criação não é um ato acabado, mas uma vocação contínua (*Beruf*). É importante ressaltar que Goethe transfere esse conceito luterano fundamental, tradicionalmente usado para descrever o propósito humano sob Deus, para o próprio divino: até mesmo Deus tem uma "vocação", a da eterna atividade criativa.

Assim, a cosmovisão de Goethe elimina a distância entre o humano e o divino, imaginando ambos como participantes de um cosmos único e autogerado. Seu "paganismo", como Dreher o chama, não se opõe à religião, mas a reconfigura em uma visão em que a natureza, a humanidade e o divino não são ordens separadas, mas sim aspectos de uma realidade criativa unificada. A autocriação divina torna-se o processo abrangente dentro do qual toda a vida se desenvolve, imbuindo a vocação humana de significado sagrado.

Para Goethe, o conceito de atividade incessante leva a uma concepção de continuidade da vida, e da morte como um estágio de transformação. Se, até seu último suspiro, o espírito humano permanece interiormente ativo e empenhado, então a natureza, entendida como um todo autorregulado e proposital, deve, por sua própria lógica, oferecer outra forma pela qual esse espírito possa se manifestar. Nas palavras de Goethe:

A convicção de nossa continuidade me vem do conceito de atividade, pois se até o fim de meus dias eu ajo incessantemente, então a natureza está obrigada a me proporcionar uma outra forma de existência quando a que eu

⁵² *Deus sive natura* se refere ao conceito pelo qual Espinosa identifica a substância única com Deus. (Abbagnano, 1998, p. 938)

tenho agora não puder mais sustentar meu espírito. (Eckermann, 2017, p. 301)

Essa ideia se alinha intimamente com o conceito de *Bildung* e metamorfose, segundo o qual a vida é um processo interminável de desenvolvimento e transformação interior. Assim como a planta evolui através de estágios sucessivos em direção a uma expressão mais completa de sua forma interior, também a alma humana, impulsionada por sua atividade inerente, necessita de uma continuidade, o que aponta para a continuidade da vida.

Neste contexto retomamos a perspectiva imanente de Deus na natureza, que ressoa também a ideia de uma força animadora a permear todo o cosmos, impregnando-o de vida e movimento. E neste ponto emerge a antiga concepção de uma alma universal partilhada por todos os seres, a *anima mundi*, ou alma do mundo. Esse princípio, frequentemente rastreado até as cosmologias platônica e estoica e posteriormente integrado ao neoplatonismo e ao pensamento renascentista, sustenta que o próprio universo é um organismo vivo e animado: cada parte da natureza, por menor que seja ou aparentemente inerte, participa da vida do todo. Iremos abordar este conceito sob a perspectiva de Goethe na próxima seção.⁵³

Como o divino estava presente em todas as coisas, todo ato de atenção, cuidado ou cultivo assumia significado espiritual. Neste sentido, o conceito de *Bildung* - o desenvolvimento do eu em relação ao mundo - era ao mesmo tempo uma ideia com implicações éticas. Formar-se em harmonia com a natureza era participar da própria vida do divino. Nesse sentido, a visão de mundo de Goethe não era apenas antitranscendental, mas também antiescapista: a salvação não estava em outro reino, mas em uma sintonia mais profunda com este.

Neste ponto, é importante nos atentarmos para uma característica importante da perspectiva religiosa de Goethe. Apesar de rejeitar os princípios centrais do cristianismo ortodoxo - pecado original, condenação eterna, trindade⁵⁴ - ele se ateve mais ao aspecto moral da religião. Nesse sentido, ele antecipou temas-chave do liberalismo teológico do século XIX, especialmente a ênfase na exemplaridade moral em detrimento do dogma. Neste sentido,

⁵³ Para um maior aprofundamento histórico sobre o conceito de *anima mundi*, consultar a obra *World soul: a history* (Wilberding ed., 2021)

⁵⁴ Além da já mencionada simpatia pelo pelagianismo, que refuta a ideia de pecado original e a condenação eterna, em uma conversa com Eckermann no dia 4 de janeiro de 1824, Goethe expressa seu questionamento em relação ao dogma da trindade. Ele afirma sua crença em Deus, na natureza e no triunfo do bem, mas expressa uma clara rejeição à doutrina cristã da trindade, que ele sentia que contradizia seu senso interior de verdade e não oferecia nenhum benefício prático ou espiritual. (Eckermann, 2017, p. 519)

Goethe situa a importância dos ensinamentos cristãos principalmente na esfera da formação moral. Assim ele afirma em sua autobiografia:

Eu, pessoalmente, não apenas gostava da Bíblia, mas a tinha em altíssima conta, uma vez que devia a ela, quase que exclusivamente, toda minha formação moral. Suas histórias e parábolas, seus símbolos e ensinamentos, tudo isso havia me marcado profundamente e exercera em mim, de um modo ou de outro, alguma forma de influência. Por essa razão, desagradavam-me os ataques injustos, debochados e, não raro, perversos. Até porque as discussões já haviam evoluído suficientemente a ponto de se poder aceitar de bom grado, como base argumentativa da defesa de muitas das discrepâncias em questão, que Deus agia sempre nos limites do modo de pensar e da capacidade de compreender dos homens; e que, portanto, nem mesmo aqueles que haviam se deixado inspirar pelo espírito divino poderiam ter aberto mão de sua personalidade, de sua individualidade. (Goethe, 2017a, p. 332)

Além da Bíblia, o poeta também considerava a figura de Cristo exemplar sob um aspecto moral. Em conversa com Eckermann do dia 11 de março de 1932, pouco antes de sua morte, Goethe enfatiza seu respeito pela figura de Cristo e pelos ensinamentos morais a ele atribuídos, mas se distancia firmemente do cristianismo institucional e doutrinas dogmáticas. A formulação de Goethe reflete seu esforço mais amplo para desenvolver uma perspectiva ética e espiritual universalista que transcende as fronteiras confessionais. Ele afirma o ideal moral personificado por Cristo, a quem considerava um "tipo divino", uma figura simbólica da perfeição humana. Na mesma conversa, ele diz a Eckermann que o caráter moral de Cristo e a pureza de sua doutrina inspiram sua admiração. No entanto, o problema de Goethe não residia em Cristo, mas no cristianismo como um sistema institucional e teológico que, em sua visão, havia se alienado de seu espírito original. (Eckermann, 2017, p. 716)

Dessa forma, apesar de não abraçar a religião institucional, isso não significa descrença ou uma rejeição da dimensão religiosa da vida. Pelo contrário, Goethe buscava uma síntese superior que preservasse a riqueza espiritual da experiência humana, libertando-a das restrições da teologia sectária. Ele admirava a clareza moral e a seriedade existencial da ética cristã, mas insistia que qualquer religião verdadeiramente iluminada deveria surgir do encontro do indivíduo com a vida, a natureza e a arte.

4.2 UNIDADE NA MULTIPLICIDADE: A CONCEPÇÃO ORGÂNICA DE DEUS E O AUTOCULTIVO HUMANO

Como vimos até aqui, ao longo de sua vida e obra, Goethe manteve uma recusa consistente e deliberada de buscar o espírito - ou o divino - fora do âmbito do mundo visível,

material e natural. Dessa forma, a perspectiva religiosa de Goethe se funda em uma noção cósmica do sagrado, que não se encontra apartado de sua criação, mas indissociável a ela: constituindo o próprio ato criativo, o divino impregna todo o cosmos de vida e movimento. Em contraste com a orientação transcendental da metafísica cristã tradicional, que postula um âmbito divino além do empírico e temporal, Goethe desenvolveu uma filosofia da imanência: a convicção de que a essência espiritual da existência não está oculta além ou acima do mundo, mas sim continuamente revelada nele.

Para o poeta, natureza e espírito não eram domínios separados; eram expressões da mesma unidade subjacente, acessíveis à percepção cultivada e à sensibilidade receptiva. Como princípio criativo imanente à natureza, Deus se reflete em sua criação e pode ser reconhecido nos processos legítimos e orgânicos do mundo natural. Estes processos são pautados pela ordem sublime da natureza e se expressam no processo formativo (*Bildung*), que envolve o apuro perceptivo, o cultivo da sensibilidade e o esforço moral na busca pela superação das próprias limitações. Assim é superada a cisão entre espírito e matéria e o alcance de um desenvolvimento mais integral das capacidades humanas.

No primeiro capítulo deste trabalho, abordamos a concepção naturalista de Goethe e seu método epistemológico pautado na observação atenta da natureza e no aprimoramento perceptivo alinhados a uma compreensão intuitiva. Vimos como, através da observação em conjunto com a intuição, é possível captar a ideia subjacente ao fenômeno, que constitui propriamente sua essência. Iremos agora retomar esses conceitos epistemológicos buscando compreendê-los propriamente sob a ótica da perspectiva religiosa de Goethe.

Segundo Steiner (1988, p. 4), a centralidade do papel da intuição na ciência de Goethe remonta ao conceito de *scientia intuitiva*, ou conhecimento intuitivo de Espinosa. Esse modo de conhecer envolve o reconhecimento dos atributos de Deus, não como algo externo, mas como presentes na própria essência das coisas. Em vez de ver Deus como um ser separado que governa o mundo de fora, essa compreensão vê o divino como imanente, derramado no próprio mundo. Da identificação de Deus com a natureza segue-se a noção divina como princípio criativo elementar, que, por ser idêntico à própria criação, não pode dela ser apartado. Dessa forma, Steiner salienta que a natureza interior das coisas revela o princípio divino ativo nelas que a nós se torna cognoscível: “As coisas devem ser conhecidas de tal forma que reconheçamos em seu ser certos atributos de Deus. O Deus de Espinosa é a ideia-conteúdo do mundo, o princípio motriz que sustenta e contém tudo.”

Para Goethe, tal concepção conduz à compreensão de que o verdadeiro conhecimento surge quando contemplamos o mundo sob esta luz: como uma expressão do ser de Deus na

natureza. Assim, ao buscar conhecer a essência das coisas finitas, conhecemos o infinito que se revela por meio delas. Tais reflexões se encontram sintetizadas, como comumente fazia o poeta, em máximas: <809> “Creio num só Deus! Eis uma expressão bela, admirável. Mas a bem-aventurança sobre a terra consiste propriamente em reconhecer Deus nas coisas e no modo em que se revela.” (Goethe, 2000, p. 9)

Questionando a visão dualista que concebe a existência de duas substâncias fundamentais, a visão monista comprehende um único princípio compartilhado por toda a natureza. Este princípio único reúne os reinos do orgânico e do inorgânico, que operam conforme as mesmas leis eternas e necessárias. Assim afirma Goethe (2017a, p. 809): “A natureza age por leis eternas, necessárias e tão divinas que nem a própria divindade seria capaz de alterá-las.”

Contudo, a diferença entre a natureza orgânica e a inorgânica consiste em nossa compreensão delas. Neste sentido, a natureza inorgânica pode ser compreendida pela análise de causas e efeitos sensoriais, que permanecem inteiramente no domínio da externalidade. Por exemplo, se uma bola elástica em movimento (com uma determinada massa, direção e velocidade) atinge outra bola, o movimento resultante da segunda bola (com sua própria massa, direção e velocidade) é totalmente determinado pelas características físicas da primeira. No mundo inorgânico, observamos eventos externos, abstraímos conceitos gerais deles e explicamos fenômenos conectando causas e efeitos por meio dessas abstrações. Os conceitos usados neste domínio são ferramentas do intelecto e seu propósito é descrever o que acontece entre entidades sensoriais. (Steiner, 1988, p. 6)

No entanto, quando se trata da natureza orgânica - seres vivos e seu desenvolvimento - esse método se mostra insuficiente. Aqui, de acordo com a concepção de Goethe, os princípios norteadores da vida, do crescimento e da forma não são causados externamente, mas sim autogerados. Ou seja, a organização e o desenvolvimento de um organismo advêm de um princípio interno e ideal que não deriva do mundo externo. Para compreender verdadeiramente tal ser, precisamos apreender o elemento ideal dentro dele — não como um conceito extraído da observação sensorial, mas como um conceito que contém seu significado e forma em si mesmo. Isso é o que constitui o "conceito intuitivo": um pensamento que se origina não da abstração do mundo exterior, mas da observação interna e direta do princípio formativo da vida. (Steiner, 1988, p. 6-7)

A ideia-chave aqui é que, na vida orgânica, o todo determina as partes, e não o contrário. Goethe identifica esse princípio holístico, a que Steiner se refere, ao modo de Leibniz, como enteléquia, uma força formativa ou ser interior que se atualiza a partir de suas

motivações internas.⁵⁵ Esta enteléquia não é um objeto físico, mas se manifesta na forma física do organismo. O organismo, como o vemos no mundo externo, pode estar sujeito a distorções ou limitações causadas por seu ambiente (por exemplo, nutrição, clima, acidentes), mas subjacente a tudo isso está um princípio ideal e automodelador. Aqui é retomada a ideia de fenômeno originário, que aponta para uma ideia primordial não como um conceito abstrato, mas como um princípio formativo imanente a todo organismo e que constitui a verdadeira fonte de seu ser. Nos organismos, o princípio formativo atua através da metamorfose, que possibilita que sejam guiados para um aperfeiçoamento de suas formas. (Steiner, 1988, p. 7)

Na epistemologia profundamente dialética de Goethe, a metamorfose se fundamenta nos princípios de polaridade e ascensão. Necessário para a criação é o movimento, sem o qual nada pode ser criado. Assim é que se justifica o princípio da polaridade, baseado na divisão em pares de opostos de cujo conflito é gerado o impulso para a atuação dos processos de criação e dissolução das formas. A constante fragmentação não cria nada de novo, apenas uma luta incessante em busca da dominação de uma polaridade sobre a outra. Assim é que se faz necessário um princípio que supera as limitações da parcialidade e impulsiona o conflito para sua superação, a partir da qual são criadas novas formas: a ascensão.

Os dois princípios agem conjuntamente e necessariamente no processo de metamorfose, que, na combinação da liberdade criativa do espírito com a necessidade restritiva da matéria, atua de forma gradativa a transformar formas simples em formas mais completas. Como aponta Caro (1866, p. 136, tradução nossa):

Assim, o princípio da metamorfose reduz cada ser orgânico à sua expressão mais simples; a flor é apenas um cotilédone transformado, o animal, uma vértebra modificada; cada ser está em perpétuo trabalho de formação e transformação. No entanto, esse trabalho segue certas leis universais e constantes; é isso que permite que um tipo seja estabelecido. Esse tipo em si é de tal elasticidade, tal docilidade às circunstâncias externas de solo, clima, hábitos e alimentação, que resulta em gêneros e espécies.⁵⁶

⁵⁵ O impulso de formação, de acordo com Goethe (2024, p. 61-62), é aquela força que impulsiona os organismos em seu processo de desenvolvimento, que atua de acordo com os princípios da metamorfose.

⁵⁶ Na ciência goetheana, o Typus é o fenômeno originário, ou arquétipo ideal e dinâmico, que fundamenta e unifica a diversidade dos organismos individuais, revelando a lei interna do seu desenvolvimento metamórfico. Este conceito é desenvolvido de forma pormenorizada no texto *Primeiros esboços de uma introdução geral à anatomia comparada baseada na osteologia*. (Goethe, 2024, p. 257-289) Já o “gênero”, de acordo com o dicionário Aurélio, é definido como “reunião de espécies”. (Ferreira, 2009, p. 431); e “espécie”, “unidade biológica fundamental: grupo de organismos vivos muito semelhantes entre si e aos ancestrais, e que se cruzam.” (Ferreira, 2009, p. 370)

Podemos considerar assim que o processo de metamorfose envolve a diferenciação de uma forma simples para formas mais diversificadas. Neste sentido, a atuação da metamorfose ao longo do tempo aponta para um processo evolutivo pelo qual as modificações nos seres vivos partem de um centro comum em direção à periferia. Assim, todos os vegetais, em última instância, se originam de uma única folha, a partir da qual se diferenciam em múltiplas formas. Da mesma forma, a diversidade de animais vertebrados se origina de uma única vértebra que passa por sucessivas transformações. A unidade viva em meio às suas múltiplas manifestações tem assim expressão na máxima de Goethe (2000, p. 13):

<571> Propriedade fundamental da unidade viva: separar-se, unificar-se, manifestar-se no geral e persistir no particular, transmutar-se, especificar-se e - como tudo o que é vivo se pode apresentar segundo mil e uma condições - mostrar-se ou dissipar-se, solidificar ou fundir, fossilizar ou fluir, dilatar-se ou contrair-se. Ora, porque em cada momento todos estes efeitos estão a ocorrer em conjunto, subsiste sempre a possibilidade de cada um deles ou todos em conjunto se manifestarem em qualquer momento. Aparecimento e desaparecimento, criação e aniquilação, nascimento e morte, alegria e sofrimento, tudo atua em simultâneo, na mesma medida e no mesmo sentido. E é por isso que também o mais particular dos fatos se apresenta sempre como imagem e analogia do geral.

Assim é que, na busca pelo estudo da natureza, Goethe realiza seu profundo anseio religioso e encontra o princípio divino em meio à matéria. Esta unidade na multiplicidade observada e intuída por Goethe é endossada por Steiner (1988, p. 15), que aponta que a morfologia do poeta-cientista remonta os organismos a uma forma ideal comum, o tipo ou fenômeno originário, e sua diferença apenas em sua manifestação externa. Isso estabeleceu uma base filosófica para uma ciência unificada da vida, na qual os organismos individuais são entendidos como variações ou expressões de uma única ideia subjacente.

Como aponta Caro (1866, p. 138), a unidade fundamental entre todos os seres pode ser ainda empiricamente rastreada na célula, estrutura compartilhada por todos os organismos. E os processos químicos que acontecem no interior da célula revelam uma união ainda mais fundamental: aquela entre o orgânico e o inorgânico. E assim o inorgânico, aparentemente inerte e morto, é também carregado de vida.⁵⁷

Neste sentido, como base do princípio da polaridade, temos os comportamentos mais básicos da matéria - atração e repulsão químicas - vistos como um impulso vital primordial

⁵⁷ Fideler (2014, p. 203-204) argumenta que, mesmo nos níveis mais elementares da matéria, a natureza exibe atividade auto-organizativa. Como exemplo, cita processos como o crescimento dos cristais, que revelam um poder intrínseco de seleção, coordenação e geração de formas, sugerindo a presença de uma força ativa na matéria. Embora não sejam biologicamente orgânicas, tais estruturas exibem uma inteligência rudimentar e não consciente, expressa por meio de uma organização coerente e autorregulada.

alojado em cada molécula.⁵⁸ Nesta visão, cada partícula de substância universal carrega um fragmento de força universal, mas nem todos os fragmentos desempenham o mesmo papel: alguns elementos dominam, outros se submetem. Aqui retomamos o conceito de mònada de Leibniz para descrever "almas" graduadas ou centros vitais que organizam fenômenos desde os organismos mais ínfimos até estrelas inteiras. "Mônadas atrativas" poderosas atraem as mais fracas para sua órbita, originando uma hierarquia de seres, guiados por uma intenção interior invisível que precede e molda seu desenvolvimento físico, assim como a ideia de uma roseira governa silenciosamente seus estágios, da folha à flor. A vida, portanto, permeia a matéria como uma atividade inesgotável e auto-organizada, sendo cada forma concreta a personificação de um objetivo ideal. (Caro, 1866, p. 167)

Dessa forma, a natureza abarca toda a multiplicidade de criaturas em seu bojo, desenvolvendo-as ao mesmo tempo em que desenvolve-se em seu todo. Essa unidade comum que se desdobra em um constante devir revela que o mundo não é apenas um conjunto de formas materiais, mas é também animado; ele é assim, uma *anima mundi*. A natureza é inteira, embora permaneça sempre incompleta, pois possui infinitas expressões não manifestas, revelando “toda uma vontade de crescer e multiplicar que não possui limites”. (Coelho, 2007, p. 63)

Na ideia de uma alma do mundo como unidade espiritual dentro da natureza, vemos a influência do Romantismo no pensamento de nosso autor. Como ressalta Brusslan (2021, p. 238-239), a poesia romântica expressa poderosamente essa ideia e confere especial ênfase a uma dimensão da natureza que transcende o controle humano. Embora certos elementos da natureza possam ser medidos e dominados cientificamente, seu significado e essência mais profundos vão além do que pode ser quantificado, apontando para algo inherentemente livre e espiritualmente significativo.

Neste sentido, a autora destaca que, para os primeiros românticos alemães, a incompletude da filosofia pode levá-la a ir além de si mesma, particularmente em direção à experiência estética e à poesia. No cerne do pensamento romântico está o reconhecimento dos limites humanos, tanto no conhecimento quanto no controle sobre a natureza. Em vez de apreender a verdade plenamente, o ato de buscá-la torna-se mais valioso. Ao contrário de

⁵⁸ Aqui cabe ressaltar a influência da filosofia da natureza de Schelling, que postula a polaridade básica no fenômeno de atração e repulsão químicas, forças opostas, porém complementares. Neste sentido, a repulsão é um impulso expansivo e exterior da vontade que busca superar limites e moldar o mundo, enquanto a atração atua como uma contraforça que resiste e restringe essa expansão. É por meio da interação dinâmica dessas duas forças que o mundo pode emergir como uma realidade estruturada e diferenciada.

alguns idealistas, os românticos reconheciam uma liberdade na natureza que está além do domínio humano. (Brusslan, 2021, p. 251)

Mas a alma do mundo não está presente apenas nas ideias e na arte dos românticos, mas também dos idealistas. Neste ponto, Bowman (2021, p. 260) destaca Schelling em sua filosofia da natureza, que propõe uma visão da natureza que une o inorgânico e o orgânico por meio de um único princípio subjacente. Contudo, para este filósofo, a natureza é definida por uma unidade paradoxal: ela é ao mesmo tempo livre, mas também organizada através de leis, o que aponta que a verdadeira organização surge da tensão entre necessidade e liberdade.

No pensamento de Goethe, essas concepções ressoam profundamente. Para Goethe, a natureza não é um mecanismo morto, mas uma totalidade dinâmica e autodesenvolvida, infundida de vida interior. Ele não separa matéria e espírito, nem coloca a divindade fora do reino natural. Em vez disso, ele vê Deus na imanência da natureza: nas metamorfoses das plantas, na morfologia dos animais, no crescimento e na formação do ser humano. Estes processos revelam uma profusão criativa em toda a natureza, mas ao mesmo tempo limitada por leis necessárias e imutáveis, que se baseiam nos princípios da polaridade e ascensão.

Assim é que o naturalismo de Goethe significa a matéria, recuperando-lhe o princípio espiritual vivificador. Tudo é permeado de vida, pois tudo provém de uma origem comum, embora se expresse de muitas formas, pois detém liberdade, assim como organização. O cosmos se torna novamente um espaço sagrado, onde a alma do mundo reúne a todos em seu seio, tecendo de diferentes formas a teia da vida. Aqui retomamos a imagem da teia de relações que abordamos no primeiro capítulo, mas que agora iremos desenvolver em uma perspectiva simbólica. A imagem da natureza tecelã é assim evocada por Goethe em forma poética (2024, p. 56, grifo nosso):

Contemplai, com humilde olhar,
A obra-prima da eterna tecelã,
Diversos fios se agitam a um só passo,
A lançadeira atirando-se de cima a baixo,
Deslizando, os fios se entrelaçam,
A um só golpe se produzem inúmeras conexões.
Sua trama ela não faz com retalhos,
Mas a urde já desde a eternidade,
Para que, enfim, o eterno Mestre
Possa, seguro, lançar o arremate.

Através desta bela forma poética torna-se oportuno que nos voltemos para a expressão artística como meio pelo qual o divino pode se revelar. Nesta perspectiva, a arte para Goethe revela a ordem interna do mundo, transfigura a experiência sensorial em forma ideal e eleva a alma. Criar ou contemplar o belo torna possível participarmos do divino.

Tal proposta é respaldada por Coelho (2022), que demonstra que a estética de Goethe recupera uma teleologia que se baseia na ideia de um impulso formativo que dirige a constituição morfológica dos seres vivos. Esta teleologia biológica é aplicada à estética ao sugerir que seres com maior capacidade de se adequar ao seu impulso interno de perfeição são geralmente considerados belos. Dessa forma, uma fruta madura é geralmente considerada atrativa aos olhos, assim como o pleno desabrochar de uma flor: ambas realizam de forma mais perfeita a ideia formativa que as governa. Goethe recupera assim a ideia clássica de beleza presente nas filosofias de Platão e Aristóteles como uma propriedade real da forma, ou seja, algo que emerge da harmonia entre a estrutura de um ser e sua finalidade. Dessa forma, esta concepção indica que a beleza ultrapassa o mero gosto subjetivo (embora não possamos desconsiderar a influência de fatores subjetivos nos juízos estéticos) e reflete a verdade, enquanto a autorrealização do ser que se exprime da forma mais perfeita possível.

Neste contexto destacamos que a beleza da obra artística de Goethe e o seu amplo reconhecimento na cultura universal residem justamente na sua capacidade de expressar a essência das coisas: a literatura se torna o meio pelo qual se refletem os dramas humanos mais fundamentais.

Por este motivo, Fossler (1896, p. 4-5) destaca Goethe não apenas como poeta, mas como filósofo e mestre da vida. Nesta perspectiva, embora celebrado como a figura suprema da poesia alemã, a verdadeira estatura intelectual de Goethe reside também em seu papel como um profundo observador da condição humana. Em suas principais obras - *Werther*, *Wilhelm Meister* e *Fausto* -, Goethe não se concentra no particular ou no acidental. Em vez disso, representa as verdades universais e representativas da existência. Seu objetivo é capturar a essência da vida humana, com toda a sua grandeza e suas falhas, e apresentá-la em toda sua amplitude. O método de Goethe é o do artista-filósofo: ele observa, reflete e compartilha sua visão com sinceridade. Ele não impõe crenças ou ações. Em vez disso, oferece os frutos de sua experiência e intuição para que possamos julgar por nós mesmos. Sua filosofia não é a construção de sistemas, mas um engajamento intuitivo e meditativo com a realidade. O poeta vê a vida e o universo por meio de todas as suas faculdades - sensibilidade, pensamento, emoção - e por meio delas, recebe uma mensagem que se sente compelido a transmitir. É uma mensagem da natureza para o homem, do homem para si mesmo, uma comunicação profunda sobre a existência, que une poesia, ciência e filosofia.

Como ilustração da concepção religiosa de Goethe mostra-se pertinente recorrer a dois de seus notáveis poemas cosmológicos: Alma do Mundo (*Weltseele*), que apresenta uma poderosa representação lírica do princípio vivo que anima toda a existência; e Reunião

(*Wiederfinden*), que aborda de maneira primorosa o tema da separação e da reunificação. Em comum, os dois poemas enfatizam o caráter conciliatório promovido pelos relacionamentos interpessoais. Vejamos o primeiro:

Alma do Mundo

Dispersai-vos por todas as regiões
 Desta festa santíssima!
 Encantados, avançai pelas zonas mais próximas
 Em direção ao Todo - e preenchei seu alcance!
 Já agora flutuais por distâncias ilimitadas
 No sonho exaltado dos deuses,
 E brilhai novamente, em parentesco com as estrelas,
 Dentro da corrente cheia de luz.

Então, avante, impeleis-vos, poderosos cometas,
 Mais longe, sempre longe;
 O labirinto de sóis e planetas
 Vossos caminhos ousados devem se abrir e balançar.
 Vós vos apoderais de terras sem forma e inexploradas
 E agis como força jovem e primordial,
 Para que elas possam viver e se tornar mais cheias de vida
 Ao longo de seu curso medido.

E circulando, em ares em movimento, guiais
 A flor em constante mutação,
 E a pedra, em todas as suas cavidades ocultas,
 Impõe cada forma e tumba.
 Agora tudo, com ousadia divina se esforçando,
 Iria além de seu destino:
 A água árida anseia por brotar e florescer,
 E cada partícula pulsa.

E assim, com amorosa luta, agora é deslocada
 A noite úmida de vapor;
 Agora o Paraíso começa a resplandecer e cintilar
 Em luz transbordante.
 Quão logo se agita, para vislumbrar um suave brilho,
 Uma multidão de formas tornadas completas,
 E nos prados abençoados se ergue atônita
 A primeira alma desperta.

E logo se extingue um esforço incessante e inquieto
 Em um olhar extático.
 E assim, com gratidão, recebe a vida mais bela -
 De Tudo retornado a Tudo, sempre. (Goethe, 1983, p. 166-167, tradução nossa)

O poema evoca uma visão do cosmos como um todo vivo e espiritual. Retrata o desdobramento como um processo sagrado e orgânico: a expressão de uma alma universal que

insufla vida em todas as coisas. Da luz primordial que dá origem às estrelas e aos sóis, ao desabrochar das flores e ao pulsar das partículas, cada elemento da criação é apresentado como animado por uma unidade oculta que une o cosmos.

A linguagem do poema sugere um ritmo teleológico na natureza: a criação não é estática, mas dinâmica, movendo-se em direção à harmonia, à beleza e ao retorno. Esse movimento cíclico, da luz à forma, da dor ao reencontro, ecoa a ideia de que a própria vida é uma metamorfose perpétua impulsionada pelo esforço contínuo dos seres em direção à formação. E mesmo o sofrimento e a fragmentação não são finais, mas etapas no caminho para a reintegração e a realização.

Como observa Davis (2018, p. 65-67), o poema foi influenciado pelas ideias de Schelling no que tange à visão de que o universo não é simplesmente uma coleção de coisas, mas uma força vital que se articula de diversas formas, manifestando-se em inúmeras possibilidades de vida. A íntima relação entre sujeito e objeto no poema não deixa espaços ontológicos entre ambos, o que evidencia a sua união. Nessa visão, a voz de Deus que se materializa como mundo é apresentada de forma imperativa já no início: “Dispersai-vos por todas as regiões desta festa santíssima!”.

O motivo da festa e do compartilhamento é também enfatizado por Davis (2018, p. 68-72), que aponta que a voz que anima o universo convida não apenas à admiração, mas também à participação em uma jornada coletiva na qual os criadores surgem como cometas radiantes, fundindo a vida à matéria inerte. Essa cosmogênese é enquadradada como uma celebração que estimula o processo criativo, enfatizando a convivência, a alegria e o propósito compartilhado e nos lembra que a criação não é imposta de cima, mas emerge por meio do relacionamento.

Vejamos agora o segundo poema:

Reunião

É possível! Estrela das estrelas,
Aperto-te de novo ao peito!
Ah, o que é a noite da distância
Senão um abismo, uma dor!

Sim, és tu, doce e querido
Contraponto das minhas alegrias:
Ao lembrar sofrimentos passados,
Estremeço diante do presente.

Quando o mundo, em seu fundo mais profundo,
 Jazia no seio eterno de Deus,
 Ele ordenou à primeira hora
 Com sublime prazer criador,

E disse a palavra: “Forme-se!”
 Então soou um doloroso “Ai!”

Quando o Todo com gesto de poder
 Irrompeu nas realidades
 A luz se abriu e então se separou,
 Tímida, das trevas ao redor.
 E logo os elementos
 Se dispersaram em fuga.

Rápidos, em sonhos selvagens e caóticos,
 Cada um buscava o espaço infinito,
 Rígidos, em regiões imensuráveis,
 Sem desejo, sem som.
 Tudo era mudo, quieto e desolado,
 Solitário Deus - pela primeira vez!

Então criou a aurora,
 Que se compadeceu da dor;
 Ela despertou do turvo abismo
 Um jogo de cores sonoras,
 E agora podia amar de novo
 O que antes se havia separado.

E com ímpeto diligente
 Procura-se o que pertence um ao outro;
 E para a vida imensurável
 Se voltam sentimento e olhar.
 Seja tomar, seja arrancar -
 Se apenas se une e se mantém!

Alá não precisa mais criar,
 Nós criamos o seu mundo.
 Assim, com asas de aurora,
 Arrebatou-me até tua boca,
 E a noite, com mil selos,
 Confirma estrelada a aliança.

Ambos somos sobre a Terra
 Exemplares em alegria e dor,
 E uma segunda palavra: “Forme-se!”
 Não nos separará uma segunda vez. (Goethe, 1983, p. 213-215, tradução
 nossa)

O poema inicia pela narração do eu lírico de seu reencontro com a parte que havia sido dolorosamente perdida, experiência que se opõe às alegrias presentes, cuja lembrança desperta estremecimento. Em seguida é evocada a imagem do momento da criação, quando Deus, em sua maravilhosa faculdade criadora, ordena: “Forme-se!” E ao mesmo tempo exclama de dor

“Ai!”, o que Tantillo (2002, p. 23) alude às dores do parto. Surgem então as polaridades, a luz se separa das trevas e os elementos se dispersam rapidamente pelo espaço infinito; em profunda desolação e isolamento Deus então se encontra, sem nada que possa reunir as partes separadas.

Para solucionar esse problema, Deus cria a aurora, cuja luz vermelha, na interpretação de Tantillo (2002, p. 23), reconcilia a luz do dia e a escuridão da noite. Aqui nos lembramos da teoria das cores, que concebe o púrpura (que possui tonalidades avermelhadas semelhantes às cores da aurora) como a cor que representa a ascensão. Através dessa força de ligação, identificada com o amor e com o desejo mútuo, os opositos agora se reconciliam e podem assim continuar a criação, possibilitando uma diversidade de arranjos entre os seres.

Deus, referenciado por Alá, que havia colocado os opositos em movimento, não precisa mais criar, pois a natureza pode seguir os seus padrões e assumir papel criador. Assim temos a ideia de que em um puro ato criativo Deus coloca as polaridades em movimento, que, juntamente com a ascensão, continuam por si mesmas a criação. Podemos considerar que assim Deus confere liberdade às criaturas, que podem, ao mesmo tempo em que seguem as leis divinas, criar a própria realidade. Esta capacidade cocriativa, como sugere Schutjer (2004, p. 333), aponta para o papel restaurador assumido pela poesia, pelos relacionamentos interpessoais e pela cultura.

Nas estrofes finais do poema, Schutjer (2024, p. 333-334) interpreta os amantes como um paralelo simbólico a Adão e Eva, figuras primordiais, agora apresentadas como modelos exemplares tanto de alegria quanto de sofrimento. A narrativa cósmica do poema está ligada ao destino dos amantes por meio da frase divina que repete: "Forme-se". No entanto, embora originalmente marcassem separação e criação, aqui significa esperança: uma segunda palavra criativa que, em vez de dividir, promete unidade duradoura.

O poema Reunião oferece-nos um pano de fundo pelo qual poderemos explorar o drama central da existência, composto pela perda e restauração, tema recorrente nas narrativas religiosas da criação. Sua importância em nosso trabalho reside em prover uma síntese poética do que iremos abordar sobre a condição existencial humana, marcada pelo conflito íntimo entre tendências opostas.

Neste contexto, *Fausto* se afigura como a obra pela qual a natureza conflituosa do ser humano se explicita de maneira fiel, fazendo com que os tópicos que abordamos no poema ressoem profundamente com a trajetória do protagonista. Assim como cada um de nós, Fausto se encontra em seu íntimo dividido entre tendências opostas, o que enseja-lhe um desejo

insaciável.⁵⁹ Este desejo é o motor de sua atividade incessante, que busca sempre superar os próprios limites e alcançar o Absoluto. Assim podemos interpretar, como Fossler (1896), Hankamer (1953) e Wellbery (2024), esta grandiosa obra recorrendo ao mito da criação que Goethe descreve em sua autobiografia.

A análise do mito associado à narrativa fáustica se justifica a partir da compreensão de que as verdades fundamentais da existência se expressam, muitas vezes, em narrativas míticas, e é por esse motivo que elas estão presentes em tantas culturas. Particularmente o tema da queda e redenção que iremos aqui abordar é um motivo religioso recorrente nas mitologias de vários povos. Sobre este assunto, a investigação de Eliade (2018, p. 92-98) sobre o tempo sagrado ajuda a explicar por que narrativas de queda e redenção são tão prevalentes. Ele observa que, nas religiões arcaicas, o mito cosmogônico narra o ato primordial da criação, ou seja, o momento em que o mundo surgiu como um todo ordenado e significativo. Essa criação original estabelece o modelo a partir do qual o mundo é criado. A existência humana no tempo profano é vivenciada como um distanciamento dessa origem cosmogônica, uma perda gradual da harmonia primordial. Por meio da repetição ritual, festivais e da reatualização dos mitos cosmogônicos, as comunidades religiosas retornam simbolicamente ao tempo sagrado das origens, restaurando, assim, o significado, a vitalidade e a ordem. Nesse sentido, o retorno ritual à cosmogonia funciona como uma forma de redenção: ao retornar ao momento da criação, a humanidade supera a fragmentação característica do tempo profano.

O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, criador da Psicologia Analítica, complementa essa visão a partir de um ponto de vista psicológico. Em sua teoria, os conteúdos da psique não se restringem apenas às vivências pessoais, mas abarcam também padrões simbólicos comuns a todos os indivíduos denominados arquétipos. Tais conteúdos arquetípicos estão imersos no inconsciente coletivo, o extrato suprapessoal que constitui uma psique universal da humanidade. As manifestações psíquicas dos arquétipos são representadas por símbolos, já que, em si, os arquétipos não são acessíveis, pois constituem condições de possibilidade das representações, que se tornam efetivas apenas sob a forma de imagens simbólicas. (Jung, 2000b, p. 17, 91)

Não podemos deixar de estabelecer aqui uma relação do conceito de arquétipo de Jung com o de fenômeno originário elaborado por Goethe. Salientamos que Jung (2000a, p. 85) foi

⁵⁹ Assim afirma Goethe (2017a, p. 421): “Todas as pessoas trazem em si o espírito da contradição e o prazer pelo paradoxo.”

assumidamente influenciado por Goethe, e, não à toa, chegou até mesmo a referir-se a ele como seu “padrinho e mentor”. Como vimos no primeiro capítulo, o fenômeno originário se refere às formas primordiais pelas quais a unidade entre ideia e fenômeno se torna visível. De maneira análoga, os arquétipos de Jung são estruturas primordiais da psique que se manifestam em imagens, símbolos e mitos, moldando a experiência humana. Tanto os *Urphänomene* de Goethe quanto os arquétipos de Jung apontam para princípios formativos que mediam entre o universal e o particular, o invisível e o visível. Veremos em nossa exposição a seguir como isso se articula com a narrativa goetheana.

Retomando o que dizíamos acerca dos mitos, podemos depreender da visão de Eliade e Jung que o mito medeia entre a realidade interna e externa: ele é, ao mesmo tempo, uma expressão simbólica da verdade psíquica e uma revelação da ordem cósmica. Nesse sentido, o mito torna-se indispensável para a compreensão da realidade, pois articula dimensões de significado - ontológicas, existenciais e psicológicas - que não podem ser plenamente apreendidas apenas pelo discurso racional ou empírico.

Assim, sigamos à narrativa mítica da criação descrita por Goethe. Cabe salientar que esta foi influenciada pelo seu contato com os conhecimentos do hermetismo, do misticismo e da Cabala, consiste na incorporação do elemento criativo na perfeição do Absoluto. Este é o elemento da diferença que torna a criação imperfeita, pois cindida em seu íntimo; mas ao mesmo tempo condição indispensável para que seja criada a diversidade de manifestações através da qual o todo se expressa. (Goethe, 2017a, p. 421-422)

Goethe imagina a criação como uma imaginação eterna e autogeradora, que, em seu próprio ato de criação, necessariamente produz diversidade, manifestando-se primeiro como uma dualidade (o filho) e depois como um terceiro princípio, completando a trindade divina de forças criativas eternas. Contudo, essa unidade divina fechada é rompida pelo surgimento de um quarto ser, Lúcifer, que, embora independente como os outros, também está contido e limitado por eles. Agraciado com o poder criativo, Lúcifer cria seres angélicos à sua própria imagem. No entanto, esquecendo sua origem divina, Lúcifer é tomado de orgulho e passa a se ver como a origem da criação:

Cercado por toda essa glória, Lúcifer esqueceu-se então de sua origem mais elevada e acreditou poder encontrá-la em si mesmo; desse primeiro momento de ingratidão resultaria tudo o que não nos parece estar em harmonia com os sentidos e desígnios divinos. (Goethe 2017a, p. 422)

Sobre esta parte em específico, Wellbery (2024, p. 31) identifica a queda de Lúcifer como um caso paradigmático de erro trágico. Esse "erro trágico" surge de uma ingratidão estrutural, na qual a criatura confunde sua natureza finita e condicionada com a liberdade auto

originada. Ao se posicionar como incondicionado e autônomo, Lúcifer exerce uma "pretensa liberdade", esquecendo-se das próprias limitações que definem sua existência. Esse ato de autocegueira, uma recusa em reconhecer a dependência da parte em relação ao todo, é o que constitui a essência da tragédia: uma transgressão enraizada em uma falsa compreensão do próprio status ontológico, levando inevitavelmente à queda.

Segundo a narrativa de Goethe (2017a, p. 422), à medida que Lúcifer se volta para dentro, concentrando-se apenas em si mesmo, seu desconforto aumenta, juntamente com o dos demais espíritos cujo retorno à origem divina ele bloqueia. Esse egocentrismo leva à queda dos anjos: alguns permanecem com Lúcifer, enquanto outros retornam à fonte. Dessa energia concentrada em torno de Lúcifer emerge o mundo material denso, escuro e pesado. Embora derive indiretamente do divino e retenha a essência divina, falta-lhe o princípio complementar da expansão. Sem expansão, a criação corre o risco de colapsar sobre si mesma, compartilhando o destino de Lúcifer e perdendo seu potencial eterno.⁶⁰

Vendo esse perigo, os Elohim intervêm, restaurando o equilíbrio por meio de sua própria natureza infinita.⁶¹ Eles introduzem a expansão, revivendo a pulsação da vida divina, afetando até mesmo Lúcifer. Esse ato marca o início do que chamamos de luz e criação. No entanto, um ser ainda era necessário para reconectar a matéria com o espírito: o ser humano. Como Lúcifer, o ser humano é independente e limitado, incorporando a contradição. Com plena consciência e livre-arbítrio, o ser humano se torna o mais perfeitamente imperfeito, o mais abençoado e o mais sobrecarregado de todos os seres. Logo, ele também espelha Lúcifer em sua ingratidão, o que o leva a uma segunda queda. Mas, em última análise, toda a criação é um ciclo de queda e retorno à sua origem divina.

Assim, como testifica Goethe (2017a, p. 423-424), a redenção não é um evento único, mas um processo eterno e contínuo que deve ser continuamente renovado ao longo de todo o curso da existência. Nessa visão, é natural que o divino assuma a forma humana, visto que a humanidade já foi moldada como um receptáculo para a divindade. Ao fazê-lo, Deus compartilha do destino humano, ajudando a elevar a alegria e a aliviar o sofrimento por meio dessa identificação. Como uma verdade essencial, a narrativa da queda e redenção é refletida

⁶⁰ Conforme pontua Wellbery (2024, p. 29), o mito da criação de Goethe reflete a filosofia de Fichte centrada no conceito de *Ich* (ego), definido pela interação entre as forças opostas do esforço e da resistência. Assim como o ego de Fichte, que é infinito apenas em seu esforço e finito por necessidade de oposição, o cosmos de Goethe emerge da tensão dinâmica entre a expansão divina e a contração luciferiana, uma polaridade que torna a criação e o desenvolvimento possíveis.

⁶¹ Na Cabala Luriânea, os Elohim podem ser associados aos poderes divinos que moldam o cosmos, às vezes agindo em pluralidade como manifestações da vontade divina. Para mais detalhes sobre a influência cabalística de Goethe em seu mito de criação, ver Schutjer (2006).

em diversas religiões e filosofias, ao longo de várias culturas e épocas, embora expressa em vários mitos, símbolos e narrativas, de acordo com a compreensão de cada povo.

Neste contexto, como interpreta Tantillo (2002, p. 20-22), a criação surge de uma polaridade fundamental entre Deus, representando a expansão espiritual, e Lúcifer, simbolizando a contração material. Enquanto a unidade pura (somente Deus) é criativa, a separação por si só (Lúcifer) também é estéril - a criação requer a interação dinâmica de ambas as forças. Então Deus concede em **doação** a força de expansão (ascensão) à força de contração de Lúcifer e a vida emerge. Essa união se torna o arquétipo de toda a criação, onde a ascensão possibilita não apenas a repetição, mas o surgimento da novidade, da transformação e do progresso.

O drama de Fausto retrata justamente esta narrativa fundamental, e como uma tragédia alude a uma queda, mas tem como desfecho a redenção. Em clara alusão ao livro de Jó, a narrativa fáustica se inicia na cena Prólogo no Céu, que retrata a aposta entre Deus e o diabo, representado pela figura de Mefistófeles, pela alma de Fausto. No diálogo entre ambos, depreende-se, na interpretação de Tantillo (2007, p. 455), que o Deus retratado nesta cena não é aquele da religião judaico-cristã, que dita as regras a serem seguidas com vistas à permanência no caminho da retidão moral; mas o Deus da natureza, que incorpora a contradição e a imperfeição em seu meio.

Neste sentido, o Altíssimo concede permissão a Mefistófeles para tentar se apossar da alma de Fausto, já que mais tarde ele irá certamente se encaminhar para a luz. Adiante, o Altíssimo expressa aceitação pela imperfeição de sua criatura: “erra o homem enquanto a algo aspira”, mas em seguida complementa que, apesar dos erros que venha a cometer, ele pode através de sua ação, sempre ao caminho certo retornar: “que vem o homem de bem, na aspiração que obscura, o anima/ da trilha certa se acha sempre a par.” (Goethe, 2020a, p. 54-55)

Em seguida, o Altíssimo declara ainda a Mefistófeles que jamais o odiou ou aos demônios seus iguais, já que, pelo seu ato de negação, eles evitam que o ser humano decaia em passividade e inércia. (Goethe, 2020a, p. 57) Neste sentido, conforme afirma Fossler (1896, p. 13-15), ao conceder permissão para que Fausto seja tentado, Deus reconhece que o homem, se entregue a si mesmo, pode estagnar, rendendo-se à facilidade e ao conforto. Portanto, Ele permite que o Diabo seja um companheiro provocador, alguém que estimulará a ação, mesmo que por meio da resistência. Dessa forma, Mefistófeles torna-se um antagonista necessário na economia divina, impulsionando Fausto através de provações e tentações.

O próprio Mefistófeles define claramente sua identidade a Fausto como “aquele que sempre nega”. Ele afirma que seu papel é opor-se, destruir, desfazer - acreditando que todas as coisas criadas são falhas e que a inexistência seria melhor do que o ser imperfeito. Seu “elemento próprio” é tudo o que rotulamos de pecado, corrupção e dissolução. Contudo, tal negação fundamental em última instância não se configura como um absoluto, mas como um elemento necessário de transformação, que, ao pretender o mal, acaba por criar o bem: “Sou parte da Energia/ que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria.” (Goethe, 2020a, 139)

Assim é que em última análise, Goethe representa a figura de Mefistófeles não apenas como um vilão literário, mas como um princípio metafísico - o lado sombrio da criação, necessário para o movimento da alma e o desenrolar do drama moral. Ele não é meramente o mal em um sentido simplista e moralista, mas sim a contraforça dialética ao esforço humano, cuja oposição paradoxalmente possibilita o seu desenvolvimento. Como salienta Coelho (2007, p. 79), o mal, neste caso, possui uma importância educativa ao ensejar a vontade de se regenerar pelo bem.

Podemos entender a história de Fausto em uma perspectiva psicológica a partir do conceito junguiano de processo de individuação, o processo pelo qual ocorre o desenvolvimento psicológico que culmina com a obtenção de uma personalidade mais íntegra. Em termos goetheanos, poderíamos dizer que a individuação é a realização do impulso formativo que conduz ao desenvolvimento da psique como um todo. Dessa forma, este processo envolve, em um primeiro momento, o contato e a integração da sombra, constituída por conteúdos rejeitados pelo indivíduo e que são reprimidos e mantidos inconscientes. Quando não integrada, a sombra assume geralmente características consideradas negativas, mas quando conscientizada e integrada, seu potencial destrutivo é mitigado, abrindo caminho para potencialidades inexploradas que jaziam ocultas. (Jung, 2000b, p. 31-34) Na leitura de Jung, Mefistófeles representa justamente a sombra de Fausto, cuja importância reside em impulsioná-lo em sua trajetória. Como afirma Jung (2000a, p. 209):

O problema dos contrários, do bem e do mal, do espírito e da matéria, do claro e do obscuro, foi algo que me tocou profundamente. Fausto, filósofo inepto e ingênuo, depara com seu lado obscuro, sua sombra inquietante: Mefistófeles. A despeito de sua natureza negativa, Mefistófeles, diante do sábio carcomido, que se aproxima do suicídio, representa o verdadeiro espírito da vida.

Como bem reconhece Tantillo (2002, p. 12-13), os princípios de polaridade e ascensão desenvolvidos na teoria científica de Goethe estão aqui presentes sob forma literária. A natureza fragmentária de Fausto, motivada pelo conflito insolúvel de sua condição humana

dividida entre os impulsos da matéria e as aspirações do espírito, é assim enfaticamente expressada:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;
 Uma se agarra, com sensual enleio
 E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
 A outra, soltando à força o térreo freio,
 De nobres manes busca a plaga etérea.
 Ah, se no espaço existem numes,
 Que tecem entre os céus e terra seu regime,
 Descei dos fluidos de ouro, dos etéreos cumes,
 E a nova, intensa vida conduzi-me! (Goethe, 2020a, p. 119)

O conflito de Fausto descortina a essencialidade da natureza humana, cuja condição de incompletude faz com que permaneça invariavelmente insatisfeita e em contínua busca pela satisfação de seus desejos. Assim é que, através desse conflito, a trama se desenrola e Fausto é colocado em permanente ação, motivado pelos seus desejos; mas essa busca nunca o conduz ao instante derradeiro em que, ao sentir-se tão profundamente satisfeito, fosse levado a exclamar seu desejo de que o tempo parasse naquele momento. Esta é a condição para que Mefistófeles ganhe a aposta e fique com a sua alma.

Ao longo da narrativa, o destino de Fausto vai sendo tecido pelos fios invisíveis de uma trama sob os bastidores. A invocação do espírito da terra no início da tragédia alude mais uma vez à imagem da natureza tecelã, em cuja teia é traçado o destino humano⁶²:

No ardor da ação, no afã da vida,
 Fluo, ondulo, urgo, ligo,
 Cá e lá, a tramar,
 Berço e jazigo,
 Perene mar,
 Urdidura alternante,
 Vida flamante,
 Do Tempo assim movo o tear milenário,
 E da Divindade urdo o vivo vestuário (Goethe, 2020a, p. 73)

Comprazendo-se com a satisfação de seus prazeres sensuais de forma egoísta e indiferente às consequências, Fausto leva seu destino a assumir uma forma trágica. O

⁶² Em nota, Mazzari (2020a, p. 73) menciona a relação da imagem da natureza tecelã com o conceito espinosista de *natura textor* e o “vivo vestuário” ao conceito de *natura naturata*, urdido pela atividade da *natura naturans*. *Natura textor* é uma metáfora para o processo intrincado e interconectado pelo qual a natureza forma padrões e estruturas. Nesse sentido, complementa dois conceitos metafísicos clássicos: *natura naturans*, que se refere à natureza como uma força criativa ativa e autogeradora; e *natura naturata*, que denota o produto dessa atividade, o mundo criado. Juntos, esses conceitos, centrais para Espinosa e influentes para Goethe, expressam a interação dinâmica entre a força criativa, suas manifestações tecidas e o mundo dos fenômenos formados.

envolvimento amoroso com Gretchen conduz a consequências catastróficas - além da morte da mãe e do irmão dela, Gretchen (que estava grávida), em desespero, comete infanticídio, o que leva à sua prisão e condenação à morte.

Na leitura de Wellbery (2024, p. 40), o elemento trágico está presente na ânsia de Fausto em se apossar do Absoluto, o que evoca a imagem da queda de Lúcifer. Na tragédia, tal soberba tem como consequência a lei irônica da reversão, ou seja, ao invés de se apossar do Absoluto, é o Absoluto que dele se apossa, conduzindo a consequências catastróficas que fogem ao seu controle.

Mas, apesar de tudo, ela ainda assim dedica a Fausto seu amor, e, ao vê-lo pela última vez na prisão, não o acusa, não tenta fugir com ele, mas aceita seu destino e espera pela redenção na graça divina. E finalmente uma voz do alto exclama sua salvação, indicando o poder redentor do amor: “Está salva!”. O ato termina com a evanescente voz de Gretchen exclamando o primeiro nome de Fausto: “Henrique! Henrique!” (Goethe, 2020a, p. 521-523)

Não mais presa à sua forma física, essa voz emerge de dentro da prisão e, mais profundamente, do interior espiritual. Ela simplesmente chama o nome de Fausto como um chamado eterno e sem lugar. Esse chamado, inaudível para Fausto, permanece ressonante, atraindo-o para a fonte divina da criação. Sob a perspectiva do mito de criação de Goethe, o amor puro e altruísta de Gretchen torna-se a contrapartida redentora da ingratidão de Lúcifer. Gretchen assim prenuncia seu papel redentor na cena final de Fausto II, onde ela intercede por Fausto, guiando-o em direção ao seu despertar moral interior e, finalmente, levando-o de volta à fonte primordial da criação divina e da unidade espiritual. (Wellbery, 2024, p. 60)

Mas para que o desfecho de Fausto se realize, ele precisa passar pelo processo formativo em que atuam as forças da metamorfose. Para tanto, Mefistófeles o informa que ele precisa descer ao reino das mães referidas como “deusas ignoradas de nós mortais.” que tronam em “augusta solidão” (Goethe, 2020b, p. 221), cuja menção provoca no pactário estranheza e estremecimento. Em nota, Mazzari (2020b, p. 227) remete esta passagem à experiência do fenômeno primordial (*Urphänomen*). Como afirma Goethe em conversa com Eckermann do dia 18 de fevereiro de 1829, esta é a mais elevada experiência que uma pessoa pode alcançar e por isso tem como efeito o espanto, para além do qual nada mais pode ser buscado, pois esbarra no limite do incognoscível. (Eckermann, 2017, p. 313)

A experiência do fenômeno primordial se estende nas reflexões de Eckermann (2017, p. 373, grifo do autor), que descreve as “mães” como forças primordiais existentes fora do tempo e do espaço, e que se ocupam com a incessante atividade criativa:

[...] São o *princípio criador e mantenedor* do qual emana tudo quanto na superfície da terra possui forma e vida. [...] Para invocar uma forma do passado, um mago deve descer ao reino delas, onde as almas e formas de todos os seres flutuam como nuvens, aguardando uma nova manifestação. [...] A eterna metamorfose da existência terrena, o nascer e o crescer, o destruir e o recriar, são, portanto, a incessante atividade das mães. E, uma vez que o feminino é especialmente ativo em tudo que adquire nova vida através da procriação sobre a terra, é lícito pensar aquelas divindades criadoras como femininas, e assim não é sem razão que se dá a elas o venerável nome de Mães.

Sobre este ponto, torna-se relevante enfatizar a imagem das mães, buscando compreendê-las a partir de uma perspectiva simbólica. Neste sentido, Eliade (2018, p. 116-123) demonstra que, em muitas religiões tradicionais, a Terra é simbolizada como a Grande Mãe: a fonte do nascimento, da nutrição, da morte e da renovação. Acredita-se que a vida humana emerge de cavernas, águas e solo, e os rituais que envolvem o nascimento e a morte frequentemente incluem contato direto com a terra, significando um retorno às origens e um renascimento simbólico. A feminilidade é sacralizada através do parto, que espelha a fertilidade da própria Terra; a fecundidade feminina, portanto, tem um modelo cósmico. Em outras tradições, a criação cósmica surge da união sagrada (*hierogamia*) de um deus celestial e a mãe terrena, um padrão refletido no simbolismo agrícola, onde o solo, a semente e o cultivo são paralelos à geração sexual.

Partindo da análise de Eliade sobre a Terra como mãe - uma matriz sagrada de nascimento, morte e renascimento - Campbell (2015, p. 33-40) e Neumann (2021, p. 26-51) aprofundam esse simbolismo, situando-o no imaginário pré-histórico e arquetípico. Como argumentam, as deusas paleolíticas eram veneradas como encarnações da própria Terra, responsáveis não apenas pela fertilidade biológica, mas também pela regeneração espiritual. Essa dupla função espelha a noção de Eliade de um “segundo nascimento”, no qual o contato com a terra significa iniciação e transformação. A caverna, imagem central na arte e nos rituais paleolíticos, funciona como um símbolo uterino, reforçando o princípio feminino como gerador e iniciático.

Esse complexo simbólico ressoa profundamente com *Fausto*, de Goethe, especialmente no episódio das mães. As mães habitam um reino primordial e subterrâneo, além da forma e do tempo, funcionando como matrizes arquetípicas das quais todas as formas emergem. Assim como a Mãe Terra, elas representam uma origem anterior à diferenciação, onde criação, destruição e regeneração coincidem. A descida de Fausto às Mães, portanto, reencena um retorno mítico ao fundamento materno do ser, alinhando a imaginação poética de Goethe com o simbolismo cosmogônico antigo, no qual o princípio feminino incorpora a profundidade criativa da própria realidade.

Nesta visão, Cottrell (1998, p. 264-269) realça que a passagem do reino das mães representa a própria fonte de onde provém a criatividade de Goethe, fundamentada em um modo participativo de cognição no qual imaginação, percepção e pensamento atuam em conjunto. Neste sentido, o reino das mães remete a um domínio transsensorial de formação e transformação contínuas, acessível pelo

pensamento vivo e imaginativo de Fausto. Este “ponto prenhe” ou germe, remonta ao conceito de fenômeno originário que exploramos anteriormente - seja na planta arquetípica, no tipo biológico ou no fenômeno cromático - e funciona como um centro vivo do qual múltiplas formas podem ser deduzidas, pois já estão contidas potencialmente. Contudo, por esbarrar na fronteira com o domínio do incognoscível, tal experiência provoca espanto.

Neste sentido, a descida de Fausto ao reino das mães pode ser entendida, em termos junguianos, como uma descida simbólica ao inconsciente, mais precisamente ao inconsciente coletivo, onde os arquétipos residem como formas psíquicas primordiais e preexistentes (Jung, 2011, p. 154). Segundo Jung, esses arquétipos não são conteúdos inertes ou estáticos, mas estruturas dinâmicas carregadas de imenso potencial criativo, constituindo a própria condição de possibilidade da vida psíquica. Nessa leitura, podemos entender o movimento descendente de Fausto como um confronto necessário com as camadas mais profundas da psique, onde se originam as fontes da imaginação, do mito, da religião, da ciência e da cultura. Ao entrar no reino das Mães, Fausto entra em contato com a matriz infinita e geradora de imagens arquetípicas, uma experiência análoga à noção junguiana de que a consciência deve periodicamente se voltar para o inconsciente a fim de se renovar.⁶³ Essa descida simboliza, portanto, um encontro com o fundamento criativo do próprio ser, onde caos e forma, escuridão e potencial, convergem, possibilitando a transformação e a emergência de novos significados.

O espanto a que se refere Goethe ao relatar sobre a experiência do fenômeno primordial representado pela figura do reino das mães se assemelha muito ao que Jung posteriormente conceituou como o caráter numinoso da experiência arquetípica. Jung (1995, p. 9-10) comprehende tais momentos como encontros com o numinoso, uma qualidade intrínseca aos arquétipos e fundamental à experiência religiosa, cujos efeitos são independentes da vontade do sujeito e capazes de transformar a consciência. Inspirando-se no teólogo Rudolf Otto, Jung enfatiza que o numinoso é vivenciado como um misto de temor (*tremendum*) e fascínio (*fascinans*): um poder que simultaneamente aterroriza e atrai, subjuga e encanta. Sob essa perspectiva, o temor reverencial de Fausto diante das mães pode ser interpretado como uma experiência arquetípica e numinosa, na qual a consciência é tomada por forças das profundezas do inconsciente coletivo, iniciando uma profunda transformação interior análoga à estrutura central da própria experiência religiosa.

Após a passagem pelo reino das mães, a narrativa progride e se enriquece de representações simbólicas, desde figuras mitológicas gregas, passando por referências medievais, até chegar à época industrial, em que Fausto aparece já idoso. No final de sua vida, ele havia se tornado um homem poderoso, tendo adquirido terras à beira-mar, onde realizava um grande projeto civilizatório. Mas,

⁶³ Assim afirma Jung (2008, p. 41) sobre o contato com o inconsciente: “[...] Além de memórias de um passado consciente longínquo, também pensamentos inteiramente novos e ideias criadoras podem surgir do inconsciente - ideias e pensamentos que nunca foram conscientes. Como um lótus, nascem das profundezas da mente para formar uma importante parte da nossa psique subliminar.”

apesar de seu sucesso material, Fausto continua a ansiar por uma realização mais profunda. E então é que, em seus últimos momentos de vida, ele visualiza uma sociedade utópica, uma comunidade livre vivendo na terra que ajudou a criar, movida por um senso de propósito e busca interior:

A esse sentido, enfim, me entrego ardente:
 À liberdade e à vida só faz jus,
 Quem tem de conquistá-las diariamente.
 E assim, passam em luta e em destemor,
 Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
 Quisera eu ver tal povoamento novo,
 E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
 Sim, ao Momento então diria:
 Oh! Para enfim - és tão formoso! (Goethe, 2020b, p. 983)

Ao pronunciar estas palavras, Mefistófeles vê-se vencedor da aposta e corre para buscar sua alma e levá-la ao inferno. Mas é impedido por um coro de anjos que lhe arrebatam a alma de Fausto e a conduzem ao paraíso, onde ascende pouco a pouco pelas esferas celestes. A cena final culmina com o ápice da ascensão de Fausto, quando, recebido pela *Mater Gloriosa*, que se revela a própria Virgem Maria, é entoada pelo *chorus mysticus* a força do Eterno-Feminino em seu poder, capaz de nos alçar às alturas.

Na interpretação de Fossler (1896, p. 19), a salvação de Fausto não foi porque fosse perfeito, mas porque continuou se esforçando, sempre buscando além de si mesmo. Sua redenção é uma vitória do esforço (*Streiben*) e um testemunho da crença de Goethe no poder transformador do autodesenvolvimento contínuo. Em concordância, Coelho (2007, p. 90) acrescenta a figura do gênio, que se eleva através de sua criação artística de forma análoga à natureza criadora, criando em cada vez maior perfeição e diversidade.

Outro elemento que se destaca na impressionante passagem final é a presença redentora do amor divino representado pelo Eterno-Feminino na feição da Virgem Maria. Albrecht Schöne (s. d. apud Mazzari, 2020b, p. 1065) relaciona o Eterno-Feminino como símbolo da integridade das forças opostas do ser humano. Assim, o elemento ativo errante que ele nomeia como “Eterno-Masculino” é redimido pelo amor salvífico da graça divina, representado pelo Eterno-Feminino.

Este feminino redentor traz em cena a misericórdia divina que é concedida a toda pessoa que erra e se arrepende: “Goethe entende que no imaginário popular a misericórdia de Maria por todos os ‘seus filhos’ representa esta misericórdia perpétua do Deus-natureza.”⁶⁴ Além disso, a imagem da união do intelecto do doutor com a infinitamente amorosa mãe

⁶⁴ Coelho, 2007, p. 104

divina nesta cena expressa o ápice da realização da cultura, quando o espírito se reconhece em suas obras.⁶⁵

Aqui podemos relacionar o Eterno-Feminino de Goethe com o conceito de anima da Psicologia Analítica de Jung. A palavra “anima” deriva do latim e significa “alma”. A alma, sob o termo anima, remete ao significado de iridescente, movente do grego αἴολος, derivado do gótico *saiwaló* e que se assemelha ao alemão *Seele*. Assim, a alma é comparada a uma borboleta, que “inebriada, passa de flor em flor e vive de mel e amor”. Ela é também referida por Jung como “sopro mágico da vida” e também chama vital, pois desperta o que está estagnado para viver. Ela é a matriz da espontaneidade psíquica, seus humores, impulsos e reações. (Jung, 2000b, p. 36)

Como arquétipo do inconsciente, a anima confere a tudo o que toca uma sensação de encantamento e fascínio, manifestando-se de forma sedutora em seu estado natural. Quando não integrada pela consciência, a anima se torna autônoma, apossando-se da consciência de forma incontrolável e apresentando-se moralmente imatura e irracional - um “impulso vital caótico” que pode iludir e sobrecarregar a consciência. Contudo, essa mesma autonomia oculta uma sabedoria profunda e secreta que se torna acessível apenas por meio do árduo confronto que Jung descreve como a “obra-prima”, na qual o caos revela gradualmente uma ordem e um cosmos subjacentes (Jung, 2000b, p. 35-40).

No processo de individuação, a anima funciona como o arquétipo feminino compensatório da consciência masculina, incorporando conteúdos reprimidos ou negligenciados e, portanto, exigindo integração. Esse confronto implica o colapso de antigas certezas e estruturas defensivas, mas, por meio da entrega do controle ilusório, emerge um significado mais profundo, pois, embora a anima seja o arquétipo da vida, ela, em última análise, medeia o acesso ao próprio arquétipo do sentido: “É o *arquétipo do significado ou do sentido*, tal como a anima é o *arquétipo da vida*.” (Jung, 2000b, p. 42, grifo do autor)

Na psicologia junguiana, a tarefa de integrar a anima se desdobra por meio de estágios de desenvolvimento reconhecíveis, que refletem uma relação cada vez mais consciente e diferenciada com o princípio feminino. À medida que esse arquétipo é integrado conscientemente, ele deixa de encantar ou desestabilizar o homem a partir do inconsciente, tornando-se, em vez disso, uma função mediadora que concede intuição, inspiração criativa, profundidade emocional, capacidade de amar e sensibilidade refinada. Como explica von Franz, a anima surge inicialmente como Eva, expressando um vínculo biológico e instintivo com a mulher e com a natureza; em seguida, desenvolve-se em Helena de Tróia, marcada pela

⁶⁵ Coelho, op. cit., p. 107

idealização romântica, estética e emocional; posteriormente, assume a forma da Virgem Maria, simbolizando a devoção espiritual, o refinamento moral e a elevação do eros ao significado; e, finalmente, culmina em Sofia, a figura da sabedoria, onde eros (amor, relacionamento) e logos (razão, discurso) se reconciliam e o feminino se torna uma fonte de discernimento, em vez de projeção. (2008, p. 234-247)

Essa transformação interior encontra um poderoso paralelo poético em *Fausto*: não é o domínio racional ou o conhecimento técnico que, em última análise, redimem Fausto, mas sim o Eterno-Feminino, que “nos eleva”. Simbolicamente, esse movimento final reflete a anima plenamente integrada, não mais uma força sedutora ou caótica, restrita ao nível biológico ou romântico (Gretchen na primeira parte, Helena), mas um princípio orientador que conduz a consciência à reconciliação e à plenitude espiritual (Gretchen nas esferas celestes, *Mater gloriosa*).

Assim temos que a cura das mazelas humanas consiste na busca pelo autocultivo humano, que se dá através do desenvolvimento pessoal e da realização cultural. Por meio do cultivo da arte e da ciência - as maiores conquistas da civilização - e do confronto pessoal do eu com o mundo, aprende-se gradualmente a valorizar o que é excelente e a aceitar o esforço necessário para alcançá-lo. Neste sentido, a inquietação humana expressa o impulso interior em direção ao desenvolvimento - da semente à flor, do instinto ao espírito. O crescimento espiritual requer tanto refinamento cultural quanto empenho moral, e mesmo que a satisfação parcial seja obtida por meio do prazer sensual, como em *Fausto*, jamais pode verdadeiramente preencher a alma humana. (Fossler, 1896, p. 19-20)

Tais reflexões sinalizam que a realização humana se efetiva quando direciona seus esforços para a criação de obras que espelham a verdade divina. Ao revelarem o todo, as criações humanas recuperam a harmonia do divino com a matéria, realizando o anseio humano pela união cósmica, que resulta na criação de belas obras. Assim, podemos considerar, como Hillman (2010, p. 16), que a importância da criação artística se justifica quando levamos em consideração a origem comum de todas as coisas, sua qualidade anímica; tudo provém e é permeado pela alma do mundo. Assim, a própria revelação das coisas, o próprio brilho de sua aparição resulta do fulgurar dessa alma universal, e são, portanto, o que as tornam belas e significativas.

Neste sentido, a dimensão estética não se reduz apenas às obras de arte, mas também às ações humanas motivadas por um senso interno de moralidade. Assim como a arte advém de um senso intuitivo de forma e proporção, a moralidade advém de um profundo sentimento interior pela beleza da ação. Assim é que em Goethe a moralidade se alinha aos princípios

centrais de sua filosofia da natureza e da arte. A natureza não é apenas animada pelo divino, mas o próprio divino manifestado. E esse mesmo princípio divino anímico se espelha no mundo da cultura, onde pode se expressar de forma magnífica e inspiradora. Assim temos que a moralidade não se resume a regras abstratas, mas ao engajamento criativo do indivíduo com esse fundamento divino por meio da expressão cultural.

Nessa visão, toda vida humana é semelhante a uma obra de arte, moldada livremente, mas julgada por sua harmonia e coerência. Vidas desarmônicas, absurdas ou depravadas são criações fracassadas, lamentáveis ou mesmo grotescas no sentido moral. Por outro lado, vidas exemplares manifestam o divino interior e se tornam exemplos morais, despertando admiração e emulação. Ao mesmo tempo, Goethe, como homem experiente, reconheceu outro fundamento para a moralidade: a observação da própria vida. A partir dela, percebe-se que o egoísmo e o vício levam à miséria individual e coletiva, enquanto a justiça e a nobreza promovem o bem-estar universal. Assim, a beleza moral não é apenas intuitiva e estética; ela também pode ser ensinada, compartilhada e expandida como doutrina entre as pessoas, reforçando a harmonia entre o indivíduo e o mundo. (Caro, 1866, p. 184-186)

Desnecessário é dizer o quanto tais reflexões se mostram pertinentes no mundo contemporâneo, marcado pelo adoecimento coletivo que deriva da perda da unidade orgânica com o mundo, cuja fragmentação redonda em isolamento e subjetivismos diversos. Decorrem disso consequências nocivas que assumem variadas formas, como o individualismo, os problemas ecológicos, a frieza e a indiferença que presenciamos cotidianamente. (Hillman, 2010, p. 97-98) Acrescentamos ainda os sérios problemas sociopolíticos que enfrentamos e que denunciam nossa incapacidade enquanto sociedade de superar as diferenças e atingir o bem comum.

Mas, como nos ensina Goethe, sempre há esperança, e mesmo o que parece ser um mal no fundo pode ser um estágio necessário para o alcance do bem. Não devemos duvidar do potencial humano, é o que nos mostra a história de Fausto, que, embora tenha agido ao longo da narrativa de forma moralmente duvidosa, no final aparece de certa forma transformado. Suas aspirações, que concentravam-se principalmente em torno de seus próprios desejos, harmonizam-se finalmente com os objetivos do todo, o que é representado pela visão de um povo livre trabalhando em suas terras.

Assim pode-se depreender que, apesar dos erros humanos, e que constantemente acontecem, podemos sempre encontrar salvação na busca insistente de nosso desenvolvimento pessoal em consonância com o saber universal expresso pelo que a nossa civilização produziu de mais excelente em suas obras. O refinamento possibilitado por esse desenvolvimento

cultural aliado às metamorfoses inerentes ao jogo dinâmico da própria vida mostra o poder transformador da alma, capaz de promover o pleno florescimento dos potenciais humanos. Dessa forma, bem, beleza e verdade se tornam a realização suprema de Deus.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho explorou a visão de Goethe acerca da natureza, arte e religião, aspectos perpassados por uma mesma essência vital criativa que se realiza em sua forma mais elevada no esforço humano pela cultura. Frente à problemática levantada pela modernidade com a consciência da separação entre sujeito e objeto, Goethe responde apontando a necessidade de uma síntese. A partir dela, o ser humano pode se ver novamente como parte do mundo e a tragédia existencial provocada pelo profundo desamparo e perda de sentido cede lugar para um desfecho esperançoso, que passa a ser novamente possível.

Passaremos agora a levantar os pontos principais desenvolvidos em nossa exposição, para finalmente relacioná-los aos objetivos propostos em sua formulação. Discorremos basicamente sobre as perspectivas científicas, artísticas e religiosas de Goethe, buscando refletir sobre como o poeta apresentou em cada uma delas uma proposta integrativa que considerasse o fenômeno em sua totalidade, o que implica em enxergá-lo como dotado de vida e movimento.

Assim é que abordamos em um primeiro momento a perspectiva científica de Goethe e contrastamos seu ponto de vista com a concepção mecanicista prevalente na ciência moderna e no pensamento iluminista, que comprehende os seres vivos como determinados por fatores externos. Enfatizamos a concepção organicista que considera preponderantemente a autodeterminação dos seres a partir de seus próprios princípios, o que lhes confere liberdade criativa. Dessa forma é resgatada a dimensão qualitativa que havia sido negligenciada pelo modelo matemático, e que aponta para a existência de elementos incomensuráveis que constituem propriamente a essência do fenômeno.

Apresentamos os conceitos epistemológicos centrais que nortearam as investigações de Goethe no âmbito das ciências naturais. Vimos como ele adotou uma posição naturalista e empirista, defendendo a aproximação do observador com o objeto observado, enquanto se mantinha crítico ao racionalismo e à metafísica especulativa, que se aparta do mundo, perdendo-se em abstrações. Além destas, o projeto transcendental de Kant também era alvo de críticas e desconfiança pelo poeta.

Mas, apesar dessas críticas, o contato com Schiller e o estudo mais aprofundado da filosofia kantiana levaram o poeta a desenvolver um ponto de vista mais maduro, o que foi fundamental para o progresso de seu pensamento. Sob esta influência foi possível desenvolver o conceito de fenômeno originário (*Urphänomen*), que remete às inúmeras possibilidades da ideia a serem assumidas pelo fenômeno concreto particular. É este conceito que permite

pensarmos em uma metamorfose dos seres, remontando a uma origem comum à diversidade de formas presentes na natureza.

Assim é que o naturalismo de Goethe desenvolve um método genético que se baseia na intuição e na imaginação para apreender as leis gerais contidas nos fenômenos particulares, buscando pela essência das coisas. Através desse processo torna-se acessível ao olhar treinado do observador o movimento pelo qual a ideia se realiza na experiência.

As leis gerais que Goethe encontra na natureza são os princípios de polaridade e ascensão (*Steigerung*). O primeiro se refere à tensão entre os opostos, característica de todos os seres e que confere os limites da matéria, enquanto o segundo reconcilia as forças opostas e supera as diferenças. Ambos estes princípios atuam em conjunto no processo de metamorfose.

Em seus estudos botânicos, vimos como Goethe empreendeu a busca pela *Urpflanze*, a planta primordial, que constitui o arquétipo compartilhado por todos os vegetais. Da mesma forma, os estudos de morfologia apontam para uma ideia generativa comum presente nos animais e a partir da qual decorre a variação de suas formas, originando diferentes espécimes. Importante também é a teoria das cores, que concebe o fenômeno cromático como derivado não da fragmentação da luz, como postulava Newton, mas originado do encontro entre luz e sombra. Além disso, importa salientar que, no fenômeno das cores fisiológicas, o olho como organismo participa do processo de formação das cores, o que implica na consideração dos aspectos subjetivos na constituição do objeto.

Como observamos, o método epistemológico de Goethe se aproxima de uma fenomenologia, compreendendo o fenômeno em sua relação com o observador, que o afeta e é por ele afetado. Sendo assim, é composto tanto por aspectos objetivos quanto subjetivos, o que demanda do sujeito que esteja implicado em seu processo de autoconhecimento e autoaperfeiçoamento para que consiga compreender os aspectos sutis do objeto, que outrora passariam despercebidos. Neste sentido, ressaltamos o papel da formação (*Bildung*), que impulsiona todos os seres a se realizarem e que constitui a força motriz do processo de metamorfose, através do qual os seres vivos podem assumir diferentes formas.

Cabe salientar que as ideias naturalistas de Goethe e a importância conferida à harmonia do ser humano em relação aos cosmos prenunciam uma concepção ecológica que assume relevância fundamental no mundo contemporâneo. Para o poeta, todos os seres possuem importância em si mesmos, independentemente de nosso julgamento sobre eles, já que todos participam de uma grande harmonia cósmica.

Em seguida, no segundo capítulo, abordamos o desenvolvimento da estética de Goethe, realizando um percurso de desenvolvimento histórico de suas ideias, relacionando-as

com as influências marcantes neste âmbito. Destacamos três períodos característicos de sua estética: juventude, classicismo e maturidade.

No período de juventude, enfatizamos a adesão de Goethe ao movimento *Sturm und Drang*, que se caracterizou pelas críticas ao Iluminismo e ao racionalismo, defendendo a importância dos sentimentos e da interioridade. Como destaque para esse momento, a obra *Os sofrimentos do jovem Werther* retrata de maneira exemplar o ímpeto emocional e trágico do sujeito que se deixa arrastar pela subjetividade, perdendo-se do mundo, apesar de ansiar profundamente por ele.

A mudança de Goethe para Weimar e a viagem à Itália constituem os pontos de virada pelos quais o poeta abandona o sentimentalismo e o individualismo exacerbados do *Sturm und Drang* para o rigor formal e a valorização do objeto do classicismo. Ressaltamos a parceria com Schiller, que muito contribuiu para o desenvolvimento das obras de Goethe no período, além de voltar-se para o mesmo propósito que ele de reconciliar o antigo e o moderno. Os poetas admiravam os antigos pela fidelidade com que capturavam as formas da natureza em suas obras artísticas, mas, como sujeitos modernos, não podiam desconsiderar os aspectos subjetivos que também participam da criação artística. Seus esforços conjuntos marcaram o período conhecido por Classicismo de Weimar.

A morte de Schiller marcou o fim da fase classicista de Goethe, que então passou a adotar uma perspectiva mais histórica, o que o levou a se dedicar à história da arte. Em sua fase de maturidade, o poeta abrandou suas críticas ao romantismo e buscou a síntese entre os estilos clássico e romântico, mantendo intacto ao longo do caminho o apreço pelo mundo objetivo. O coroamento dos esforços de toda a sua vida tem expressão no poema *Fausto*, que retrata justamente o encontro do mundo mítico antigo com o mundo moderno assolado pelo isolamento do sujeito em relação ao mundo. Assim, os mitos antigos adquirem um novo sentido e podem ser incorporados em uma nova realidade, possibilitando a reintegração do sujeito com o mundo.

Em seguida discorremos sobre a influência do naturalismo com a perspectiva artística de Goethe na composição de uma arte orgânica. Assim, vimos como os conceitos epistemológicos da ciência naturalista de Goethe passam a influenciar a sua teoria da arte e as suas obras artísticas. Dessa forma, ele defende que a formação do artista contemple o domínio técnico na reprodução das formas da natureza, mas que, além disso, promova o desenvolvimento espiritual responsável pelo desenvolvimento da personalidade como um todo. É este compromisso formativo o responsável pelo alcance da harmonia entre tendências opostas, e que tem como consequência a elaboração de obras de arte belas.

Nesta perspectiva, a obra de arte não se limita a ser apenas cópia da natureza, mas a transcende através do espírito criador do artista, que pode superar os limites e as imperfeições do mundo natural. Sendo assim, a arte se torna espelho do imenso potencial criativo do espírito e de sua liberdade de se expressar de diferentes formas.

Por fim, no terceiro capítulo, desenvolvemos as ideias de Goethe no contexto de seu pensamento religioso, explorando como essas ideias se desenvolveram em sua vida. Vimos que, apesar de ter se oposto em muitos momentos à religião tradicional, o poeta desenvolveu uma concepção religiosa própria a partir de suas experiências no mundo natural e de seu processo criativo artístico. Além disso, constituiu poderosa influência o contato com as tradições neoplatônica, renascentista e com os conhecimentos herméticos da alquimia e da cabala. Mesmo assim, o poeta não deixou de considerar a importância do cristianismo, principalmente no que tange aos aspectos da formação moral.

Enfatizamos a influência de Espinosa, que fundamentou a perspectiva de imanência de Deus na natureza. Contudo, essa imanência para Goethe não significa identidade total, o que implicaria na perda de liberdade individual, e por isso ele recorre à filosofia de Leibniz, que elabora uma metafísica que reconhece a individualidade. Assim é que o pensamento do poeta pode ser melhor descrito como panenteísta, compreendendo a unidade na diversidade.

Tais constatações implicam na compreensão de Deus como presente e atuante na natureza. Como alma universal e origem do pulso vital que move todos os seres, Deus é uma *anima mundi*, a alma do mundo indissociável à matéria. Deus se torna, assim, acessível através do desenvolvimento da intuição que capacita o sujeito a conhecer os processos orgânicos que regem o mundo natural. Assim é recuperada uma concepção cósmica que resgata a possibilidade do conhecimento: ao buscar conhecer a natureza, podemos conhecer Deus.

Contudo, para tanto é necessário que o indivíduo se comprometa com o processo de formação (*Bildung*), que, no ser humano, o direciona não apenas ao desenvolvimento da forma física, mas também para o desenvolvimento de suas capacidades nos âmbitos intelectual, moral e espiritual. Este esforço formativo exige o compromisso com uma visão integral do ser humano que o considere não apenas como um ser pensante, mas também dotado de sensibilidade, inventividade e espiritualidade. A partir dessa formação holística podem ser despertados os imensos potenciais humanos que podem então florescer, realizando-se nas obras da cultura.

Neste sentido, é possível constatar uma perspectiva humanista resgatando o apreço pela engenhosidade humana na criação de grandes obras que refletem o anseio do espírito

pela constante evolução que ultrapassa os obstáculos naturais. Consideramos essa abordagem extremamente pertinente nos dias atuais, visto o alto grau de cinismo presente em nossa sociedade, que, por estar tão presa a uma visão fragmentária, se prende aos aspectos considerados negativos do ser humano. Contudo, aqui queremos mostrar que deriva justamente dessa incapacidade de síntese as mazelas que enfrentamos, e que poderiam ser respondidas de outra forma caso existisse em nossa sociedade empenho em fomentar uma educação integrativa e verdadeiramente transformadora. Neste ponto, cabe ressaltar as contribuições de Goethe para a pedagogia expressas na obra de Rudolf Steiner, que se baseou nas ideias goetheanas para a criação de uma metodologia pedagógica diferenciada.

Para a estética, as ideias de Goethe repercutem na consideração de uma teleologia que concebe a beleza como a realização mais perfeita da ideia formativa que governa os seres, assim como uma fruta madura é considerada bela e atrativa ao olhar. Dessa forma, a beleza não se reduz a uma questão de gosto subjetivo, mas se torna expressão da verdade que envolve a própria autorrealização do ser. No âmbito artístico, temos que a arte se torna o meio de expressão do divino.

Neste sentido, analisamos os poemas Alma do Mundo (*Weltseele*) e Reunião (*Wiederfinden*) que expressam o tema da perda da unidade e a busca pelo retorno às origens. Essa temática da queda e redenção constitui o drama humano por excelência, e por isso se encontra largamente presente em diversas narrativas religiosas. Ela é primorosamente representada na tragédia de Fausto, que retrata a incompletude humana que anseia pela completude absoluta sem nunca alcançá-la de fato. Esta condição humana é que nos faz buscar, como Fausto, a satisfação de nossos desejos, que podem nos transformar em reféns deles.

Por fim, refletimos sobre como podemos superar esse estado de busca desenfreada por satisfação não nas coisas finitas, que, apesar de também necessárias, não devem constituir o fim último da existência, mas no que é infinito, que constitui justamente o âmbito espiritual a partir do qual podemos nos tornar seres livres. Neste sentido, compreendemos com Goethe que o espírito se realiza em sua forma mais elevada na cultura humana, o que aponta para a importância da aquisição e criação culturais. Aliada à própria experiência, a cultura é o caminho para que possamos nos desenvolver de forma mais plena, transformando verdadeiramente a nós próprios e o mundo ao redor.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. E-book. Disponível em:
[<https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Abbagnano-Dicionario_Filosofia.pdf>](https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Abbagnano-Dicionario_Filosofia.pdf) Acesso em 15 fev. 2025.
- AMRINE, F. The metamorphosis of the scientist. In: SEAMON, D; ZAJONC, A. **Goethe's way of science: a phenomenology of nature**. Nova York: State University of New York Press, 1998.
- BARRENTO, J. Prefácio. In: **Máximas e reflexões**. Lisboa: Relógio d'água, 2000.
- BENNETT, B. The classical, the romantic and the tragic in part two of Goethe's Faust. In: **Studies in Romanticism**. Boston, v. 19, n. 4, 1980. Disponível em:
[<https://www.jstor.org/stable/25600267>](https://www.jstor.org/stable/25600267) Acesso em 20 jul 2025.
- BEISER, F. **The romantic imperative: the concept of early german romanticism**. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 2003.
- BENJAMIN, W. **Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BORCHMEYER, D. What is classicism? In: **The literature of Weimar classicism**. Nova York: Camden House, 2005.
- BORTOFT, H. **The wholeness of nature: Goethe's way towards a science of conscious participation in nature**. Lindisfarne books, 1996.
- BOYLE, N. **Goethe: the poet and the age: the poetry of desire**. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- _____. **Goethe: the poet and the age: revolution and renunciation**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BOWMAN, B. Nature, freedom, history: the world soul in german idealism. In: **World soul: a history**. Oxford, Oxford University Press, 2021.
- BRUSSLAN, E. The miracle and mystery of nature: romantic searches for the world soul. In: **World soul: a history**. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- BUCHENAU, S. **The founding of aesthetics in the german enlightenment: the art of invention and the invention of art**. Nova York: Cambridge University Press, 2013.
- CAMPBELL, J. **Deusas: os mistérios do divino feminino**. São Paulo: Palas Athena, 2015.
- CAPRA, F. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Cultrix, 2006. E-book. Disponível em:
[<https://www.communita.com.br/assets/teiadavidafranjocapra.pdf>](https://www.communita.com.br/assets/teiadavidafranjocapra.pdf) Acesso em 20 nov. 2025.

CARO, E. **La philosophie de Goethe.** Paris: Librairie Hachette, 1866.

CASSIRER, E. **The problem of knowledge.** New Haven e Londres: Yale University Press, 1970.

COELHO, H. S. **A religião de Goethe.** 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2007.

Evidências de dialeticidade no pensamento de Goethe. **Sofia**, Vitória, v. 9, n.1, p. 60-70, jan./jul. 2020. Disponível em:
<https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/28991> Acesso em: 9 jun. 2024.

Idealismo e romantismo: uma história geral das filosofias do saber e da liberdade. Petrópolis: Vozes, 2024.

The rationality of beauty: aesthetics and the renaissance of teleology. **Zygon, /S. I.J**, v. 57, issue 1, mar/ 2022. Disponível em:
<https://www.zygonjournal.org/article/id/14815> Acesso em 2 jun. 2025.

COTTRELL, A. The resurrection of thinking and the redemption of Faust: Goethe's new scientific attitude. In: In: SEAMON, D; ZAJONC, A. **Goethe's way of science: a phenomenology of nature.** Nova York: State University of New York Press, 1998.

DAVIS, W. **Romanticism, hellenism and the philosophy of nature.** Palgrave Macmillan: Colorado, 2018.

DREHER, L. H. As Emanações do Grande Pagão: A Religião na Poesia de Goethe. **Numen, /S. I.J**, v. 5, n. 1, 2010. Disponível em:
<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/21689>. Acesso em: 15 jun. 2025.

DUDLEY, W. **Idealismo alemão.** Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013. (Série Pensamento Moderno).

ECKERMANN, J. P. **Conversações com Goethe.** Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida. Trad, Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. 4^a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

ESPINOSA, B. Ética. In: **Espinosa.** São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores)

FERREIRA, A. Heisenberg e a doutrina das cores de Goethe e Newton. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 13, n. 1, jan-mar 2015. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/ss/a/CCFKbjp87cQ5jMmYR6Xx8GS/?format=html&lang=pt> Acesso em: 21 jun. 2025.

FERREIRA, A. **Miniaurélio:** o minidicionário da língua portuguesa. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FIDELER, D. **Restoring the soul of the world:** our living bond with nature's intelligence. Rochester; Vermont: Inner Traditions, 2014

FINERON, A. Goethe's response to Jacobi's *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung* and the influence of Hamann. In: **German life and letters.** Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

FOSSLER, L. **Goethe's philosophy.** Lincoln: Alumni Association of the University of Nebraska, 1896.

FRAGELLI, I. **Natureza, história, poesia:** a exposição simbólica da *Bildung*. 136 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

GALÉ, P. F. **Goethe:** o olhar e o mundo das formas. São Paulo: Almedina, 2020.

GÊNERO. In: Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/g%C3%A3nero>> Acesso em 11 jun. 2025.

GIANOTTI, M. Apresentação. In: GOETHE, J. W. **Doutrina das cores.** 4^a ed. São Paulo, Nova Alexandria, 2013.

GOETHE, J. W. **A metamorfose das plantas.** Trad: Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

De minha vida: poesia e verdade. Trad. Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017a.

Doutrina das cores. Trad: Marco Giannotti. 4. ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

Escritos sobre a ciência da natureza. Trad. Isabel Fragelli. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

Escritos sobre arte. Introdução, tradução e notas Marco Aurélio Werle. 3. ed. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2021. (Coleção A Formação da Estética).

Fausto: uma tragédia - primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2020a.

Fausto: uma tragédia - segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2020b.

Letters from Goethe. Trad. Dr. M. von Herzfeld e C. Melvil Sym. Edinburgh University Press: Edinburgh, 1957.

_____**Máximas e reflexões.** Trad. José M. Justo. Lisboa: Relógio d'água, 2000.

_____**Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.** Trad. Nicolino Simone Neto. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2020c.

_____**Os sofrimentos do jovem Werther.** Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.

_____**Poemas.** Trad. Paulo Quintela. 3. ed. Coimbra: Centelha, 1979

_____**Scientific studies.** Trad. Douglas Millner. Nova York: Suhrkamp Publishers, 1988.

_____**Selected poems.** Boston: Suhrkamp Publishers, 1983.

_____**Viagem à Itália.** Coord. Mario Luiz Frungillo; trad. Wilma Patrícia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017b.

_____**West-eastern divan.** Londres: Gingko, 2019.

GOETHE, J. W.; SCHILLER, F. Letters between Schiller, Goethe and associates. Trad. Tim Newcomb. Newcomb Livraria Press, 2023.

GONZÁLEZ, J. The story of christianity vol. 1: the early church and the dawn of reformation. San Francisco: Harper and Row Publishers, 1984a.

_____**The story of christianity vol. 2:** the reformation to the present day. San Francisco: Harper and Row Publishers, 1984b.

GRAY, R. Goethe the alchemist: a study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works. Nova York: Cambridge University Press, 2010.

HANKAMER, E. Faust's Redemption in the Light of Goethe's Own Myth of the Creation. **The German Quarterly**, Pensilvania, v. 26, n. 3, 1953. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/402053>> Acesso em 18 jun. 2025.

HEDGES, S. et al. Tree of Life Reveals Clock-Like Speciation and Diversification. **Molecular Biology and Evolution**, Oxford, v. 32, n. 4, 2015, Disponível em <<https://academic.oup.com/mbe/article/32/4/835/1078218>> Acesso em 10 dez. 2025.

INGRAO, C. The Problem of "Enlightened Absolutism" and the German States. **The Journal of Modern History**, Chicago, v. 58, Supplement: Politics and Society in the Holy Roman Empire, 1500-1806, 1986. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/1880014>> Acesso em 12 dez. 2025.

JUNG, C. G. Memórias, sonhos e reflexões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000a.

_____**O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____**Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000b.

_____**Psicologia e religião.** Petrópolis: Vozes, 1995.

- _____**Símbolos da transformação.** Petrópolis: Vozes, 2011.
- HEINE, H. **On the history of religion and philosophy in Germany.** Cambridge University Press, 2007.
- HELMHOLTZ, H. The scientific research of Goethe. In: KAHL, R. (ed.). **Selected writings of Hermann von Helmholtz.** Middletown: Wesleyan University Press, 1971.
- HILLMAN, J. **O pensamento do coração e a alma do mundo.** São Paulo: Verus Editora, 2010.
- HOFFMAN, N. The unity of science and art: Goethean phenomenology as a new ecological discipline. In: SEAMON, D; ZAJONC, A. **Goethe's way of science:** a phenomenology of nature. Nova York: State University of New York Press, 1998.
- KANT, I. **Crítica da faculdade de julgar.** Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; 2016
- _____**Crítica da razão pura.** Trad. Fernando Costa Mattos. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LEIBNIZ. G. Monadologia. In: **Newton e Leibniz.** São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MAGNUS, R. **Goethe as a scientist.** Nova York: Collier Books, 1961.
- MAZZARI, M. Notas. In: **Fausto:** uma tragédia - primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2020a.
- _____. Notas. In: **Fausto:** uma tragédia - segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2020b.
- MILLER, D. Introdução. In: GOETHE, J. W. **Scientific studies.** Trad. Douglas Millner. Nova York: Suhrkamp Publishers, 1988.
- MOURA, M. S. **A poiesis orgânica de Goethe:** a construção de um diálogo entre ciência e arte. 354 f. Tese (Doutorado em Letras - Língua e Literatura Alemãs) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- NASSAR, D. **The romantic absolute:** being and knowing in early german romantic philosophy, 1795-1804. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- NEUMANN, E. **A grande mãe:** um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2021.
- NISBET, H. B. (ed.) **German aesthetic and literary criticism:** Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- POSSEBON, E. **A teoria das cores de Goethe hoje.** 168 f. Tese (Doutorado em design e arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PROSKAUER, H. **The rediscovery of color:** Goethe versus Newton today. Nova York: Anthroposophic Press, 1986.

REALE, G; ANTISERI, D. **História da filosofia:** do humanismo a Descartes. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004. (Coleção História da Filosofia).

_____. **História da filosofia:** do romantismo ao empirioceticismo. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção História da Filosofia).

RICHARDS, R. **The romantic conception of life:** science and philosophy in the age of Goethe. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

RICHTER, S (ed.). **The literature of Weimar classicism.** Nova York: Camden House, 2005.

SAFRANSKI, R. **Goethe:** life as a work of art. Nova York: Liveright Publishing Corporation, 2017.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem.** São Paulo: Iluminuras, 2017.

_____. **Poesia ingênua e sentimental.** Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHUTJER, K. Goethe's Kabbalistic Cosmology. **Colloquia Germanica**, Tübingen, v. 39, n. 1, 2006, Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/23981598>> Acesso em 12 jun. 2025.

_____. The problem of God in Goethe's Gott und Welt. In: GERARD GENTRY, MATTIAS PIRHOLT, CAMILLA FLODIN (ed.). **Art, nature and self-formation in the age of Goethe.** Berlin: De Gruyter, 2024. E-book. Disponível em: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110751383/html?srslid=AfmBOorapuRwd_GvuA-dBOF89J7yQTFKnHDYb7JrfrKILDqSMBZkBNHK> Acesso em 20 mai. 2025.

SEAMON, D. Goethe, nature and phenomenology: an introduction. In: SEAMON, D; ZAJONC, A. **Goethe's way of science:** a phenomenology of nature. Nova York: State University of New York Press, 1998.

STRONG, A. **Great poets and their theology.** Philadelphia: American Baptist Publication Society, 1897.

TANTILLO, A. **The will to create:** Goethe's philosophy of nature. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2002.

_____. Damned to heaven. **Monatshefte**, Wisconsin, v. 99, n. 4, 2007, Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/30154412>> Acesso em 15 jun. 2025.

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

VON FRANZ, M. L. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. (org.) **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 210-307.

WELLBERY, D. Goethe on tragedy. In: GERARD GENTRY, MATTIAS PIRHOLT, CAMILLA FLODIN (ed.). **Art, nature and self-formation in the age of Goethe**. Berlin: De Gruyter, 2024. E-book. Disponível em:
<https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110751383/html?srsltid=AfmBOorapuRwd_GvuA-dBOF89J7yQTFKnHDYb7JrfrK1LDqSMBZkBNHK> Acesso em 20 mai. 2025.

WERLE, M. A. Introdução. In: GOETHE, J. W. **Escritos sobre arte**. 3. ed. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2021. (Coleção A Formação da Estética).

WILBERDING, J. (ed). **World soul: a history**. Oxford: Oxford University Press, 2021.

