



# MEMÓRIA FENOMENOLÓGICA NAS PAISAGENS ITALIANAS DE GOETHE

*Gabriel Alonso Guimarães*

*Orientadora: Susana Kampff Lages*

*Mestrando*

RESUMO: A presente comunicação constitui a exposição das teses e da análise parcial do corpus, constantes do capítulo final da dissertação que ora se escreve. Dentro do escopo geral da pesquisa, que busca relacionar paisagem e memória na *Viagem à Itália* de Goethe, nossa intenção é mapear, nas descrições paisagísticas, a presença do tempo fenomenológico do olhar, do corpo e da viagem, pensando assim a memória em sua forma primária, isto é, como estrutura retentiva. Para isso, recorreremos ao pensamento husserliano das *Lições* de 1905, de *Coisa e espaço* [1907] e da doutrina mereológica nas *Investigações lógicas* – levado adiante pela *Fenomenologia da percepção* de M. Merleau-Ponty e pelos trabalhos de P. Ricoeur e B. Waldenfels –, buscando relacioná-lo com a forma testemunhal da experiência de paisagem na *Viagem*. Nossa análise visa demonstrar os diferentes “ritmos” da vivência e de sua descrição, e a impossibilidade de separar os elementos do quadro visto e os momentos da percepção total. Tal empreitada aparenta ser novidade em meio aos estudos goethianos, tendo em vista que a paisagem é relacionada tradicionalmente, na crítica, ao tempo histórico e ao modelo pictórico, ao passo que tentamos incluir aqui também um tempo individual e um modelo geográfico de contemplação.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe; Viagem; Itália; Paisagem; Memória.

Meu projeto<sup>73</sup>, intitulado provisoriamente “Paisagens da memória: Goethe e sua *Viagem à Itália*” e com data de publicação final prevista para início do ano de 2017, tem como objetivo mapear, na obra citada, a relação entre imagem (literária) de paisagem e tempo da memória sob dois vieses: em primeiro lugar, num sentido histórico e retórico, em que a memória é concebida como um espaço da alma no qual se alojam imagens de

---

<sup>73</sup>O presente trabalho está sendo realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

forte impressividade – nesse caso, imagens paisagísticas; em segundo lugar, num sentido fenomenológico, em que a memória é entendida como a forma temporal da consciência, a estrutura retentiva da percepção, e a paisagem como o análogo de um ato cognitivo-corporal, por assim dizer. Naquele caso, é a paisagem que grava e, dessa maneira, forma a memória; no outro, é a estrutura memorativa do tempo que sustenta o surgimento da paisagem. Prevejo, assim, uma dissertação em três capítulos, dois dos quais já em processo terminal de elaboração: um primeiro, em que se conceituam os dois modelos de paisagem – o fenomenológico e o histórico, este subdividido em modelo pictórico e modelo geo-topográfico –; um segundo capítulo, no qual escrevo sobre a memória na filosofia e retórica clássicas, partindo da visão da alma em Platão e Aristóteles e de sua continuação na arte memorativa greco-romana, bem como sobre o pertencimento de Goethe a essa tradição (v. CURTIUS 2013); e um terceiro e último, em que abordo a aparição fenomenológica da paisagem a partir do tempo da viagem, do corpo e do olhar.<sup>74</sup> Na presente comunicação, pretendo prestar contas do que desenvolvo atualmente, e que vem a ser esse último capítulo. Aqui vou eu, então.

### A partida teórica

O ponto central está resumido numa passagem da *Fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 357): “a coexistência, que com efeito define o espaço, não é alheia ao tempo, ela é a pertença de dois fenômenos à mesma vaga temporal”. Isso quer dizer que o espaço – inclusive, o da paisagem – se define como aquilo que está disponível “sob a mão” ou “sob os olhos” de um corpo perceptual num determinado tempo. É a percepção, enquanto ato fundamental da consciência encarnada, que possibilita o surgimento, ou melhor, a aparição do espaço, e na medida em que todo ato perceptivo é cinestésico – para falar com o Husserl (1973) de *Ding und Raum* –, isto é, na medida em que é temporal – porque se desenvolve a partir do movimento (*kinesis*) –, é preciso pensar seu correlato, o objeto percebido, como um objeto sempre já temporalizado. Daí que, no nível fenomenológico da

---

<sup>74</sup>O segundo capítulo vai seguir esta diretriz conceitual: a memória é um tesouro anímico de imagens, gravadas por seu poder afetivo-patético; e o sublime da paisagem é esse elemento impressivo “moderno”. Farei uma análise das passagens, um tanto frequentes, em que Goethe (1999), por um lado, menciona a “indescritibilidade” do que vê, sem deixar, por outro, de descrever, isto é, de inscrever no texto da memória. Este deverá ser concebido então como um museu de quadros (pictóricos) e mapas (geográficos).

percepção, a paisagem e o tempo se imbricam de maneira direta, imediata, como um “poder” do corpo sobre o mundo.<sup>75</sup>

Agora, de que maneira isso se relaciona com a paisagem escrita? O pulo do gato está nas reflexões de Paul Ricoeur (2010) em *Tempo e narrativa*. Nessa obra, o fenomenólogo francês elabora sua teoria da tripla mimesis, segundo a qual ao momento tipicamente considerado mimético – a mimesis II, isto é, a criação poética do *mythos*, o agenciamento dos fatos em sistema – devem ser acrescentados mais dois: o de mimesis III, correspondente à interação (posterior) do leitor e de seu mundo com o texto; e o de mimesis I, respectivo à pré-condição de toda literatura, qual seja, a experiência e sua ordem. Essa cadeia de operações implica continuidades, e é aqui queminha pesquisa entra: a temporalidade da percepção experiencial – o “tempo prefigurado”, ou melhor, a “estrutura pré-narrativa da experiência” (RICOEUR, 2010: 95; 105) – *permanece* na descrição literária, que nada mais é do que o testemunho (narrativo) de um percurso ocular. No relato de viagem goethiano, é possível, portanto, observar o tempo como estrutura subjacente à imagem da paisagem, como o elemento-chave por meio do qual o todo se desdobra. E isso, como se vê, não é uma mera constrição da literatura enquanto arte do tempo – no sentido defendido por G. E. Lessing (2011) no seu *Laocoonte* [1766] –, mas se fundamenta na forma da percepção humana, a qual nunca se dá como apreensão total e imediata, mas sempre por meio de adumbramentos [*Abschattungen*], por deslocamentos da perspectiva.<sup>76</sup>

Meu terceiro salto teórico é dado a partir de dois textos husserlianos: a terceira das *Investigações Lógicas* de Husserl (1984), em que o autor expõe sua *Doutrina dos Todos e das Partes*, e as *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*. É a partir dessas *Lições* que podemos fazer a ponte entre o tempo fenomenológico e a memória. Isso porque, retomando o livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho, Husserl (1994) define o

---

<sup>75</sup> Não custa lembrar que, no início da primeira parte da *Fenomenologia*, Merleau-Ponty (2011) fala da paisagem como o fundo sobre o qual o objeto *qua* figura se destaca. Esse empréstimo da psicologia da *Gestalt* ajuda a intuir o que seja a paisagem fenomenológica: a forma (total) do mundo como ele aparece para um corpo perceptivo.

<sup>76</sup> O próprio Lessing (2011), apesar de promover a diferenciação entre artes espaciais (pintura, escultura) e temporais (literatura, música) – baseando-se, para isso, em teses semióticas tradicionais –, teve de reconhecer a temporalidade de toda percepção, como notou o crítico Johannes Grave (2014: 51) na recorrência do verbo em Lessing (2011, p. 101): as obras do artista plástico “são feitas não apenas para serem meramente olhadas, mas, antes, *consideradas*, serem longamente e repetidas vezes *consideradas*” (grifos meus).

tempo aqui como a própria forma da consciência humana, isto é, como um *fluxo* em que o ato protensivo rumo ao futuro torna-se percepção “originária” no presente, a qual, por sua vez, é “retida” num conjunto exponencial de retenções de retenções de retenções etc. no passado. Cada um desses atos temporais – a protensão, a atenção e a retenção – se configura, em relação ao todo da percepção, como um momento [*Moment*] no sentido dado pela *Doutrina* supracitada, quer dizer, como uma parte não-autônoma do todo, não destacável. Ao contrário do fragmento [*Stück*], que pode se transformar em um todo independente, os momentos de um fluxo perceptual não podem ser particionados e pensados separadamente, sob pena de se cair na aporética cética do tempo (o passado não é mais, o futuro não é ainda e o presente passa; logo, o tempo não há) ou no paradoxo de Zenão.

O ponto de virada é que, no fenômeno da paisagem (v. CASEY, 2002), cada elemento se relaciona com o todo paisagístico *também* como um momento. E isso não só porque não se pode pensar suas formas como independentes entre si – afinal, como assinala o geógrafo Carl Sauer (1998, p. 22), a paisagem é “uma realidade como um todo que não é expressa por uma consideração das partes componentes separadamente”.<sup>77</sup> Também porque a paisagem é, como já se demonstrou, o correlato do ato perceptivo, é preciso ver na enunciação de cada elemento – por exemplo, “aqui está uma montanha, mais adiante vemos um campo ao longo da estrada, etc.” –, a “parada” temporal de um só fluxo ocular e, portanto, um momento desse todo crônico-paisagístico. Surge daí uma espécie de ritmo contemplativo, que se pode justificar, inclusive, a partir de uma abordagem etimológica: a *forma* da paisagem é fruto de uma *conformação* (a partir de um olhar abrangente), e a própria palavra ritmo – do gr. *rhythmos*, derivado de *rheîn* (fluir) – possui originalmente o sentido (por sinal, muito fenomenológico) de “a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido”, isto é, “a forma improvisada, momentânea, modificável” (BENVENISTE, 1976, p. 367; p. 368). Ritmo: forma temporal, variável, como a imagem de paisagem.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> No âmbito pictórico, como pensar um primeiro plano [*Vordergrund*]sem um último plano [*Hintergrund*]? E como ver *uma* árvore ou *uma* montanha enquanto paisagem? São precisos vários elementos para compor o todo, e sua consideração independente leva à descaracterização do *gênero* da pintura de paisagem. Sobre a questão dos elementos, v. também Hartmut Böhme (s.d.) e Anne Cauquelin (2007), bem como Edward Casey (2002), que definem a paisagem a partir da doutrina grega dos quatro elementos.

<sup>78</sup> Sobre justificação etimológica, recorro ludicamente a H. Cornelius Agrippa (1653, p. 4): “Neque est quod dicatur debile hoc argumentum esse, ex nominibus de rebus ipsis iudicium ferre”.

Nossas análises pretendem, portanto, observar no texto de Goethe o funcionamento do tempo cinestésico da viagem e do olhar na conformação paisagística. Mais do que comprovar uma tese, meu objetivo é lê-la nas palavras do autor e nos ritmos da descrição. A esse cerne de análise, pretendo antepor uma exposição introdutória de algumas relevantes características composicionais e contextuais do texto italiano dentro dos trabalhos autobiográficos do escritor – os quais, conforme Mikhail Bakhtin (2011, p. 232), são “de enorme peso específico em sua obra”. Além disso, haverá um pequeno excursão sobre a importância da pintura de paisagem na vida e na viagem italiana de Goethe, bem como sobre a origem dessas influências. Por fim, o tipo de olhar praticado no percurso e registrado na memória textual será caracterizado em suas minúcias, de modo a revelar o matiz clássico-objetivo e o fundotestemunhal da contemplação paisagística. Como pequeno exemplo do trabalho que está já, em sua maior parte, desenvolvido, esboço a seguir uma análise. Aqui, porém, abordarei também o desenho goethiano da mesma paisagem, que deverá enriquecer a leitura da descrição a partir de um contraste.

### **A chegada analítica – um exemplo**

Em 21 de fevereiro de 1787, depois de quase seis meses em solo italiano – quatro dos quais na Cidade Eterna –, Goethe parte rumo a Nápoles, aonde chega no dia 25. Nesse percurso, abundam visões e descrições de paisagem, a maioria das quais observadas sob o ponto de vista corológico, isto é, pautadas mais pelo registro das formas geográficas e da interação humana com elas, na medida em que se desdobram pela passagem do carro, do que pela elaboração pictórica em quadro (via perspectiva, planos, ressaltos das cores, etc.).<sup>79</sup> Nesse trecho, entretanto, há uma imagem de paisagem particularmente interessante, desenvolvida pelo modelo pictográfico, e que se transcreve a seguir:

Mola diGaeta saudou-nos com, ainda uma vez, as mais ricas laranjeiras. Detivemo-nos ali por algumas horas. A baía defronte da cidadezinha oferece uma vista [*Aussichten*] das mais belas, o mar chegando bem próximo [*bis heran*]. Seguindo-se a margem direita com os olhos até o bico da meia-lua

---

<sup>79</sup> Essa distinção básica entre dois modelos – o geográfico e o pictórico – fundamenta dois interesses e dois ritmos (temporais) na contemplação paisagística da *Viagem à Itália*. Fiz uma análise dessa diferença no capítulo da dissertação.

formada pela baía [*Folgt das Auge (...) unterreicht es zuletzt(...)*], vê-se [*sosiehtman*] a fortaleza de Gaeta sobre uma rocha não muito distante. A outra ponta, à esquerda, estende-se até bem mais longe; primeiro [*erst*], vê-se uma cadeia de montanhas, depois [*dann*] o Vesúvio e, por fim [*dann*], as ilhas. Ischia, bem defronte, situa-se quase no meio desse percurso (GOETHE, 1999, p. 218; GOETHE, 2000, p. 182).

Uma análise estilística atenta revela, primeiramente, que a escolha do termo “vista” (*Aussicht*) põe a descrição mais nos moldes de um quadro de paisagem do que nos de um mapa geográfico. Além disso, pode-se observar pela abundância de advérbios direcionais e temporais (*bis, zuletzt, erst, dann*), bem como pela presença de verbos de locomoção (*heranspülen, folgen, erreichen*), que a paisagem só pode surgir para o contemplador via interação temporal-cinestésica. O mar ‘chega bem próximo’ do corpo posicionado. O olhar encarnado nessa posição, diante do qual se abre a visão total, ‘segue’ pela margem direita – direita em relação ao aqui do corpo! – ‘até atingir’ – e esse é o sentido de *erreichen* – o bico em meia-lua, que, no concludente ‘então’ (*so*) da fortaleza, forma o ponto de fuga desse primeiro quadro. Do outro lado, na outra metade, o percurso ocular se estende ‘ainda mais longe’ por meio de três saltos ou sacadas: ‘primeiro’, as montanhas; ‘depois’, o Vesúvio; ‘por fim’, as ilhas. A marcação dos pontos de parada – ou melhor, dos “momentos” desse todo – por meio de advérbios de tempo, ao invés de marcações espaciais, revela, sob a *stasis* da imagem, o fundo do tempo fenomenológico da contemplação, isto é, a memória retentiva que sustenta a paisagem.

Essa descrição – toda fundada em cima de um desdobramento temporal, exatamente como a defende Lessing (2011) no modelo homérico<sup>80</sup> – fornece um guia de leitura para o desenho correspondente de Goethe, registrado sob o número 76 na coletânea de Gerhard Femmel (1983), possivelmente o desenho ao qual se refere o próprio texto do autor no parágrafo seguinte. Ali também a paisagem se divide em duas no papel: na parte superior, está representada a primeira metade da descrição, com a fortaleza à direita; na parte inferior, a costa montanhosa com o (pouco distinguível) Vesúvio. Segundo o editor, a “mesma vista de Gaëta se encontra em uma gravura adicionada à *Voyage pittoresque de St. Non*” (FEMMEL,

---

<sup>80</sup>Segundo Lessing (2011, pp. 196-7), o autor da *Iliada* estabelece “por meio de inúmeros artificios *uma seqüência de momentos* nos quais o objeto aparece em cada um deles de modo diferente, sendo que o pintor deve esperar o último deles para nos mostrar algo já nascido que nós, no poeta, vemos nascer” (grifo meu). Essa descrição “histórica” do objeto, isto é, de sua história, é a única que o literato alemão aceita como adequada às especificidades da arte poética.

1983, p. 34), a qual teria sido consultada por Goethe em 1823. Um contraste entre essas duas “ilustrações” – reproduzidas mais adiante – permite evidenciar uma característica não só da prática gráfica do poeta alemão – conforme demonstrou a crítica recente (v. MILDENBERGER, 2009, p. 41; MAISAK, 2009, p. 45) –, mas também das descrições textuais, como a supracitada: o clássico e objetivo Goethe procura os elementos essenciais, a forma pura (*Gestalt*) do que vê, e reduz, dessa forma, a paisagem a seus traços mais simples. A baía, a costa, a fortaleza, as montanhas, o Vesúvio, as ilhas: em poucas linhas – escritas, desenhadas –, o todo se conforma. Como afirma ironicamente o poeta Heinrich Heine (2010, p. 266), “ele mesmo é o espelho da Natureza. A Natureza queria saber como era sua aparência e criou Goethe”.

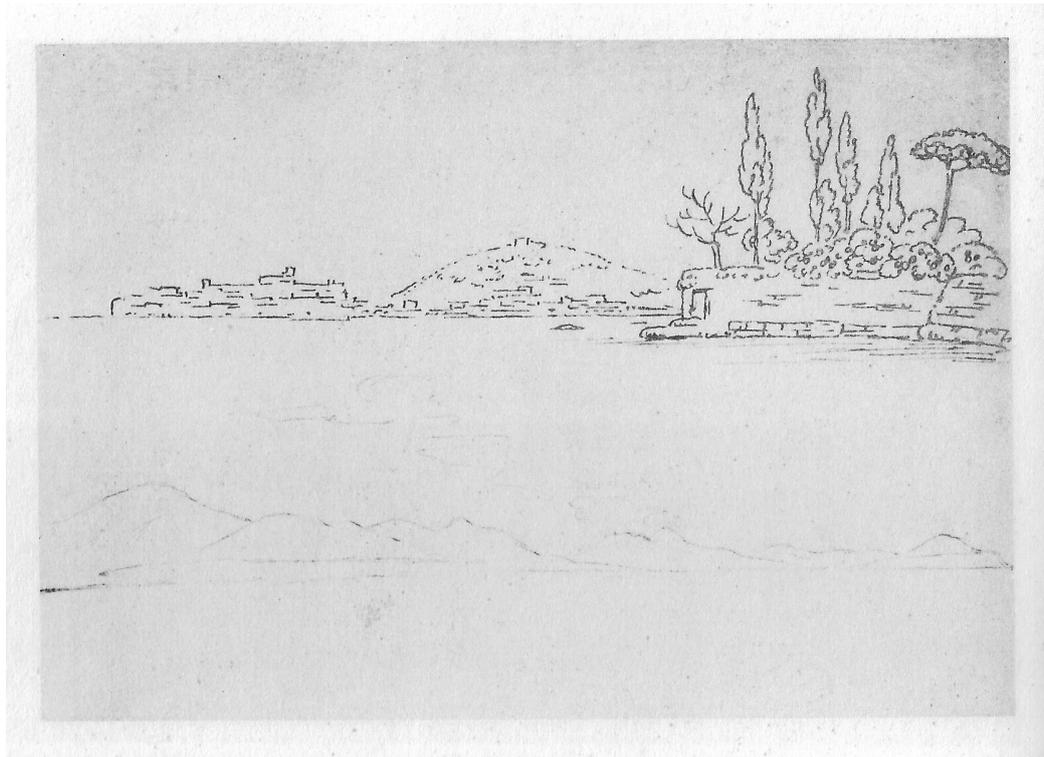


Imagem 1: Desenho de Goethe da vista de Gaëta



Imagem 2: Vista de Gaëta na *Voyage Pittoresque* de Saint Non

### Brevíssima conclusão

O que aqui se apresentou é uma pequena amostra das mais de 70 páginas que formam, em sua versão inicial, o terceiro capítulo da dissertação. Espera-se, com o trabalho que ora se escreve, contribuir não só para os estudos goethianos especificamente – uma vez que, até o presente momento, ninguém parece ter refletido sobre a interação entre tempo individual-memorativo e imagem de paisagem na *Viagem à Itália* –, mas também para a estética da descrição e do texto literário de um modo geral, com especial ênfase fenomenológica.

### REFERÊNCIAS

AGRIPPA, Henricus Cornelius. *De nobilitate et praecellencia foemineisexus*. Den Haag: Typographia Adriani Vlacq, 1653. Disponível em:



[<https://play.google.com/store/books/details?id=e0QPAAAAQAAJ&rdid=book-e0QPAAAAQAAJ&rdot=1>]. Acesso em: 27 set. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, pp. 203-258.

BENVENISTE, Émile. A noção de “ritmo” na sua expressão linguística. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral*. Tradução por Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional/ EDUSP, 1976, pp. 361-370.

BÖHME, Hartmut. *Wolken Wasser Stein – Zur Ästhetik der Landschaft*. s.d. Disponível em: [<https://www.hartmutboehme.de/media/Wasser.pdf>]. Acesso em: 27 set. 2016.

CASEY, Edward. *Representing place: landscape painting and maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução por Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução por Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1786-1788*. Tradução por Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Werke*. Autobiographische Schriften I. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. München: dtv, 2000.

GRAVE, Johannes. Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes. In: GAMPER, Michael; HÜHN, Helmut (org.). *Zeit der Darstellung*. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2014, pp. 51-71.

HEINE, Heinrich. *Reisebilder*. Stuttgart: Reclam, 2010.

HUSSERL, Edmund. *Ding und Raum*. Vorlesungen 1907. Husserliana XVI. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973.

\_\_\_\_\_. *Logische Untersuchungen*. Vol 2. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Husserliana XIX/ 1. Nova York: Springer Science + Business Media, 1984.

\_\_\_\_\_. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Tradução por Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.



LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução por Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MAISAK, Petra. Zeichnen an den Rändern der Sprache. Zum Verhältnis von Wort und Bild bei Goethe. In: ARNALDO, Javier; MILDENBERGER, Hermann (org.). *Johann Wolfgang Goethe – Landschaftszeichnungen*. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel, 2009, pp. 42-54.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MILDENBERGER, Hermann. Zeichnungen der italienischen Reise. In: ARNALDO, Javier; MILDENBERGER, Hermann (org.). *Johann Wolfgang Goethe – Landschaftszeichnungen*. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel, 2009, pp. 34-41.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. A intriga e a narrativa histórica. Vol. 1. Tradução por Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SAUER, Carl O. A Morfologia da Paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Tradução por Gabrielle Corrêa Braga. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, pp. 12-73.

### **Crédito das imagens**

Imagem 1: FEMMEL, Gerhard (org.). *Corpus der Goethezeichnungen*. Vol. 2. Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag, 1983, s. p.

Imagem 2: SAINT-NON, Jean Claude Richard de. *Voyage Pittoresque Ou Description Des Royaumes De Naples Et De Sicile*. Vol. 2. Paris: s.e., 1782, p. 254a. Disponível em: [<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/saintnon1782/0376>]. Acesso em: 27 set. 2016.