

Universidade de Santa Catarina

Pós-graduação em Literatura

ELEMENTOS ESTRUTURAIS DE PARA UMA TEORIA DAS CORES DE GOETHE

Yara Rondon Guasque Araujo

Área de concentração: Teoria Literária

Orientador: Dr. Marcelo da Veiga Greuel

ELEMENTOS ESTRUTURAIS DE PARA UMA TEORIA DAS CORES DE GOETHE

Dissertação de mestrado apresentada pela aluna Yara Rondon Guasque Araujo à Coordenadoria de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo da Veiga Greuel.

Florianópolis, 1998


ELEMENTOS ESTRUTURAIS DE PARA UMA TEORIA DAS CORES DE GOETHE

YARA RONDON GUASQUE ARAUJO

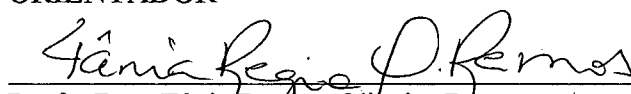
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.




Prof. Dr. Marcelo da Veiga Greuel
ORIENTADOR



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Marcelo da Veiga Greuel (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Márcio Seligmann Silva (UNICAMP/SP)



Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFSC)

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)
SUPLENTE

Ein entschiedenes Aperçu ist wie eine inokulierte Krankheit anzusehen.

“Uma impressão decisiva é como uma doença inoculada.”

Johann Wolfgang Goethe (*Farbenlehre*, op. cit., V v., p. 510)

Para as meninas Cora e Ina.

Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Michael Engelhardt pela gentileza de me monitorar entre as estantes da biblioteca da Frei Universität em Berlim; ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa pelos conselhos; a Marcelo Tratenberg pelo impulso inicial ao me emprestar o exemplar em inglês; às colegas Célia Maria Antonacci Ramos e Anita Prado Konefki pelas leituras e opiniões norteadores; a Maria Tereza de Queiroz Piacentini, que revisou o texto em português; a Marcos Holler, que revisou minhas traduções, e ainda à UDESC, que me concedeu o afastamento de minha atividade docente.

RESUMO

As críticas a **Para uma teoria das cores** sempre apontaram a inconsistência das argumentações de Goethe contrárias às de Newton. A proposição goetheana da cor como fenômeno subjetivo é fragilizada pela indeterminação de seus conceitos de cor e pela ausência de um encadeamento lógico. Sob esse prisma, fica de fato imperceptível o modo como Goethe estrutura seu próprio sistema, criando um organismo vivo para defender sua verdade, ainda que ambígua. Fica igualmente impossível legitimar o texto como artístico.

A partir de uma outra perspectiva crítica, porém, é possível analisar **Para uma teoria das cores** de modo diferente. A antítese crítica Classicismo x Romantismo está presente nas antinomias que Goethe estabelece entre o espaço perspectivo e o cromático; entre as cores amarelo-azul, que desenvolvem as chaves físicas positiva e negativa da eletricidade, e vermelho-verde, que correspondem à oscilação magnética dos pólos norte e sul. Esses modelos, oriundos da ciência, têm seu sentido renovado quando imbricados no contexto da arte. Pressupondo que o texto artístico vive da transgressão alternada de um pólo pelo outro, a presente análise pretende mostrar que a vitalidade de **Para uma teoria das cores** se aniquilaria com a supressão de uma dessas forças, as quais criam uma tensão que anima o texto.

ABSTRACT

Critiques to Theory of colours have always pointed out the inconsistency of Goethe's arguments contrary to Newton's. Goethe's proposition of color as a subjective phenomenon is weakened by the indeterminacy of his concepts of colors and by the lack of a logical argument. From this point of view, one cannot notice the way Goethe structures his own system, generating a live organism to support his truth _ even though this truth can be ambiguous. Neither can the text be legitimized as artistic.

From another critical perspective, however, it is possible to analyze Theory of colours in a different way. The critical antithesis, Classicism – Romanticism, is present in the antinomies established by Goethe between the perspective space and the chromatic one; between the colors yellow-blue, which develop the positive and negative electrical phases, and red-green, which correspond to the magnetic oscillation between north and south. The meanings of these models, coming from scientific fields, are renewed when introduced into the context of art. Provided that the artistic text lives on the transgression of one pole by the other, the present analysis intends to demonstrate that the vitality of Goethe's Theory of colours could be annihilated by suppressing one of these opposite forces, which create a tension that animates the text.



SUMÁRIO

I. Introdução.....	2
II. Notas sobre o autor de Para uma teoria das cores	09
III. O problemático conteúdo literário de Para uma teoria das cores	19
IV. As fronteiras internas de Para uma teoria das cores	42
V. A relação trinária das cores nas sombras.....	64
VI. Informação e entropia.....	82
VII. Considerações finais.....	90
Bibliografia.....	93

I. Introdução

Para uma teoria das cores, de Goethe, é um texto incomum por sua estrutura e unidade entre forma e conteúdo. O texto apresenta um amplo conteúdo que nas diversas seções, capítulos e fragmentos é articulado construtivamente, compondo seu universo.

Justamente por suas características complexas, **Para uma teoria das cores** resiste em ser desmontado e analisado como objeto de estudo. Assim, o texto é percebido em sua unidade como uma “semiosfera”¹, um *continuum* regido por leis internas e voltado para si próprio.

As várias releituras consideram o estudo cromático em questão ora como teologia ou simbolismo da cor e ora sob a ótica do romantismo, oferecendo um campo aberto a inúmeros direcionamentos². Esses estudos privilegiam, sobretudo, a análise do conteúdo, ressaltando o modelo da harmonia cromática – na inserção das cores num sistema de combinações – e os princípios da polaridade e intensificação, mas pouco dizem sobre os alicerces construtivos da cor como texto. Assim, a forma de **Para uma teoria das cores** foi pouco valorizada e teve a percepção de sua estrutura prejudicada pelo desmembramento sofrido em suas publicações posteriores.

Na edição de 1810 **Para uma teoria das cores** aparece em dois volumes³. Constava do primeiro volume a parte didática e a polêmica; e do segundo, a parte histórica. As 16 lâminas explicativas com os comentários em anexo parecem ter sido publicadas em 1812. Até na edição dos 40 volumes denominada *Ausgabe letzter Hand*⁴, que foi publicada entre 1827 e 1830 e acompanhada pelo próprio Goethe, **Para uma teoria das cores** é editada

¹ Termo usado por Lotman para definir o texto como um universo regido por suas próprias leis.

² BURWICK, Frederick. “Goethes ‘Farbenlehre’ und ihre Wirkung auf die deutsche und englische Romantik”, in *Goethe Jahrbuch*. Weimar, Hermann Böhlau nachfolger, 1994.

SCHÖNE, Albrecht. *Goethes Farbentheologie*. Munique, C.H. Beck, 1987.

SCHMIDT, Peter. *Goethes Farbensymbolik*. Berlin, Erich Schmidt, 1965.

³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Johann Wolfgang Goethe - Werke*, revisão e comentários por Dorothea Kuhn e Rilke Wankmüller. Munique (*Hamburger Ausgabe* em XIV v.), *Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG*, 1982. XIII v., p.638.

⁴ Traduzindo literalmente: “Edição de última mão”, a última autorizada pelo autor.

sem nenhuma alteração.

Entre 1831 e 1832, próximo à sua morte, Goethe tem a intenção de sintetizar o material histórico e dar-lhe uma única redação. Entretanto, em sua intenção testamental, datada de 22 de janeiro de 1831, ele abdica da necessidade de publicação das partes polêmica e histórica junto à parte didática das edições futuras. A justificativa para o abandono das seções polêmica e histórica era o fato de o debate contra a teoria de Newton ter provocado inúmeras controvérsias⁵. Porém, considerando **Para uma teoria das cores** como texto artístico, a unidade indivisa da forma e conteúdo defendida sempre pelo autor fica prejudicada sem um de seus segmentos, tornando impossível entender como é que no caso desse texto de Goethe a estrutura já comunica, ela própria, parte de seu conteúdo.

Para uma teoria das cores não obteve atenção como objeto literário mas sim como estudo científico, pois os modelos críticos tradicionais encontravam em sua análise a ausência do artístico. E como tal foi ressaltada, sobretudo, a divergência das posturas de Goethe e Newton no que se refere à teorização da cor.

Os vários segmentos controversos e que aparentemente não pertenciam ao *corpus* central – como o caderno suplementar de 16 lâminas explicativas gravadas em metal e a parte histórica – foram omitidos nas publicações posteriores. Também a parte polêmica, que havia se transformado num entrave para a aceitação de **Para uma teoria das cores** no âmbito científico, não foi reproduzida em muitas edições posteriores. A demora de sua apresentação crítica, feita somente em 1992 por Horst Zehe⁶, se deve também à complexidade teórica da revisão das proposições da Óptica de Newton.

Como poderia Goethe não ter abandonado suas proposições mesmo sendo aconselhado pelos cientistas que o acompanharam? – pergunta Carl Friedrich von Weizsäcker, um dos

⁵ Goethe tinha consciência do desgaste que sua crítica à teoria de Newton lhe trouxera e sobre essa questão ele conversou com Eckermann em 15 de maio de 1831.

⁶ A edição dos textos científicos de Goethe pelo Instituto de Ciências Naturais de Leopoldina, *Die Schriften zur Naturwissenschaft* da *Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina*, teve seu início em 1957. Uma de duas fundadoras e comentadoras é Dorothea Kuhn. A parte polêmica é comentada por Horst Zehe.

comentadores de seus estudos científicos⁷. A arguição de Goethe contrária aos resultados observados por Newton quanto às cores físicas desgastou sua própria reputação como um homem das ciências.

Entretanto, foi no campo da fisiologia da visão que Goethe teve mais adeptos. *Das Sehen in subjektiver Hinsicht* de Purkinje⁸, que Goethe lê cinco anos depois de publicado, aparentemente foi escrito tendo como base **Para uma teoria das cores**. Apesar de não mencioná-la em seu trabalho, Purkinje dedica a Goethe seu livro *Beobachtung und Versuche zur Physiologie der Sinne* de 1825⁹.

Nos moldes da ciência que valoriza a objetividade e não considera que o observador é suscetível a inúmeras influências na experiência, **Para uma teoria das cores** não podia ser considerada uma teoria, pois a percepção das cores, trabalhada no capítulo das cores fisiológicas, enfatizava sobretudo o caráter subjetivo. Para os cientistas, Goethe falhara por não ter se esforçado em encontrar uma lei e ter observado a natureza como uma obra de arte. Entre as críticas mais duras está a de E. du Bois - Reymond que se refere, em 1882, à teoria da cor de Goethe como “um joguete malogrado de um autodidata diletante”¹⁰.

Mas foi a valorização simultânea desses dois elementos – forma e conteúdo – em A estrutura do texto artístico, de Lotman, que possibilitou uma nova percepção da obra de Goethe. Seu modelo crítico inclui o texto literário junto às artes e às ciências no universo sistêmico da cultura e permite compreender não somente as relações intratextuais e extratextuais assim como as que surgem dessa confrontação.

Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993), como professor da Universidade de Tartu, desenvolve entre 1960 e 1962 um curso de poética estrutural. Com B. A. Uspênski, Lotman organizou os seminários de verão sobre semiótica em Moscou e depois em Tartu, conhecidos como

⁷ O texto de Carl Friedrich von Weizsäcker foi editado na *Hamburger Ausgabe*, op. cit.

⁸ A respeito da visão subjetiva. Purkinje traduz para o tcheco a Metamorfose das plantas de Goethe.

⁹ Observações e experimentos sobre a fisiologia da percepção, Purkinje.

¹⁰ E. du Bois - Reymond profere nesse ano seu discurso como reitor da Universidade de Berlim, intitulado “*Goethe und kein Ende*” (“Goethe e nenhum fim”), no qual usa essas expressões: *totgeborene Spielerei eines autodidaktischen Dilettanten*.

“Escola de Verão”, os quais duraram uma década, de 1967 a 1974. Nesses seminários são enfocadas todas as atividades signo-comunicativas e não apenas problemas de lingüística aplicada. A linguagem é considerada uma estrutura de signos que como tal modela o conteúdo e o comunica.

Em A estrutura do texto artístico e em outras publicações posteriores como “Acerca da semiósfera”, “A semiótica da cultura e o conceito de texto”, “O texto no texto”, “Conteúdo e a estrutura do auditório”, “Sobre o conteúdo e a estrutura do conceito << literatura artística >>” e “Sobre o problema da tipologia da cultura”, Lotman desenvolve os conceitos de texto, de texto artístico, de fronteiras do texto e de semiósfera, importantes instrumentos de análise literária e de outras produções com diferentes sistemas de signos.

Assim, pela atenção ao material despertada pelo modelo crítico de Lotman, consideramos como objeto de estudo o texto *Zur Farbenlehre: didaktischer Teil, polemischer Teil und historischer Teil* de 1810, por entendermos que o modelo escolhido pelo autor de representação das cores tem uma intenção artística clara, só expressa na totalidade das três partes componentes. Também pela leitura de Lotman pudemos perceber a exclusão da preposição “para” (traduzida também como “sobre”, “acerca de” e “por”) que antecede o título original na tradução inglesa de Charles Eastlake *Theory of colours* e na brasileira de Marco Giannotti Doutrina das cores¹¹, que abordam apenas a parte didática. Sem entrarmos no mérito da adequação dos termos “doutrina” ou “teoria” da tradução para o português, ambos problemáticos, o texto será tratado nesta dissertação como **Para uma teoria das cores**, conforme a característica de projeto frisada pelo autor¹².

Na apresentação de Doutrina das cores, Giannotti diz que “ talvez a maior dificuldade de interpretação decorra do próprio estilo, camuflado ora em rigoroso discurso científico, ora em refinada poética”¹³, e “assim, a Doutrina das cores jamais parece definir seu gênero, pois na verdade nenhuma linguagem específica – científica ou poética – é capaz de descrever

¹¹ GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, trad. Marco Giannotti. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

¹² Para Goethe, **Para uma teoria das cores** seria um *Entwurf einer Farbenlehre*.

¹³ GIANNOTTI, Marco in GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 11.

plenamente o fenômeno que lhe compete”¹⁴. Todavia, em sua última página em uma nota de rodapé ele aponta a tendência ao ensaio, “um desses estilos do século XVIII que combinam ciência e literatura”¹⁵. Giannotti percebe o texto como “um relato tortuoso, fruto de uma investigação de mais de vinte anos e que, no entanto, jamais parece estar concluída, a ponto de chamar a Doutrina das cores apenas um esboço (*Entwurf*) e não uma teoria acabada”¹⁶. Segundo Giannotti, caso o leitor dê maior importância à polêmica de Goethe em relação à teoria de Newton e desconsidere que para falar das cores “é preciso uma linguagem poética que fale por meio de imagens”¹⁷, “a Doutrina das cores estará inevitavelmente fadada ao esquecimento”¹⁸.

Antes da tradução de Doutrina das cores, dissertação de Marco Giannotti apresentada no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo em 1993, Israel Pedrosa incluiu um capítulo sobre a teoria cromática de Goethe em Da cor, à cor inexistente, de 1977. Em “O esboço de uma teoria das cores de Goethe”, Israel Pedrosa diz que sua “recusa em aceitar essa verdade (de que a luz branca é composta de luzes coloridas) fechou-lhe o caminho da óptica física, tal como a concebemos desde sua criação, mas não impediu que ele imprimisse novo rumo à teoria das cores, encaminhando-a no sentido da fisiologia e da psicologia”¹⁹. Para Pedrosa, os princípios levantados pela teoria goetheana das cores são a base das artes visuais deste século desde seu início e leitura obrigatória para os que queiram entender a transformação plástica da pintura em sua proposição estética. Ainda no século passado o pintor Charles Eastlake traduziu Zur Farbenlehre para o inglês em 1840. Apesar de ser cauteloso e evitar a polêmica da crítica goetheana a Newton, como diretor da Academia Real de Londres ele introduziu os estudos de cor de Goethe em suas atividades didáticas, mesmo sob protestos. William Turner, que teve um exemplar de Theory of colours, guiou-se por esses estudos em suas pinturas como em “Sombras e escuridão – a noite do Dilúvio” e “Luz e cores (teoria de Goethe) – manhã depois do Dilúvio – Moisés

¹⁴ GIANNOTTI, Marco in GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 24.

¹⁵ Id. *ibid.* p. 175.

¹⁶ Id. *ibid.* p. 11-12.

¹⁷ Id. *ibid.* p. 21.

¹⁸ Id. *ibid.* p. 12.

¹⁹ PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente, 5 ed. Rio de Janeiro, Christiano Editorial, 1989, p. 55.

escreve o livro da Gênesis”²⁰.

Na opinião de Israel Pedrosa, nosso autor sustentou alguns equívocos que recaem em idéias antigas, como por exemplo a afirmação de que os meios refratores, nas cores físicas, modificariam a cor branca da luz, e sua descrição das cores em “Cores químicas” como propriedades dos corpos. Para ele o grande avanço dado por Goethe é quando o autor em sua observação fisiológica das cores descreve os estímulos compensatórios, *Gegenwirkung* ou “contra-efeito”, produzidos pelo olho quando exposto às cores, fundando um novo ramo da ciência que passa a lidar com a percepção das cores.

A nosso ver, **Para uma teoria das cores** é um texto artístico, conforme a concepção de Lotman, e como tal queremos discuti-lo nesta dissertação. Para Lotman, a idéia de literatura precede a própria literatura. Afirma o autor que o estudo científico literário tem como objeto os textos artísticos. Mesmo que a fronteira do artístico e do não-artístico seja muito frágil e que com muita constância sejam incluídos tratados de história, manuais jurídicos, etc. como textos literários, o julgamento necessariamente passa pelas classificações.

Como a literatura se auto-interpreta e de tempos em tempos modifica sua concepção de literário, certos textos são excluídos e depois reabsorvidos. É conhecido o fato de textos que foram redescobertos. Não que não tivessem existido, mas por alguma razão não foram devidamente valorizados.

Para Lotman é absolutamente necessário considerarmos a visão que o autor tem de seu próprio texto, assim como a percepção da obra em sua totalidade pelo leitor e a sintetização abstrata do texto pelo pesquisador na procura de unidade artística, pois o texto se propõe como *Denkmal*²¹ e não como verdade absoluta.

Assim é prioritário considerarmos a concepção de Goethe de arte. Só através desse percurso podemos compreender a estrutura de **Para uma teoria das cores** e acompanhar como o

²⁰ Joseph William Mallord Turner, Londres 1775–Chelsea 1851.

²¹ Como objeto de reflexão.

texto discute a “estetização” do discurso da arte e redimensiona seu papel, pois Goethe nessa obra cria um ruído na percepção do “artístico” conforme o conceito vigente no século XVIII, e temos de considerar que no atual também.

O material disponível das bibliotecas brasileiras sobre **Para uma teoria das cores** de Goethe é escasso. Há ainda as edições alemãs que incluem, via de regra, as partes didática e histórica. As novas edições como a *Deutscher Klassiker* de 1991²² e a *Münchener Ausgabe* de 1989²³ reproduzem **Para uma teoria das cores** em suas três partes como na versão de 1810, o que indica uma nova percepção do texto.

Dadas as dificuldades para obtermos o texto original, as edições críticas – como a *Hamburger Ausgabe* e a *Münchener Ausgabe* – serviram de base para montarmos as seções e os capítulos que constavam em **Para uma teoria das cores: a parte didática, a parte polêmica e a parte histórica** de 1810²⁴.

Como observação, só estão em português sem serem acompanhadas pelo original as passagens já traduzidas por Giannotti, cujo sentido dado fecham com nossa interpretação. As demais são sempre acompanhadas do texto em alemão. Também os títulos ainda não traduzidos para o português são referidos em seu título original.

²² Edição alemã dos clássicos de Frankfurt am Main que publica o texto de 1810 completo.

²³ A *Carl Hanser Verlag* de Munique e Viena edita o texto completo, seguido também dos outros textos de Goethe sobre as cores.

²⁴ Este era o título original, *Zur Farbenlehre: didaktischer Teil, polemischer Teil und historischer Teil*. A *Farbenlehre*, introdução de Rudolf Steiner, 5. ed., editor Gerhard Ort e Heinrich O. Proskauer, Stuttgart, *Freies Geistesleben*, 1992, foi muito útil por ter todos os textos necessários, apesar de não ser crítica e apresentá-los de maneira dispersa.

II. Notas sobre o autor de **Para uma teoria das cores**

Os estudos sobre a cor de Johann Wolfgang Goethe, nascido em Frankfurt am Main no ano de 1749, têm sua primeira publicação na década de 90 de 1700 com *Beiträge zur Optik*²⁵. Alguns textos avulsos, como “*Von den Farbigen Schatten*”²⁶, já tinham sido lidos em público, mas não editados. Goethe usualmente proferia palestras sobre seus estudos acerca das ciências naturais e, em 1791, numa das reuniões das sextas-feiras da sociedade criada por ele em Weimar²⁷, tratou das cores prismáticas.

As datas das leituras, palestras e publicações dos textos sobre esse mesmo tema, a cor, mostram com que afincado e constância Goethe se ocupou dos estudos e da observação das cores num intervalo de aproximadamente 40 anos. Seu interesse pelas cores data de sua viagem ao Harz²⁸. Goethe empreendeu sua primeira viagem a essa montanha em dezembro de 1777. Suas impressões sobre as sombras coloridas projetadas no gelo e sobre as nuances cromáticas ao entardecer nessa região foram transportadas, anos mais tarde, para o capítulo referente às sombras coloridas de sua **Para uma teoria das cores**²⁹.

Durante praticamente toda a segunda metade de sua vida³⁰, Goethe estudou e compilou textos sobre o fenômeno das cores, desde Pitágoras até Marat e outros contemporâneos seus, abrangendo as mais diversas áreas de conhecimento que, modernamente, poderíamos definir como filosofia, astronomia, química, física, psicologia e fisiologia, além de estudos e tratados sobre pintura.

Dividido entre a poesia e a pintura, Goethe adquiriu cedo o gosto pela linguagem pictórica com a coleção de pinturas e gravuras de seu pai, a qual lhe possibilitou um convívio íntimo

²⁵ *Beiträge zur Optik (Contribuições para a ótica)* vai se chamar mais tarde *Beiträge zur Chromatik*; a primeira parte aparece em 1791 e a segunda, em 1792.

²⁶ “Das sombras coloridas”.

²⁷ *Freitagsgesellschaft*.

²⁸ Tanto a primeira quanto as subsequentes viagens de Goethe à montanha chamada Harz foram registradas em *Harzreise*.

²⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Zur Farbenlehre: didatischer Teil, polemischer Teil und historischer Teil*. Cotta, 1810.

³⁰ Até sua morte em 1831 com 82 anos.

com a arte, visto que sua cidade natal, Frankfurt, predominantemente luterana, acolhia as artes visuais apenas nas coleções privadas. Mais tarde, como apreciador de arte, visitou diversas coleções de pintura da Europa, entre elas as dos grandes coloristas como Rafael, os pintores venezianos Tiziano (1477-1576) e Tintoretto (1518-1594) e o pintor flamengo Rubens (1577-1640). A viagem à Itália em 1786 faz com que Goethe rompa com o pré-Romantismo nos moldes do movimento *Sturm und Drang*, movimento do qual fez parte, e passe a valorizar mais a cultura clássica dos gregos e romanos.

Além de sua efetiva participação como jurado de certames artísticos, o que o faz renovar seu contato com os pintores e escultores de sua época, Goethe manteve duradoura amizade e colaboração com o pintor pomerano Philipp Otto Runge (1777-1810)³¹, de quem insere um texto sobre a prática das cores na pintura em um de seus capítulos finais da parte didática de **Para uma teoria das cores**; com Wilhelm Tischbein (1751-1829), que foi seu guia em 1786 em Roma e em Campagna e com quem Goethe executa alguns trabalhos de desenho em conjunto; e Christoph Heinrich Kniep (1748-1825), que o inicia nos estudos da aquarela em 1787. Tischbein o introduziu no círculo de artistas alemães residentes na Itália, entre os quais a pintora Angelica Kauffmann (1741-1807). Já a amizade do médico, pesquisador de ciências naturais e pintor C. G. Carus (1789 - 1829) terá uma presença maior, com leituras e colaborações recíprocas na última década de vida de Goethe.

As inúmeras aquarelas, gravuras e desenhos de Goethe tratam do registro de suas observações paisagísticas, das condições meteorológicas, da arquitetura dos monumentos históricos, dos estudos anatômicos de seres humanos e animais e das anotações de botânica. Nesses trabalhos, os fenômenos da natureza são retidos em impressões que a princípio não têm uma intenção puramente estética. A essas anotações, sempre registradas por Goethe em desenho e aquarela, seguem os estudos sobre a cor com a confecção das 16 lâminas destinadas a **Para uma teoria das cores**.

Seu envolvimento com o desenho se aprofunda a partir de 1781 quando ajuda a fundar a

³¹ Phillip Otto Runge escreveu também sobre o círculo cromático. O texto que Goethe insere na parte didática é uma carta de Runge datada de 3 de junho de 1806. Goethe a reproduz por achar que Runge elucida melhor certos aspectos de sua teoria.

Escola Livre de Desenho, mais tarde denominada Instituto Livre de Desenho, de cuja direção participará. Além do contínuo exercício com esboços e croquis, Goethe tenta aprimorar suas habilidades artísticas do desenho freqüentando à noite aulas de perspectiva e proporção. Provavelmente à procura de uma base mais sólida para seus desenhos, Goethe passa a se dedicar ao estudo da estrutura óssea³².

Em sua segunda estada em Roma, em 1788, Goethe já tem sua própria concepção de pintura paisagística, baseada na produção pictórica dos holandeses. Seus estudos sobre a natureza o tornaram exigente quanto a esse gênero de pintura. A subjetividade, que ele considera uma marca de seu tempo e um dos elementos de orientação para o trabalho artístico, aproxima sua visão dos estudos de paisagem aos seus fragmentos poéticos de juventude³³. A prática do desenho, nas academias de arte da época, consistia na cópia fisionômica e anatômica das peças de gesso. Assim, o paisagista Jacob Philipp Hacker (1737-1807), que tem sua formação limitada pelo Classicismo³⁴ e, em Roma, promete tornar Goethe um pintor, pouco pode contribuir com as aspirações artísticas do poeta. Goethe prioriza, cada vez mais, a poesia como instrumento artístico.

Sua compreensão sobre a história e a teoria das artes se aprofunda com as leituras de Winckelmann, dos diversos tratados de pintura como o *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci, os escritos de Raphael Mengs e o *Della pittura veneziana* de Zanetti³⁵. As visitas

³² Goethe descobre em 1784, com seus estudos de anatomia, que os ossos do crânio são formados a partir da espinha dorsal; notadamente, os intermaxilares se aproximam dos da costela quanto à forma, e provavelmente se desenvolveram a partir destes. A essa observação Goethe uniria a da metamorfose das plantas, a qual diz serem todos os órgãos das plantas folhas transformadas. BENJAMIN, Walter. "GOETHE". p. 50. In *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, escritos escolhidos, seleção e apresentação Willi Bolle, tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza, São Paulo, Cultrix, 1986.

³³ Em sua maturidade Goethe considera a subjetividade um elemento arriscado. A questão é polêmica, ganhando no decorrer de sua produção artística diferentes acentos, e não pode, por essa razão, ser desenvolvida nesse capítulo. "Dos holandeses ele teve a influência em sua formação do impressionismo genioso, de forte impulsividade, comparável aos fragmentos de sua juventude; mas justamente essa subjetividade ele reconheceu como sendo o elemento perigoso do seu tempo e procurou compensá-la com um fazer artesanal sólido, orientado objetivamente". BENZ, Richard. In *Johann Wolfgang Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe*. XIV v., p. 359. *Von den Holländern herkommend hatte er sich einen genialen Impressionismus ausgebildet, von starker Stimmungskraft, vergleichbar den dichterischen Fragmenten seiner Jugend; aber gerade dieses Subjektive hatte er als das gefährdende Element der Zeit erkannt und suchte es durch ein solides handwerkliches Machen auszugleichen und an einem Objektiven zu orientieren.*

³⁴ Hackert foi pintor oficial de Ferdinand IV, estudou em Berlim e mesmo tendo viajado inúmeras vezes à Itália, tem um estilo detalhista e rígido.

³⁵ Veneza, 1771.

exposições e coleções de arte representaram grande fonte de conhecimento artístico. Porém, visivelmente, a grande contribuição e experiência adquiridas nessa área Goethe as obtém do contato pessoal com artistas, colecionadores, museólogos e pesquisadores da área com os quais ele mantém durante sua vida contínua colaboração.

Apesar de seu empenho como desenhista, em 1788 Goethe tem para si, claramente, que seu maior talento residia em suas possibilidades como escritor, representando as artes plásticas o que ele chamou de falsa inclinação³⁶. Do aprendizado prático cotidiano com a criação plástica, Goethe tem a convicção de ter adquirido um método e de ter treinado sua observação, obtendo um novo olhar para os fenômenos visuais. Na verdade, seu projeto artístico era mais ambicioso. Ao lado da notoriedade obtida como escritor talentoso de poesias, romances e peças de teatro, Goethe também atuou como ator, diretor teatral e regente musical, paisagista e arquiteto, elaborando e supervisionando projetos de parques e construções de teatro.

A partir de 1784 os contatos com personalidades do meio científico passam a ser freqüentes, quando Goethe estreita a correspondência com Bergrat J. G. Lenz, mais tarde professor de mineralogia e diretor da coleção de mineralogia de Jena. Goethe se coloca à disposição e espera estabelecer troca de informação com pesquisadores de diversas áreas sobre o fenômeno cromático.

Goethe intercala seus estudos científicos, entre eles a cor, com suas produções poéticas. Em sua fase madura, os textos literários são reiniciados e ganham outros desfechos. Assim aconteceu com duas de suas obras de maior envergadura: Fausto, que ele conclui nos últimos meses de vida, e, na área das ciências naturais, **Para uma teoria das cores**.

³⁶ Para se acompanhar o sentido de *falschen Tendenzen*, GOETHE, Johann Wolfgang. "Konfession des Verfassers", ("Confissão do autor") in *Farbenlehre*, op. cit. p. 499-500. *Ja ich fühlte hierzu, wozu ich eigentlich keine Anlage hatte, einen weit größeren Trieb als zu demjenigen, was mir von Natur leicht und bequem war.[...] So gewiß ist es, daß die falschen Tendenzen den Menschen öfters mit größerer Leidenschaft entzünden als die wahrhaften und daß er demjenigen weit eifriger nachstrebt, was ihm mißlingen muß, als was ihm gelingen könnte.*

Alguns autores relacionam os estudos de Goethe das cores a Fausto³⁷. A polaridade existente entre luz e obscuridade tem seu correspondente nas forças celestes e terrenas, representadas pelos personagens Michael e Mephistófeles. As cenas do pacto em “A cozinha da bruxa” e “A floresta e a caverna” são elaboradas paralelamente às pesquisas da cor. O fragmento de Fausto é concluído em 1790, ano no qual Goethe tenta realizar as experiências de Newton em uma câmara escura. Tanto as experiências com a cor física³⁸ como a compilação dos textos para a parte histórica, “*Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*” (“Materiais para a história da teoria das cores”), se iniciam nesse período. É quando as pesquisas se intensificam e Goethe se concentra por um longo período nesse tema, alternando-o com seus outros interesses e tentando cercá-lo por diversos lados.

Particularmente no que se refere à aplicação da cor na pintura, Goethe busca a ajuda de Heinrich Meyer (1759-1832), pintor e pesquisador de arte que ele conheceu por intermédio de Tischbein em sua viagem à Itália em 1786. É Meyer, companheiro de muitas viagens de estudo de Goethe, que copia para este alguns estudos na Itália sobre harmonia cromática na pintura³⁹ e é com ele que Goethe cria um jornal dedicado às artes, “*Propyläen*”⁴⁰, que além dos fundadores tem como colaboradores Schiller, H. Meyer e W. v. Humboldt.

Goethe traduz nessa época parte do *Essais sur la peinture* de Denis Diderot (1713-1784), publicando-o no “*Propyläen*”. Nesse jornal, Goethe critica o naturalismo berlinense e o fato

³⁷ WACHSMUTH, A. B. “*Goethes Farbenlehre und ihre Bedeutung für seine Dichtung und Weltanschauung*” (“A teoria das cores de Goethe e sua significação para suas poesias e visão de mundo”). GOETHE-JAHRBUCH, n. 21, 1959; MATTAHEI, Rupprecht. “*Die Farbenlehre im Faust*” (“A teoria das cores em Fausto”). GOETHE-JAHRBUCH, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1994, n.10, 1948.

³⁸ As cores que resultam da refração da luz são denominadas por Goethe como “físicas”.

³⁹ A obra é “As núpcias de Aldobrandini” (“*Aldobrandinische Hochzeit*”), pintura encontrada em fragmentos no séc. XVII em Roma, atribuída sua origem como sendo de Pompéia à época de Herculano, I séc. d.C. Encontra-se atualmente no Museu do Vaticano e é considerada um exemplo do uso da cor na antiguidade clássica. Pela referência, NICOLAI, Heinz - *Zeittafel*, in GOETHE, Johann Wolfgang. *Johann Wolfgang Goethe, Werke*. Munique, *Hamburger Ausgabe*, op. cit. XIV v., p. 443, trata-se da pintura que Goethe e Meyer conhecem na visita em agosto de 1787, em Roma, à coleção de pinturas da princesa Aldobrandini. A pintura é copiada por Meyer em 1796 a pedido de Goethe. Há, porém, no texto explicativo de Goethe sobre suas intenções quanto à *Farbenlehre*, publicado no suplemento de “*Morgenblatt*”, n. 8, de 6 de junho de 1810, a citação de que *Herrn Hofrat Meyer* (*Hofrat*, conselheiro) teria redigido a “História dos coloristas da pintura antiga”, na parte histórica, na qual comenta essa obra. O texto é publicado como “*Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders griechischer Maler*” (“Hipotética história do colorismo, em especial a dos pintores gregos”) e nas edições posteriores de *Zur Farbenlehre* é confirmada a autoria de Heinrich Meyer.

⁴⁰ “*Propyläen*”. Cotta, 1798.

de certos artistas elegerem o cristianismo como tema. Até então, Goethe mantém boas relações com A. W. Schlegel, que fez a resenha crítica sobre seu Herman e Dorothea, e Friedrich Schlegel, que escreveu sobre Wilhelm Meister. Os irmãos Schlegel, que Goethe conheceu após 1790, o consideravam um dos nomes mais importantes da literatura universal, entre Dante, Shakespeare e Cervantes.

Desde 1790, quando Goethe conheceu Schiller, a duradoura amizade, que permaneceu até a morte deste, se transformou em profícua parceria intelectual, estimulando a produção goetheana. Schiller o introduz no círculo de artistas românticos de Jena. Goethe pôde amadurecer com Schiller certos aspectos filosóficos de sua teoria, como sua concepção de beleza, e questionar a validade de inserir seu material sobre as cores nas categorias kantianas. Através do poeta e erudito, Goethe conhece Hölderlin, os irmãos Wilhelm e Alexander von Humboldt – com os quais Goethe divide o interesse pela anatomia e botânica registrado na correspondência travada entre os três entre 1795 e 1832 –, e os irmãos Schlegel. A Novalis, Goethe conhecerá em 1798 através de A. W. Schlegel. Apesar de Goethe ter conhecido anteriormente o trabalho de Schelling, é nesse ano que ele o encontrará pessoalmente.

Somente em 1816 Goethe assume posição claramente crítica em relação ao texto de Tieck sobre a arte romântica e a atuação da escola dos Nazarenos⁴¹. O círculo romântico de Jena, antes apenas um grupo em formação que não havia consolidado suas idéias, agora tem atitudes e posições mais definidas. Apesar de o autor não exteriorizar sua crítica à leitura de Novalis do “Cristianismo ou Europa”, não consegue esconder que a “catolicização” da Europa o irrita profundamente.

No que se refere aos estudos científicos, à medida que suas pesquisas avançam Goethe passa a rejeitar a sistematização do tratado de botânica de Carl von Linné (1707-1778),⁴² assim como conclui que suas observações são inconciliáveis com as de Newton. Fazia parte do

⁴¹ Grupo de artistas românticos alemães que se denominaram assim e se fixaram em Roma, com o objetivo de estudar Rafael e outros mestres italianos do passado.

⁴² LINNÉ, Carl von. *Genera plantarum eorumque charateres naturales* 4. ed. de 1752. SEEMANN, Annette. *Goethe und die Kunst*, organização e edição de Sabine Schulze, Stuttgart, Hatje, 1994, p. 590.

inventário cultural da época o *Traité de dynamique* de d'Alambert, o *Treatise on human nature* de Hume, o *Traité des sensations* de Condillac, o *Esprit des lois* de Montesquieu na sociologia, a *New theory of vision* de Berkeley na Psicologia, e a mecânica analítica de Lagranges, que, como Cassirer demonstra, vingam o pensamento analítico semeado pelo Classicismo e dão origem às novas especialidades como as disciplinas: psicologia, história, jurisprudência, sociologia, lógica, pedagogia e estética⁴³. Também a teoria poética foi tema central do século XVIII. Na Alemanha Alexander Baumgarten desenvolve sua estética que em muito remete às pressuposições filosóficas de Leibniz e Wolff. Na França o fundamento da lógica de Descartes com seu critério de verdade influencia a poética que estabelece como seus princípios a verdade e o belo, como Boileau, que aplica o conceito de lógica de Descartes para a ciência, do *Discours de la methode*, na poesia, em *Ars poétique*⁴⁴. Na época não era permitida uma transição entre as formas poéticas como a tragédia, a comédia, o idílio, a elegia, a ode e o epigrama, que eram vistas como estáticas. Goethe não aprovava a especificação rígida e nem o tratamento delas como se fossem castas⁴⁵.

Também no campo artístico, ele recusa as regras compositivas de Boileau⁴⁶. Para Goethe, esses modelos enrijecidos deveriam ser evitados, pois incorriam no grave erro de partirem de estudos genéricos e de normas fixas. Através de sua observação da natureza, ele chega a um de seus caros princípios: o da metamorfose, a transformação nas plantas das formas e estruturas que não são fixas. Acreditando que a espontaneidade e a necessidade interior são os grandes condutores criativos, Goethe passa a dirigir seus esforços para a formulação, explanação e demonstração de sua própria teoria.

Goethe já possuía notoriedade como autor dos romances Os sofrimentos do jovem Werther e Wilhelm Meister, das obras dramáticas como Iphigenie auf Tauris, Götz von Berlichingen e Torquato Tasso, do texto sobre arte “Simples imitação da natureza, maneira e estilo”⁴⁷ e

⁴³ CASSIRER, Ernst. *Goethe und die geschichtliche Welt*, comentário de Rainer A. Bast, Hamburg, Felix Meiner, 1995, p. 34-36.

⁴⁴ Id. *ibid.* p. 37-38.

⁴⁵ Id. *ibid.* p. 400-42.

⁴⁶ *Art poétique*. Boileau tentou conciliar o princípio de verdade e de beleza de Descartes introduzindo a lógica na poesia e ditando regras compositivas.

⁴⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. “Simples imitação da natureza, maneira e estilo” (“*Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*”). Tradução de Marcelo da Veiga Greuel. Anuário de Literatura, Florianópolis,

de outros textos científicos, entre eles o “*Studie nach Spinoza*”⁴⁸, quando publicou em 1810 **Para uma teoria das cores**⁴⁹.

A princípio, Goethe deixa em aberto o número de participantes da pesquisa das cores, como vimos. Porém, mais tarde, ele restringe esse círculo a Schiller e a Heinrich Meyer. A idéia de Schiller de que “Materiais para uma história da teoria das cores” deveria ser organizada conforme as categorias kantianas é depois abandonada por Goethe, que compila os ensaios e biografias dos estudiosos sobre a cor, organizando-os cronologicamente como num arquivo.

Goethe fizera em 1801 um esquema de **Para uma teoria das cores** no qual o trabalho já era dividido em três partes: “*Geschichte der physiologischen Farben, der physischen Farben und der chemischen Farben*”⁵⁰. A história das cores fisiológicas deveria tratar das cores como aparecem aos olhos; nas cores físicas, da relação entre luz e escuridão; e nas cores químicas, a maneira como as cores aparecem nos objetos. Goethe decide manter **Para uma teoria das cores** em três partes. O material da parte histórica, “*Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*”⁵¹, era tão farto que levou 12 anos para ser recolhido e ter sua forma definitiva. No material que é cronologicamente redigido em 1799 ele se inclui como pesquisador na seção referente ao século XVIII, no capítulo intitulado “*Erfahrungen, die den Verfasser auf seine Theorie geleitet*”⁵² e insere no posfácio a redação “*Konfession des Verfassers*”⁵³.

A parte histórica, considerada como a mais importante das três, deveria, em primeira instância, ser incluída na parte didática, como vimos. Goethe entregou a parte didática e o material histórico para o editor em Jena na passagem do ano de 1805 para 1806. Os textos da parte polêmica foram entregues em 1808. A batalha iniciada em outubro de 1806, que

UFSC/P.-G. Letras, 1995, n. 3.

⁴⁸ “*Studie nach Spinoza*”, “Estudo sobre Spinoza”.

⁴⁹ *Zur Farbenlehre: didaktischer Teil, polemischer Teil und historischer Teil*. Weimar, Cotta, 1810.

⁵⁰ “*Geschichte der physiologischen Farben, der physischen Farben und der chemischen Farben*”, “A história das cores fisiológicas, das cores físicas e das cores químicas”.

⁵¹ “Materiais para uma história da teoria das cores”.

⁵² “Experiências que o autor conduziu para sua teoria”, “*Erfahrungen, die den Verfasser auf seine Theorie geleitet*”, in *Farbenlehre*, op. cit.

⁵³ “Confissão do autor”, “*Konfession des Verfassers*”, in *Farbenlehre*, op. cit.

trouxe a Jena e Weimar um clima de desordem⁵⁴, dificulta a entrega do material restante da parte histórica, que só foi efetuada totalmente pelo autor em 1810.

Goethe prossegue, mesmo após a publicação de **Para uma teoria das cores**, os estudos sobre a cor, dessa vez acompanhado pelo físico Th. J. Seebeck. Em 1812, diariamente, os dois tentam seguir os experimentos de Newton. Já no ano seguinte, Goethe inicia a redação de *Entoptischen Farben*⁵⁵. Seu texto “*Doppelbilder des Rhomischen Kalkspats*”⁵⁶ desse mesmo ano só será publicado no caderno intitulado *Zur Naturwissenschaft*⁵⁷ de 1817, com o esboço de Goethe de 1817, “*Elemente der entoptischen Farben*”⁵⁸, juntamente com o texto de Seebeck “*Geschichte der entoptischen Farben*”⁵⁹.

Em 1815 Goethe discute com Arthur Schopenhauer – outro partidário da crítica à teoria das cores de Newton – e o incentiva a realizar a pesquisa que resultou no texto deste *Das Sehen und die Farben*⁶⁰. Depois, ele se decepciona com o resultado e vê como impossibilidade a continuação da parceria. Porém, foi Schopenhauer que fez com que Goethe percebesse o tratamento das cores em duas categorias, em sua teoria sobre o fenômeno cromático – a psicológica e a física.

Ora acompanhado por Seebeck, ora por Döbereiner e pelo pintor J. W. Chr. Roux⁶¹, nos anos que se seguem Goethe dá continuidade aos experimentos com as cores. Após sua nomeação como ministro em 1815, ele assiste às experiências e redige os resultados, não mais as elaborando.

⁵⁴ Com a derrota do exército prussiano, as tropas de Napoleão ocuparam Jena e saquearam Weimar, sendo a casa de Goethe poupada.

⁵⁵ Cores entópticas, *Entoptischen Farben*, in *Farbenlehre*, op. cit. Não encontrei tradução para a palavra *entoptischen*, formada da partícula *ent* mais a palavra ótica. A língua portuguesa tem dicionarizadas as palavras entóptica e entótica, como referentes a fenômenos visuais cuja sede é intra-ocular.

⁵⁶ “*Doppelbilder des Rhomischen Kalkspats*”, “Imagens duplas do espato de calcário”, in *Farbenlehre*, op. cit.

⁵⁷ *Zur Naturwissenschaft*, *Para as ciências naturais*.

⁵⁸ “*Elemente der entoptischen Farben*”, “Elementos das cores entópticas”, in *Farbenlehre*, op. cit.

⁵⁹ “*Geschichte der entoptischen Farben*”, “História das cores entópticas”, in *Farbenlehre*, op. cit.

⁶⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *Das Sehen und die Farben*, *A visão e as cores*. Filho da escritora Johanna Schopenhauer, pertencente ao círculo de amigos de Goethe.

⁶¹ ROUX, J. W. Chr. escreve *Die Farben*, *As cores* em 1829.

Como complemento à sua teoria cromática e incentivado pela visita em 1822 de Leopold von Henning, aluno de Hegel, que proferiu palestras sobre *Farbenlehre* o estudo das cores de Goethe na Universidade de Berlim, entre os anos 1822 e 1835, nosso autor publica, posteriormente, uma nota explicativa. Também em 1821, Goethe descreve seus desenhos paisagísticos de 1810, relacionando-os com sua **Para uma teoria das cores**. Assim, entre 1820 e 1822 aparecem suas últimas publicações objetivamente relacionadas ao estudo dos efeitos cromáticos em seu caderno *Zur Wissenschaft überhaupt*⁶². Elas são: *Entoptische Farben*, “*Tabelarische übersicht der Farbenlehre*”; “*Ältere Einleitung*”; e “*Physiologie Farben*”⁶³. O texto de Goethe de 1829, “*Analyse und Synthese*”⁶⁴, muitas vezes incluído entre os textos referentes a **Para uma teoria das cores**, é resultado das pesquisas para uma palestra sobre a história da filosofia.

Anos antes, Goethe havia repetido com o colecionador de arte Sulpiz Boisseré (1783-1854) a observação das sombras coloridas decorrentes do cruzamento da iluminação de vela e da luz da lua. Ainda nos anos 20, ele aproveita todas as oportunidades para debater sobre as cores com Boisseré. A correspondência entre os dois sobre o fenômeno do arco-íris é publicada no ano de morte do autor em 1832. As cores eram para Goethe um tema inesgotável. Mesmo em seus últimos dias ele revê, com a ajuda de sua nora, a pasta referente ao assunto.

⁶² GOETHE, Johann Wolfgang. *Zur Wissenschaft überhaupt*, **Para a ciência em geral**.

⁶³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Entoptische Farben*: “*Tabelarische übersicht der Farbenlehre*”; “*Ältere Einleitung*”; e “*Physiologie Farben*” (“As cores entópticas”, “Quadro sinóptico da teoria das cores”, “Antigas introduções” e “Cores fisiológicas”).

⁶⁴ “*Analyse und Synthese*”, “Análise e síntese”.

III. O problemático conteúdo literário de **Para uma teoria das cores**

Em Teoria da literatura René Wellek e Austin Warren (1976) procuraram unir os modelos teóricos e a valoração literária⁶⁵. Nesse livro comentam os modelos originários das ciências que transferidos para a literatura, apesar de objetivarem e sistematizarem o estudo dessa disciplina, não corresponderam à expectativa. Como também os modelos oriundos das artes originaram equívocos. Entre os métodos analíticos tradicionalmente usados na interface do objeto literário com as artes que os autores apontam como problemáticos estão o sistema de oposições de Wölfflin, o serialismo, o paralelismo e a abordagem teórica que procura os vestígios do “espírito da época”.

O modelo crítico de Wölfflin comentado descreve o antagonismo entre as tendências da Renascença e do Barroco, num movimento pendular – esquema facilmente transposto para a oposição entre Classicismo e Romantismo –, que seria constante nas artes. A primeira inclinação representada pela Renascença é mais linear e estável, privilegia o desenho e faz prevalecer a horizontalidade sugerida nos esquemas arquitetônicos. A segunda resulta num estilo mais inquieto pelo uso de diagonais na composição que dão movimento e ressalta o pictórico na atenção às massas de cor.

De acordo com Wellek e Warren, as categorias de Wölfflin apenas podem auxiliar a organizar as artes, imprimindo a velha distinção entre clássico e romântico. Porém, ainda segundo os autores, esse modelo obscurece a passagem do Renascimento ao Barroco e cria uma ruptura irreconciliável e artificial entre a fase de Schiller e de Goethe no *Sturm und Drang*⁶⁶ e a pseudoclássica da maturidade de ambos os autores.

Problemáticos seriam também o serialismo, que vê seqüências de períodos bem definidas nos estilos artísticos – como o Gótico, a Renascença, o Barroco, etc. –, e as análises dos modelos artísticos que privilegiam o “espírito da época”⁶⁷ como fator predominante das

⁶⁵ Este livro, publicado em 1948, foi revisto em sua segunda edição em 1955; WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da literatura, trad. José Palla e Carmo. Mira-Sintra – Mem Martins, 1976.

⁶⁶ “Tempestade e ímpeto”, movimento do qual Goethe participou.

⁶⁷ Normalmente referido como *Zeitgeist*.

várias expressões. Ambos os modelos acabam forçando em demasia as características dos movimentos e minimizam os fatores dialéticos que poderiam elucidar o surgimento do *design* no *Art Nouveau*, por exemplo, e ainda a correlação entre a música de Satie e as telas de Monet, ambos considerados impressionistas, ou a coexistência num mesmo cenário cultural de movimentos tão antagônicos como o dadaísmo, o expressionismo e a *Bauhaus*.

Wellek e Warren vêm problemas no paralelismo que tenta achar uma equivalência entre as artes, como entre a literatura, pintura e música. O termo “Classicismo” não pode ter o mesmo emprego nas diferentes áreas, já que diferentemente da literatura, que conheceu os documentos da antiguidade clássica, a música não teve nenhum registro melódico dessa época além do material teórico, por exemplo a escala de sete sons usada até os dias de hoje. O que dizer, então, do surrealismo que no cinema e na literatura foi bastante renovador, mas na pintura trouxe a volta ao academicismo, embora tenha usado também a descontextualização como recurso de linguagem ?

Escrevem Wellek e Warren que a forma mais ponderada de abordagem comparativa das várias artes é através de suas relações estruturais: “O <<meio>> de expressão específico de uma obra de arte não é meramente um obstáculo técnico que tem de ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual”⁶⁸.

Embora essa colocação aponte o <<meio>> como agente modelador da expressão, ou seja, a linguagem escolhida para veicular uma mensagem já é, ela própria, o conteúdo dessa mensagem, a afirmação não tem o alcance analítico dos estudos sobre o texto artístico de Lotman que lhe é posterior. Os autores ao mesmo tempo enfatizam o contraste entre pensamento e sentimento e definem, no início do livro, somente a linguagem científica, diferentemente da artística, como um sistema de signos⁶⁹. Após comentarem a contribuição dada pelos formalistas russos à análise literária, Wellek e Warren fazem uma correção.

⁶⁸ WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*, op. cit. p.158-159.

⁶⁹ Id. *ibid.* p. 24. A linguagem científica seria denotativa e a artística, conotativa.

Passam a considerar, também, a obra de arte como “um sistema global de signos, ou uma estrutura de signos que servem um objetivo estético específico”⁷⁰.

Porém Wellek e Warren distinguem a linguagem nas diferentes modalidades artísticas de maneira insatisfatória: “A maneira mais simples de resolver o problema é a de pôr em evidência o modo particular de utilização da linguagem na literatura. A linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música”⁷¹.

Essa afirmação reduz em demasia o termo <<linguagem>> nas artes plásticas. A linguagem escultórica trata da modelação da luz no material escolhido e a pictórica traduz para o espaço bidimensional as equivalências luminosas e cromáticas do real (no caso da pintura realista). Há na afirmação dos autores uma igualdade entre linguagem e material de registro que parece não considerar a capacidade modeladora das diferentes formas de expressão. Podemos fazer um paralelo com a opinião de Lotman – a qual aprofundaremos a seguir, mas por ora trazemos apenas como referência – de que a obra artística não reside no texto ou no material, no caso das artes plásticas, mas sim na relação do texto com a estrutura externa.

A caracterização do “literário” nos modelos analíticos apontados por Wellek e Warren seria suficiente se a obra a ser estudada fosse outra. O estudo cromático de Goethe não se enquadra nas convenções da forma e seu conteúdo não resiste às análises tradicionais da literatura.

Em **Para uma teoria das cores** Goethe não procura um efeito de pintura, não nos incita “a visualizar cenas por maneira amiúde evocativas de pinturas coevas” como nos exemplos levantados pelos autores de Teoria da literatura da presença do “pictórico” na literatura moderna, desde Chateaubriand até Proust⁷².

⁷⁰ WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da literatura, op. cit. p. 172.

⁷¹ Id. *ibid.* p. 24.

⁷² Id. *ibid.* p. 155.

É certo que **Para uma teoria das cores** fala de um elemento essencial à pintura, a cor. Porém a linguagem pictórica não é o tópico principal, apesar da inclusão de textos específicos da história da arte na parte histórica. A exigência de visualização constante do fenômeno cromático feita pelo texto não estabelece obrigatoriamente a ponte entre literatura e artes plásticas. Essa relação não é encontrada como documento textual, mas sim como dado biográfico do autor quando se acompanha sua personalidade e atuação na vida social.

Wellek e Warren, na fundamentação dos gêneros literários, relatam a moderna crítica como inclinada a fazer a “distinção entre prosa e poesia e a dividir a literatura imaginativa (*Dichtung*) em ficção (romance, conto, épica), drama (prosa e verso) e poesia”⁷³. Quem pôde se dedicar às considerações de Goethe quanto às classificações dos gêneros na literatura compreende o quanto esses esquemas rígidos perderam para ele qualquer significado.

Até a primeira metade de nosso século os modelos teóricos continuavam a tratar a literatura, as artes e as ciências como segmentos sem relações imbricadas, apesar da contribuição de Cassirer, Panofsky e Gombrich para a crítica da cultura. São bastante recentes os estudos sobre a tipologia da cultura que analisam, conjuntamente, os modelos de representação de linguagens diferenciadas como a da arquitetura, moda, literatura, cinema, ciências e pintura, na procura de estruturas comunicativas coincidentes entre esses vários meios.

Dentro dessa perspectiva analítica, A estrutura do texto artístico (Lotman, 1970) é um expoente, porque mostra como a arte vive da tensão do aniquilamento de um antigo modelo e imposição de um novo e oferece como modelo crítico uma abertura para a análise dos textos limítrofes entre o universo das ciências exatas e humanísticas.

Lotman pensa a noção de semiótica da linguagem a partir da noção linguística de linguagem. Em A estrutura do texto artístico, ele inclui a poética na semiótica, analisando sob esse prisma tanto os textos quanto a cultura em geral e estendendo a noção de texto a toda obra de arte, seja pintura, cinema ou literatura. Nas palavras de Lotman,

⁷³ WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da literatura, op. cit. p. 283.

a cultura em sua totalidade pode ser considerada um texto. Mas é extraordinariamente importante sublinhar que é um texto complexamente organizado que se decompõe em uma hierarquia de <<textos em textos>> e que forma complexas tessituras e textos. Posto que a própria palavra <<texto>> encerra em sua etimologia o significado de tessitura, podemos dizer que mediante essa interpretação devolvemos ao conceito <<texto>> seu significado inicial⁷⁴.

O termo texto é usado para se referir a um conjunto de signos legíveis, cuja estrutura é já em si um fato comunicativo que modela o conteúdo. A arte é considerada um dos sistemas de modelação do mundo, uma linguagem específica.

Lotman define três estágios de linguagens: as naturais como nas línguas, as artificiais como na ciência com a utilização de metalinguagens – ou no caso dos sinais de trânsito – e as secundárias, que são as artísticas. Secundárias não apenas no sentido de que as línguas naturais se lhes sobrepõem como eficiência comunicativa, mas por serem construídas a partir do primeiro tipo de linguagem. Entretanto as linguagens secundárias costumam ser bastante complexas. A ideia artística é expressa no encadeamento das etapas do texto, sofrendo com a ausência de uma delas e não sobrevivendo fora de sua estrutura modeladora. Portanto, para o autor a obra de arte é um texto da linguagem secundária.

A literatura como linguagem secundária e sistema modelizante tem regras e signos próprios que lhe permitem transmitir informações de maneira particular, impossíveis de serem transmitidas com a mesma expressividade em outras linguagens.

A linguagem artística geralmente é flexível e possibilita mais do que uma apropriação de um mesmo texto. “A arte é o meio mais econômico e mais denso para conservar e para transmitir uma informação”, diz Lotman⁷⁵. Para ele a obra de arte se apresenta como texto, como vimos, mas não indica os códigos a serem decifrados. Essa tarefa é de responsabilidade do espectador, que mesmo a submetendo ao mecanismo da língua natural,

⁷⁴ LOTMAN, Jurij M. “O texto no texto” in *La semiosfera, semiótica de la cultura y del texto*, seleção e tradução de Desiderio Navarro, Madrid, Frónesis, 1996, p. 109.

⁷⁵ LOTMAN, Jurij M. *A estrutura do texto artístico*, tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 58.

tem seu sentido apenas parcialmente revelado. Parte dos significados que ainda permanecem obscuros só podem ser reabertos com a participação ativa do leitor.

Na expressão de Jan Mukarovsky, o sentido não está colocado em sua inteireza na obra, mas nasce diretamente na percepção do fruidor. Para ele

o significado da obra de arte como tal não consiste na comunicação [...]. O signo artístico, diferentemente do comunicativo, não é servil, não é um instrumento. Ele não comunica coisas, ao contrário exprime uma determinada posição em relação às coisas[...]. A obra porém não comunica esta posição – por isso o conteúdo de uma obra não é exprimível em palavras – e o faz nascer diretamente no fruidor⁷⁶.

As análises com fins “didáticos” dos textos literários tendem a procurar o “artístico” em elementos isolados. Seria difícil sustentar uma análise que buscasse a figura ou o mito em **Para uma teoria das cores**, apesar de não podermos negar que a luz e a sombra pertençam à mitologia arcaica.

Também em seu modelo teórico Lotman propõe o abandono do dualismo da forma e do conteúdo, substituindo-o pelo conceito de estrutura, no qual todos os elementos são elementos de sentido. Para ele nem a mensagem – o que é transmitido num determinado texto artístico – nem a linguagem – o sistema abstrato modelizador escolhido como veículo dessa mensagem – podem ser analisadas separadamente. A linguagem de uma obra artística é já, por si só, conteúdo (e forma).

Para Lotman, o efeito artístico – termo particularmente desgastado – é “sempre uma relação do texto com a expectativa do leitor, com as normas estéticas de uma época, os estereótipos próprios do tema ou das leis do gênero”⁷⁷. A enumeração dos processos não apontará o

⁷⁶ MUKAROVSKY, Jan. Citado por Rodrigo Naves, in CALABRESE, Omar. A linguagem da arte, tradução de Tânia Regina Pellegrini, revisão e prefácio de Rodrigo Naves, Rio de Janeiro, Globo, 1987, p. 10. A princípio essa colocação parece ser contrária à de Goethe, pois para ele o espectador espera encontrar, e deve encontrar, um sentido pronto na arte. Porém o autor admite que o artista ao observar a natureza “inventa para si uma maneira, desenvolve a sua própria linguagem para expressar aquilo que captou”. Podemos esperar o mesmo procedimento perceptivo no espectador.

⁷⁷ LOTMAN, Jurij M. A estrutura do texto artístico, op. cit. p. 173.

artístico, pois não há um elemento material como prova. Há, segundo o autor russo, textos que não resistem à análise e indicam com frequência uma negação ao questionamento do literário, possuindo um empobrecido “discurso figurado” sem nenhuma característica artística acentuada. Porém, isso não impede que o texto seja percebido como artístico. No caso de **Para uma teoria das cores**, a ausência da forma artística indica claramente a recusa por parte do autor às normas estéticas da época (como as concepções estilísticas do século XIX). Goethe “queria expandir sua arte e parecia ter perdido esse direito”, pois a opinião pública o limitava a permanecer nos padrões aceitos anteriormente⁷⁸. Assim, não é gratuita a constatação de Félix Höpfner de que Goethe tenha se cansado do horizonte de expectativas que o fixaram como o poeta de Werther, levando-o a se dedicar mais às ciências naturais⁷⁹.

Nesta dissertação acadêmica nos ateremos ao universo cromático dentro das fronteiras do texto de 1810, tentando mostrar sua estrutura. O texto em questão foi relatado em uma análise crítica na época de sua publicação como “romance físico”⁸⁰. Seu atributo poético permaneceu incontestável ao longo do século XIX, até que passasse a ser reconhecido como estudo científico por suas contribuições na área.

Justamente por evitarmos um modelo que setorize o artístico e o científico e que imponha uma classificação por gêneros literários ou períodos da arte é que se destaca a contribuição de Lotman para a crítica do texto literário, como instrumentação de análise da teoria das cores.

Foi através de A estrutura do texto artístico de Lotman que percebemos a importância do detalhe da preposição “zur”, “para”, que precede o título da teoria das cores, dando-nos a possibilidade de traduzir o título como “Sobre uma teoria das cores” ou “Acerca de uma teoria das cores”, ou ainda “Por uma teoria das cores”. Apesar de todas essas versões serem

⁷⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. “*Konfession des Verfassers*” (“Confissão do autor”), in *Farbenlehre*, op. cit. p. 498.

⁷⁹ HÖPFNER, Félix. *Wissenschaft wider die Zeit Goethes Farbenlehre aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1990.

⁸⁰ “*Neue Oberdeutsche allgemeine Literatur*” - *Zeitung*. Munique, 5 de julho de 1810. in HÖPFNER, Félix. *Wissenschaft wider die Zeit Goethes Farbenlehre aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht*, op. cit. p. 17.

cabíveis, o tratamos como **Para uma teoria das cores** em conformidade com as anotações de Goethe em seu posfácio, que considera seu estudo, apenas, um esboço, um projeto (*Entwurf*), uma contribuição às ciências, sobretudo as naturais, que poderia ser teoricamente mais bem elaborado no futuro⁸¹.

A atenção para os vários conceitos de texto que estavam sendo usados simultaneamente foi também despertada pelas observações em A estrutura do texto artístico. Como diz Lotman, “é necessário tomar em consideração a fronteira possível entre o que o autor entende por texto, o que seu público percebe na qualidade de unidade artística principal e finalmente o ponto de vista do investigador que percebe o texto como uma abstração útil da unidade artística”⁸².

Assim, quando *Zur Farbenlehre* é considerada parte do texto mais amplo de Goethe *Farbenlehre* – que inclui todos os estudos avulsos e as obras *Beiträge zur Chromatik* de 1791 e *Entoptische Farben* de 1820, reunidos sob uma mesma denominação por tratarem de um mesmo tema, a cor – e, ainda, quando apenas a parte didática de *Zur Farbenlehre* é tida como unidade autônoma, artisticamente independente, estamos diante de distintas concepções de texto⁸³.

Dessa maneira, recompor o texto **Para uma teoria das cores** de 1810 não significa perseguir a intenção do autor, o que parece ingênuo e impossível, mas sim considerar a estrutura original do texto – com suas seções suplementares, mesmo que à primeira vista pareçam fragmentárias e sem importância –, que ficou prejudicada pela recepção das edições que privilegiaram apenas uma parte.

Goethe acreditava que o processo criativo era uno e que toda delimitação do texto só seria admissível se partisse de uma necessidade do próprio texto. Seus trabalhos líricos eram

⁸¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Zur Farbenlehre*, in *Farbenlehre*, op. cit. p.316-318.

⁸² LOTMAN, Jurij M. A estrutura do texto artístico, op. cit. p. 455.

⁸³ A parte didática é também conhecida como *Farbenlehre*, Teoria das cores ou Doutrina das cores. Assim como sob a mesma denominação considera-se os estudos *Zur Farbenlehre* (Para uma teoria das cores); *Beiträge zur Chromatik* (Contribuição para o cromatismo); *Entoptische Farben* (Cores entópicas).

fruto da espontaneidade pura sem qualquer planejamento, atendendo a um chamado interior “demoníaco”⁸⁴. Entretanto, em seus trabalhos épicos e dramáticos, Goethe ponderava a forma e cuidava de todo pequeno detalhe buscando uma síntese (*Fausto*, *Wilhelm Meister* e *Afinidades eletivas*), apesar de se opor à tipologia do texto literário e a regras compositivas como as de Boileau – que ficou conhecido como *poète de la raison* por querer aplicar as leis da lógica em sua arte poética⁸⁵.

Todo tipo de evento cultural é caracterizado pelo inventário do qual faz parte. Esse inventário é transformado pelos tempos. Ler o texto, segundo Lotman, é tentar resgatar o inventário cultural de sua época, pois aí estão os dados que o caracterizarão e elucidarão parte de seu sentido e intenção.

Assim, as questões da disputa das formas literárias da poesia, prosa e ensaio, além do ponto de vista do texto e a noção espacial implicada em **Para uma teoria das cores**, complicam as análises que fixam Goethe como um autor próximo ao ideal clássico.

Os gêneros, que eram tomados a sério nos séculos XVII e XVIII, não podem corresponder ao ideal artístico de Goethe. Segundo ele, a obra brota do gênio e a unidade indivisa da forma e do conteúdo resulta das profundezas do ser. Goethe repudia a simplificação que faz do conteúdo, o material de preenchimento de uma forma determinada anteriormente, ou que impõe uma moldura qualquer ao conteúdo. Para ele a matéria (*Stoff*) e a forma atuam uma sobre a outra de maneira vívida. A criação artística deve ser orgânica como a natureza, sem cálculo, imensurável, sem um formalismo exacerbado, o que não significa dizer irracional.

No Romantismo a polaridade esteve sempre presente, por exemplo, nos conceitos de gênio e povo, liberdade e subserviência, racionalismo e vida regida pela emoção, além do que esse movimento enquanto sistema, segundo Lotman, trazia internamente uma outra codificação⁸⁶.

⁸⁴ CASSIRER, Ernst. *Goethe und die geschichtliche Welt*, op. cit. p. 84.

⁸⁵ Id. *ibid.* p. 37-38.

⁸⁶ Lotman considera sempre a estrutura externa e interna do texto, que tradicionalmente eram tratadas como forma e conteúdo. Para ele esses dois pólos manteriam ao longo do texto uma equivalência de

A oposição entre prosa e poesia surge de maneira velada nas antinomias do construído, do falso e do artificial em relação ao natural, ao verdadeiro e ao não-artificial. O texto artístico – tendendo a aproximar-se da vida em cumprimento às exigências dessa época, que tinha a pretensão de superar a distância entre arte e vida – luta interiormente com a dessemelhança dos mundos artificial e natural, o primeiro construído de acordo com suas convenções e capacidade modelizadora de linguagem.

A poesia no Romantismo devia produzir imagens como a pintura. Rilke acha que os elementos pictóricos e psicológicos são comuns a escritores com Flaubert, Tolstói, Proust e os escandinavos. Assim, a prosa ficou conhecida como a recusa de metafóricidade e foi usada na crítica ao Romantismo. Da mesma forma, a tendência a rejeitar textos estruturalmente organizados expõe o desejo de uma similitude com a vida, que na obra literária corresponde ao discurso não estetizado. Porém, qualquer texto dentro da obra artística pertence a um contexto organizado, mesmo não tendo uma estrutura, o que pode parecer contraditório. O efeito de espontaneidade e ausência de artificialismo no texto artístico é obtido pelo uso de uma construção estrutural mais complexa.

A oposição entre poesia e prosa pode ser entendida no movimento que incluiu o não-artístico na poesia e expulsou gêneros inteiros concebidos como obras de arte para a seção dos não-artísticos. A oscilação entre poesia e prosa é uma constatação na história da literatura. Essas duas tradições eram mescladas nas primeiras três décadas do século XVIII. Entre os séculos XVIII e XIX, o ensaio passa a ser apreciado por seu caráter documental e por não aspirar ao artístico.

Paralelamente à sua característica de texto “não-inventado” que era percebida como prova de autenticidade, há na pintura a predominância do gênero, como a natureza-morta, ou a pintura de paisagem – que dá maior margem à subjetividade –, sobre os temas históricos. Valorizaram-se sobretudo, nessa época, os esboços e croquis de viagem, como gêneros correspondentes ao “não-projetado”, registrados na arte menor da aquarela. O “não-

operatividades. No caso do Romantismo esses dois elementos trazem informações opostas.

pensado” passou também a ser percebido como certificado de credibilidade, aparecendo não apenas na pintura como no drama e na poesia.

Uma das autoridades do texto artístico é reproduzir a vida com a ajuda da arte como norma, enquanto para o não-artístico é tornar “prosaica” a cultura.

A prosa artística que vigorou na segunda metade do século XIX, ao ser assimilada amenizando sua negação à poesia, particularidade que esteve presente na consciência dos leitores da época, perde sua energia e é novamente sobreposta pela poesia, que possibilitou no início de nosso século um novo dinamismo artístico. Isso porque o texto artístico não pertence a qualquer tendência única e vive da transgressão de um modelo pelo outro.

A tendência ao ensaio em **Para uma teoria das cores** como gênero evidencia que o caráter artístico foi percebido pejorativamente como “esteticismo”. Esse processo podia ser sentido pelo leitor como uma recusa à noção poética do Romantismo. No começo do século XIX, a semelhança do texto com o discurso vulgar equivalia ao não-artístico. Somente depois da segunda metade do século “a intrusão dos prosaísmos”, como Lotman define, foi percebida como possibilidade (licença) poética tanto na poesia como na literatura em geral, o que nos leva a destacar a precocidade da obra de Goethe em questão.

É interessante lembrar que as fronteiras entre prosa e poesia são imaginárias, assim como as dos espaços contínuos e finitos, que veremos mais adiante.

Os mecanismos dos duplos são ainda encontrados na temática do reflexo e do espelho que invadem a literatura romântica do século XVIII. O reflexo no espelho pode, segundo Lotman, enfatizar além do caráter de duplo o antinaturalismo da representação e da modelação na linguagem.

A visão de Goethe não se coaduna nem com o Classicismo nem com o Romantismo, apesar dos elementos que o aproximam mais do segundo movimento, como a valorização da cor – que ganha autonomia, o uso de mais de uma fonte de luz e dos vários pontos de vista, a

construção do espaço fluido, como também a atenção aos reflexos e inversão de cores no espelho⁸⁷.

Os conceitos espaciais dos textos como “alto-baixo”, “direito-esquerdo”, “próximo-longínquo”, “aberto-fechado” e “interrompido-contínuo” são usados para construir modelos culturais. A oposição entre céu e terra, ou entre terra e reino subterrâneo, reflete uma estrutura espacial vertical, segmentada em alto, médio e baixo – o alto e o baixo traduzindo as antíteses do bem e do mal e do espiritual e material.

Uspênski⁸⁸ analisa, pormenorizadamente, a perspectiva invertida dos ícones russos, concluindo que na periferia dos quadros eram usadas várias representações perspécticas de construção do espaço. A análise de Uspênski mostra que essa convenção espacial, embora seja particularmente importante para a arte, não é única. Existem também outros simuladores de espaço, como o cromático e o de fases, ambos mais utilizados em disciplinas como a física e a matemática.

Particularmente, por ser contínuo, fluido e homogêneo, não podendo ser medido – e portanto, racionalizado, formando um contexto imaterial –, o espaço cromático se opõe às noções do espaço “euclidiano” com suas dimensões⁸⁹. Essa atenção faz com que percebamos o antagonismo presente nos espaços em **Para uma teoria das cores**: o fechado da câmara escura, da “caixa” projetiva e o flutuante dos contrastes de cor.

A Renascença havia criado com a perspectiva um modelo de espaço convincente, inserindo as imagens no interior de um cubo aberto – que Francastel chama de cubo cenográfico, como no teatro⁹⁰. Para que essa unidade espacial, centrada em um só ponto de vista, não

⁸⁷ Em *Entoptische Farben (As cores entópicas)*, Goethe analisa a multiplicação infinita da imagem de um espelho refletida em outro e a intensificação que a cor ganha nesse processo, assim como observa a inversão das cores das sombras quando espelhadas.

⁸⁸ USPÊNSKI, B. A. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura”, in *Semiótica russa*, organização de Bóris Schnaiderman, São Paulo, Perspectiva, 1979.

⁸⁹ PANOFISKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, 3 ed. Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 31.

⁹⁰ DORFLES, Gillo. *O dever das artes*, Lisboa, publicações Dom Quixote, p. 98.

fosse dilacerada, a cor tinha de ser subjugada à harmonia tonal, permanecendo dentro dos contornos das linhas do desenho. Sem uma estrutura compositiva forte, a tendência da cor é ultrapassar os limites dados pela forma e se expandir, rompendo com a ilusória homogeneidade da tridimensionalidade do espaço pictórico.

Em **Para uma teoria das cores** a referência cromática não traduz, apenas, relações espaciais mas sinestésicas, ligando a experiência visual à olfativa, tátil e, não raro, às impressões do paladar⁹¹.

No século XVIII, com o Classicismo, havia a convergência entre o ponto de vista subjetivo do artista e as relações objetivas da realidade. A verdade existe a priori, antes mesmo das características gerais e impressões subjetivas, como Lotman escreve:

Este centro único ultrapassava os limites da personalidade do autor e coincidia com o conceito de verdade, em nome da qual aliás falava o texto artístico. O ponto de vista artístico tornava-se a ligação da verdade com o mundo representado. A fixidez e a univocidade destas relações, a sua convergência radial para um centro único correspondia à idéia da eternidade, da unidade e da imobilidade da verdade⁹².

Ainda no Romantismo tardio a questão “do ponto de vista como centro estilístico-filosófico do texto” vai se aprofundar, tornando-se mais complexa com a inclusão de diversos pontos de vista.

As várias rupturas estilísticas e semânticas de **Para uma teoria das cores** – sentidas na passagem da representação textual à gráfica e enquanto linguagem incluindo a prosa e a poesia junto a axiomas científicos e relatos históricos – criam um ponto de vista disperso, não-localizado, múltiplo, só percebido como tendo uma unidade se considerarmos o supra-sistema dentro do qual ele se organiza.

⁹¹ GOETHE, Johann Wolfgang. “*Sprüche in Prosa*”, in *Farbenlehre*, III v., op. cit. p. 264. *Auch zu schmecken ist sie. Blau wird alkalisch, gelbrot sauer schmecken. Alle Manifestationen der Wesen sind verwandt.* (“Elas são também para serem experimentadas. Azul se torna alcalino e vermelho amarelado tem um gosto ácido. Todas as manifestações do Ser são transmutáveis.”)

⁹² LOTMAN, Jurij M. *A estrutura do texto artístico*, op. cit. p. 425-426.

Goethe tentara já em seu texto anterior, *Beiträge zur Optik* (Contribuição à óptica), mostrar os vários experimentos concatenados como uma única vivência dos multifacetados pontos de vista. Como ele diz,

tentei apresentar nas minhas pesquisas sobre as cores uma tal seqüência de experimentos que são avizinados e se tocam reciprocamente que, quando se conhece todos e se consegue abarcá-los de uma só vez, passam a representar apenas um único experimento, ou uma única experiência sob os mais variados aspectos⁹³.

A idéia de verdade do autor, na parte histórica, só aparece como construção supratextual, surgindo para o leitor diretamente da intersecção dos vários relatos, na justaposição dos vários textos com seus pontos de vista científicos e filosóficos. Por exemplo, os textos em “Materiais para a história da teoria das cores” são agrupados em seis períodos que correspondem a subsistemas com verdades próprias – o dos gregos, o dos romanos, o da Idade Média, que Goethe chama de período intermediário, e o dos séculos XVI, XVII e XVIII.

A realidade objetiva que Goethe almeja só pode ser encontrada na correlação desses vários sentidos, dessas várias estruturas. É importante salientar que essas estruturas, denominadas por Lotman de polifônicas, que se justapõem e às vezes se sobrepõem umas às outras, não se anulam. Elas constituem, segundo o autor russo, a base dos textos artísticos contemporâneos. Para Lotman,

quanto mais o texto e cada um dos seus níveis estiverem organizados de maneira complexa, tanto mais inesperados serão os pontos de intersecção das subestruturas particulares; quanto maior for o número de estruturas no qual está incluído um dado elemento, tanto mais ele aparecerá <<contingente>>, que manifesta um certo paradoxo, característico unicamente do texto artístico⁹⁴.

⁹³ GOETHE, Johann Wolfgang. “*Der Versuch als Vermittler zwischen Objekt und Subjekt*”, “O experimento como mediador entre objeto e sujeito”, apostila traduzida pelo Prof. Dr. Marcelo da Veiga Greuel para o curso “Arte e ciência em Goethe”.

⁹⁴ LOTMAN, Jurij M. *A estrutura do texto artístico*, op. cit. p.445.

O leitor em **Para uma teoria das cores** é convidado a participar ativamente e acompanhar o experimento tomando a posição do autor, muitas vezes assinalada nas representações gráficas. Assim, o leitor tem também seu ponto de vista incluído no texto. Podemos notar como ele é requerido pelo texto de Goethe em diversas passagens:

Se alguém quiser fazer essa experiência na natureza será preciso que, andando pelo jardim, se exercite a olhar fixamente para as flores coloridas e, logo em seguida, para o caminho de areia, e assim verá a este salpicado de manchas da cor complementar⁹⁵.

Ou ainda quando Goethe explica a refração:

Deixe que a luz do sol ilumine obliquamente, na diagonal, um recipiente cúbico vazio, de modo que somente a lateral, e não o fundo, seja clareada. Em seguida verta água no recipiente: a relação da luz com ele imediatamente se altera⁹⁶.

A inclusão em **Para uma teoria das cores** das representações não-verbais – como as geométricas, que não são percebidas como artísticas – destrói o sistema habitual de legitimação da arte. Para a obra ser lida como artística, as regras deverão ser ditadas no decorrer da leitura. Goethe não parte de uma identidade do sentido artístico usual, que se tornara um “clichê”: ele conduz uma oposição a essa norma e oferece um outro paradigma estético.

A primeira noção de texto era de que um enunciado na linguagem era suficiente para defini-lo como tal. Com as pesquisas da semiótica, o texto só pode ser considerado como tal se estiver codificado de maneira diversa com léxicos diferentes, pelo menos duas vezes⁹⁷. O texto artístico não se caracteriza pela depuração de significados; ao contrário, ele é sobrecarregado de significados. Ele tende a incorporar diferentes linguagens, o que Lotman define como sua tendência ao poliglottismo.

O texto para ser facilmente assimilado deve pertencer ao mesmo contexto do receptor. Os

⁹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 64.

⁹⁶ Id. *ibid.* p. 87.

⁹⁷ LOTMAN, Jurij M. La semiosfera, semiótica de la cultura y del texto, op. cit. p. 78.

textos não traduzíveis ou não assimiláveis pelo desnível de códigos informativos entre emissor e receptor são potencialmente renovadores porque forçam o tecido cultural conservador do receptor.

Como é impossível traduzir o texto artístico em outra língua não-artística, Lotman reitera o caráter polissêmico da palavra literária. Ele considera as várias possíveis interpretações que resultam da recodificação de uma linguagem artística em uma língua não-artística. Entretanto a constatação de que o texto artístico é intraduzível não legitima a afirmação simplista de que a teoria literária seja impotente no seu intuito de encontrar e demonstrar a originalidade da natureza única do texto artístico.

O texto artístico é reescrito em seu interior novamente com outro léxico, dando origem a sistemas excludentes com características próprias. Ele transforma esses elementos em um único tecido, no qual informação e expressão estão unidos. Aliás, ele vive da intersecção desses vários códigos. Para Lotman, na “obra de arte tudo é sistêmico – tudo é não contingente, possui uma finalidade – e tudo representa a transgressão do sistema”⁹⁸.

Assim, o que em **Para uma teoria das cores** pertence à lógica da física é rejeitado e não valorizado sob a mesma hierarquia quando o sistema se refere à fisiologia da cor, ou à química. O mesmo procedimento é notado na passagem dos estudos sobre a história das artes e a história das ciências. O texto ganha unidade apenas com o encadeamento desses vários sistemas, na intersecção de seus subtextos. “É indispensável sublinhar que um ou outro modelo estático não reflete absolutamente a estrutura do texto, mas apenas a estrutura de um dos princípios construtivos, na intersecção dos quais vive o texto”⁹⁹. Há nos textos uma “predicabilidade” que aumenta o percentual de afirmações redundantes ao longo dos segmentos. Essa tendência é ainda mais forte nos últimos capítulos. Para Lotman, curiosamente, os elementos mais significativos da estrutura textual, seja no verso ou na prosa, estão dispostos no fim dos segmentos. Apesar da saturação informativa, a falta de organização é percebida como obedecendo a uma ordem de um tipo particular. Esse

⁹⁸ LOTMAN, Jurij M. A estrutura do texto artístico, op. cit. p.116.

⁹⁹ LOTMAN, Jurij M. “Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto”, in Semiótica russa, op. cit. p. 133.

momento da não-organização, no qual as ligações obrigatórias do texto verbal são minimizadas, é quando, segundo Lotman, se acentua a inclinação de interpretar “a comunicação do texto enquanto linguagem, como ocorre na saturação informativa particular da poesia”¹⁰⁰.

A nossa primeira tendência seria considerar o estudo de Goethe como um texto científico. Porém, “a verdade científica existe num campo semântico e a verdade artística existe simultaneamente em vários campos semânticos”¹⁰¹. Embora as várias disciplinas científicas de **Para uma teoria das cores** criem textos, todos monossêmicos, a justaposição dos discursos compilados sob o critério de estarem falando de um mesmo assunto, a cor, destrói a suposição de uma verdade absoluta.

O texto científico é em geral monossêmico. Ao contrário da tendência proliferante de sentidos no artístico, ele se esforça por ter um só significado e aí reside seu valor. “Ele aparece como a interpretação de uma lei geral e é nesse sentido o modelo de uma idéia abstrata”¹⁰². O que no texto artístico é aceitável em seu interior – a constatação do desvio das regras ou as deformações conceituais que se justapõem ao modelo-base –, no científico representa um erro.

A linguagem científica busca o uso de códigos idênticos que dêem menos margem de interpretação subjetiva. Mesmo que partamos da constatação de que o leitor contemporâneo tenha uma estrutura diferente da do autor, e que o texto tenha sido editado pela *Hamburger Ausgabe* e por outras edições críticas como científico, **Para uma teoria das cores** tem diversas ordenações internas com códigos diferenciados que convergem apenas em relação ao tema da cor.

Nos inclinamos, também, a considerar o texto em questão como religioso-litúrgico, partindo do elemento cromático como signo que é nos diversos subtextos pluralmente estratificado,

¹⁰⁰ LOTMAN, Jurij M. A estrutura do texto artístico, op. cit. p. 168.

¹⁰¹ Id. *ibid.* p. 401.

¹⁰² Id. *ibid.* p. 127.

com diversos níveis estruturais de sentido. Isso se ele não ficasse prejudicado pelo ocultamento de uma de suas partes. Para ser considerado como tal, as várias seções e capítulos do tratado das cores de Goethe deveriam funcionar como compartimentos passíveis de abertura que, dependendo do grau de conhecimento e iniciação do leitor, se tornariam disponíveis. O despreparo para a leitura das partes mais complexas por parte do fruidor não o impediria de se apropriar apenas dos capítulos que lhe fossem mais acessíveis. Estariam inclusos no texto dois níveis de leitura com suas significações respectivas: a secreta para o iniciado e a profana para o leigo. “A verdade desvenda-se em cada um – segundo a sua faculdade em assimilá-la”¹⁰³.

Por essas diversas significações simultâneas de **Para uma teoria das cores** que mesmo se opondo não se anulam, mas “cintilam” na consciência do leitor, concluímos se tratar de um texto artístico organizado com um sistema de relações complexas, pois lembrando Lotman, “esta capacidade de um texto entrar em várias estruturas contextuais e receber uma significação diferente é uma das propriedades mais profundas do texto artístico”¹⁰⁴. Esse jogo de ocultamentos e aberturas, essa recusa a ser facilmente assimilado, fazem desse texto um objeto artístico vivo.

Sendo o objetivo primeiro do texto artístico o desencadeamento do processo perceptivo, sua energia e longevidade dependem de sua capacidade de produzir significados. Quando todos os sentidos estiverem esgotados e o texto apreendido em sua totalidade com suas particularidades, também sua resistência ao desvelamento estará bem próxima de ser considerada nula.

As oposições criadas entre os subtextos de **Para uma teoria das cores** não podem ser resolvidas ou esgotadas. Essa seria uma pretensão ingênua e aniquiladora da “vitalidade” do texto. Seu efeito artístico não sobreviveria à anulação de uma dessas tendências pela outra. Muitas vezes o texto vem compartimentado em segmentos artísticos e não-artísticos, sendo que alguns deles funcionam como textos artísticos móveis – como as improvisações – que se

¹⁰³ LOTMAN, Jurij M. A estrutura do texto artístico, op. cit. p. 128.

¹⁰⁴ Id. *ibid.* p. 118.

tornam textos independentes.

Para Lotman a retórica (que alternaria sempre com a estilística) é própria do pensamento artístico e do científico. A primeira esfera do pensamento científico, inalienável à investigação, estabelece postulados e hipóteses, reunindo idéias a princípio absurdas. Essa esfera – que ele chama de “fáustica” – é comum na consciência criadora. Para ele,

o pensamento criador, tanto no domínio da ciência como no da arte, tem uma natureza analógica e se constrói sobre uma base essencialmente idêntica: a aproximação de objetos e conceitos que fora da situação retórica não podem ser reunidos. Disto se deriva que a criação metarretórica se converte em uma tarefa comum a toda a ciência e a própria metarretórica pode ser definida como teoria do pensamento criador¹⁰⁵.

Para uma teoria das cores se coloca em primeira instância – pelo título, disposição de capítulos e compilação de conhecimentos – como uma teoria. Porém, no interior do texto a arte e a ciência são confrontadas, enquanto sistematização de conhecimento, e convocadas a colaborarem mutuamente, o que nos permite acompanhar “o diferente” nas passagens da observação subjetiva para a objetiva, nos momentos de análise e síntese e dos segmentos artísticos e não-artísticos, científicos e não-científicos. Desse modo as expectativas formadas pelo leitor a respeito do texto são também uma ferramenta. O texto dá assim indicação de como deve ser lido. E no decorrer da leitura deverá destruir a primeira impressão e lhe acrescentar algo mais.

Para Lotman, quando o texto se coloca obliquamente em relação ao “literário” convencional, expandindo o sistema usual que o regulamenta como tal, ele mesmo dá, internamente, as regras do jogo que propõe. Ou, quando os fatos narrados se sustentam como verdadeiros e o escritor se coloca como pesquisador da natureza (*Naturforscher*), há o desenvolvimento da literatura do fato ou fenômeno como em um documento biográfico. Ou ainda, se o autor usa croquis e outras representações gráficas, o termo “artístico” está sendo usado como sinônimo de “maneirismo” e de “estetização”.

¹⁰⁵ LOTMAN, Jurij M. *La semiosfera, semiótica de la cultura y del texto*, op. cit. p. 130.

Lotman observa o fenômeno artístico sob dois ângulos: pelo da estética da identificação e da oposição. Os textos que propõem uma estética da oposição são difíceis de ser modelados e analisados por suas estruturas, tanto internas quanto externas. Nesse caso, o texto tenta destruir os conceitos estéticos placativos do leitor (os que são facilmente assimilados). Esses elementos só são reconhecidos mediante a consideração do padrão estético interiorizado do leitor para o qual foi dirigido.

Em **Para uma teoria das cores**, o sujeito na primeira pessoa do singular aparece no prefácio, em “*Konfession des Verfassers*”, e “*Schlußwort*”¹⁰⁶ e, esporadicamente, no decorrer do texto como observador, como conferencista, falando de fora do texto. Nos textos sem sujeito há, segundo Lotman, uma organização interna que pretende ser funcional e indicativa, como nos dicionários ou listas telefônicas, facilitando o acesso do leitor à informação. A atenção é dada aos princípios que regem a organização no texto. Dessa forma os fragmentos na parte didática quanto na polêmica – com a exceção do “Materiais para a história da teoria da cor” – são enumerados.

Esse sistema de organização, de lista-inventário, permite não somente o acesso fácil a uma informação determinada mas possibilita a leitura não-linear, dispensando a obrigatoriedade de se começar com os primeiros capítulos da primeira seção e seguir até os finais e conclusivos. No texto informativo a atenção do escritor se volta para a informação veiculada, e no artístico a informação é repetida diversas vezes de maneiras diferentes, pois a estrutura da linguagem escolhida já é, em si, um ato de comunicação e informação.

Seria importante, ainda, destacar os outros dois instrumentos de análise de Lotman particularmente úteis á compreensão de **Para uma teoria das cores**. São eles: o de semiosfera e o de fronteiras:

Semiosfera é o termo empregado por Lotman – análogo à “biosfera” introduzido por V. I.

¹⁰⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. In *Farbenlehre*, op. cit. “Confissão do autor”, I v., p. 316 e “Palavras finais”, V v., p. 498.

Vernadski – para designar um *continuum* semiótico. Embora tenha um caráter abstrato, não se trata de um espaço alegórico. É uma esfera com características próprias, um espaço encerrado em si mesmo. Somente dentro desse espaço, para Lotman, é possível realizar o processo comunicativo e produzir novas informações¹⁰⁷. Para Vernadski, a biosfera é um espaço de matéria viva, transformando a energia solar em energia química e física. De maneira similar, todos os elementos do texto são ativos. Mesmo os isolados mantêm uma relação estreita entre si e se encontram unidos, formando um universo, uma semiosfera.

A noção de semiosfera implica que seu espaço muda constantemente e, quando transferida para o texto, mostra que seu universo está delimitado por níveis diferentes de linguagens e só pode ser apreendido se considerarmos seu contexto cultural. Por essa mesma razão, para Lotman é preciso considerar a finitude do texto marcado por seu “entorno exterior” não organizado, que são suas fronteiras.

Através desses auxílios percebemos o texto de **Para uma teoria das cores** como um universo que constrói um espaço aberto. Essas fronteiras, os marcos espaciais do material textual e extratextual, são o mecanismo bilíngüe que traduz as mensagens externas às internas e vice-versa. São elas que interseccionam outros espaços particulares, funcionando como os anéis periféricos de uma cidade, pois o texto pode ser apresentado como tendo um centro coeso e uma periferia.

Em **Para uma teoria das cores** as chaves fásicas das várias esferas subjetivas e objetivas, artísticas e científicas são as aberturas de comunicação entre os segmentos periféricos. Os textos isolados e fragmentários constituem essa periferia. Ao intervirem como “estrangeiros” em relação ao sistema central, passam a ter a função catalisadora de formação de sentido, ou melhor, de revitalizadores do sentido dado pelo *corpus* central.

Esses marcos ou molduras, os prefácios e posfácios do texto tradicional – ou em **Para uma**

¹⁰⁷ “A biosfera de Vernadski é um mecanismo cósmico que ocupa um determinado lugar estrutural na unidade planetária.” LOTMAN, Jurij M. “Acerca de la semiosfera”, in *La semiosfera, semiótica de la cultura y del texto*, op. cit. p. 22-23.

teoria das cores, as introduções, as várias delimitações dos experimentos subjetivos e objetivos, as lâminas explicativas, “*Konfession des Verfassers*” e “*Schlußwort*” –, existem também no interior do texto, pontuando as passagens entre os capítulos, seções e volumes. Especial atenção deveria ser dada à essas fronteiras, pois elas são importante instrumento de inserção à sua semiosfera, amenizando o impacto de elementos estranhos ao seu universo.

No texto as delimitações entre o que pertence à obra e o que não é considerado obra dá poder de fala a alguns elementos e a outros não. Essa operação conscientiza o leitor do espaço reduzido da obra e de seu potencial de articulação enquanto linguagem, ao encontrar equivalência entre as duas esferas, a real e a virtual. A arte, para Lotman, “é a aquisição de um mundo (uma modelização do mundo) numa situação convencional”¹⁰⁸.

A comparação da teoria das cores com Fausto, sugerida pelo fisiologista Rupprecht Matthaei¹⁰⁹, um dos grandes comentadores da parte didática, não pode ser objeto de estudo nesta dissertação. Apesar de tentadora, é tarefa muito ampla e arriscada comparar duas “semiosferas”. Ambas exigiram de seu autor quase uma vida inteira para serem finalizadas, se é que podemos dá-las como acabadas.

Como traço comum temos a sede de conhecimento, tratada em Fausto como onipotência e desafio à divindade, e no estudo das cores como síntese não possível de ser levada a cabo por uma só vida, permanecendo inconclusa. A segunda parte de Fausto foi rejeitada por alguns críticos, sob a acusação de construir um universo próprio à parte. Assim, o fragmento (a primeira parte de Fausto) foi legitimado como texto, prejudicando sua recepção. O estudo das cores teve destino semelhante, sendo reconhecida como texto apenas a parte didática.

As várias etapas da vida de Fausto, como diz Sérgio Buarque de Holanda, simbolizam a vontade “de captar a realidade viva em sua unidade e totalidade”¹¹⁰. O mesmo desejo de

¹⁰⁸ LOTMAN, Jurij M. A estrutura do texto artístico, op. cit. p. 132.

¹⁰⁹ MATTHAEI, Rupprecht. “*Die Farbenlehre in Faust*”, in GOETHE JAHRBUCH, op. cit. n.10, 1948.

¹¹⁰ Sérgio Buarque de Holanda, in GOETHE, Johann Wolfgang. Fausto, tradução de Jenny Klabin Segall, prefácio de Erwin Theodor e Antônio Houaiss, posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte, Vila Rica, 1991. p. 454.

confrontação com o mundo em sua amplitude encontramos em **Para uma teoria das cores** nas diversas seções das muitas disciplinas.

Enquanto Fausto é considerada uma das principais obras da literatura alemã, o estudo cromático de Goethe mereceu só recentemente atenção da crítica especializada. Em uma das edições brasileiras de Fausto, no prefácio de Erwin Theodor e Antonio Houaiss, há apenas a indicação do início desse texto e data de sua publicação¹¹¹. De fato, os modelos de análise mais tradicionais são cegos ao conteúdo literário de **Para uma Teoria das Cores** e, portanto, lhe negam maior atenção.

¹¹¹ GOETHE, Johann Wolfgang. Fausto, op. cit.

IV. As fronteiras internas de **Para uma teoria das cores**

No capítulo anterior mostramos como o texto em estudo tende a recusar o discurso estetizado buscando uma expressão que supere as diferenças entre a natureza e o mundo modelizado pelas convenções da linguagem. Pesa na elaboração de sua construção textual a escolha de uma linguagem e de modelos visuais que sejam apropriados a falar das cores. Para preservar os vários aspectos do fenômeno cromático em sua manifestação, sem enrijecê-lo como certamente a linguagem científica o faria com prejuízo, Goethe cria um texto como um organismo vivo¹¹². Ele justifica sua percepção do texto como um croqui, um delineamento do fenômeno que requer dedicação posterior: “E se ali grande parte também permanece apenas esboçada, isso se deve ao fato de que tudo aquilo que é propriamente teórico apenas indica as linhas gerais, a partir das quais posteriormente se dá uma ação viva e uma produção legítima”¹¹³. O autor tem consciência de que as cores como fenômeno natural podem ser prejudicadas por uma representação arbitrária que as ordene em seções e as disponha em séries e colunas, afetando a organicidade pretendida. E é esse justamente o primeiro obstáculo a ser ultrapassado, abrir um espaço para a nova concepção das cores enquanto texto. Porém outro obstáculo a ser vencido no texto é o artificialismo da linguagem artística, que o autor tenta minimizar criando uma estrutura com segmentos alternados para obter um efeito espontâneo de vida.

Para Goethe, “as ilustrações que costumam acompanhar os textos como este não substituem adequadamente os fenômenos. [...] São mediações simbólicas, meios hieroglíficos de comunicação, que pouco a pouco ocupam o lugar dos fenômenos e da natureza e, ao invés de proporcionar um conhecimento verdadeiro, criam obstáculos para ele”¹¹⁴. Segundo o autor, as representações gráficas são inconvenientes – apesar do uso que ele faz delas – por não considerarem o fato de as cores serem fugidias, congelando-as em um só ponto de vista,

¹¹² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. Iv., p.47. *Diese universellen Bezeichnungen, diese Natursprache auch auf die Farbenlehre anzuwenden, diese Sprache durch die Farbenlehre, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen zu bereichern, [...] war die Hauptansicht des gegenwärtigen Werkes.*

¹¹³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 49. GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v. p. 61-62. *Ist auch hierbei, wie durchaus manches nur Skizze geblieben, so soll ja alles Theoretische eigentlich nur die Grundzüge andeuten, auf welchen sich hernach die Tat lebendig ergehen und zu gesetzlichem Hervorbringen gelangen mag.*

¹¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 41.

pois a inconstância da aparência é um critério de tudo aquilo que não é morto¹¹⁵. Por isso na teoria goetheana a anotação da aparência das cores é incessantemente modificada em sintonia com os organismos vivos que são movediços. O intuito de Goethe é trazer a “aparência” do fenômeno tanto à mente quanto aos olhos sem a utilização das figuras geométricas ou das letras e das frases repetitivas usuais nos tratados científicos que privilegiam apenas uma das facetas da manifestação cromática. Ele, assim, afirma que

signos arbitrários, letras e o que quer que seja não substituem o fenômeno. Não se trata aqui de transmitir fórmulas retóricas, que podem ser repetidas centenas de vezes sem que se reflita ou sem que levem à reflexão. Ao contrário, aqui se trata propriamente de fenômenos que devem se tornar presentes à visão do corpo e do espírito, a fim de se poder reconstruir com clareza, para si e para outros, sua origem e desenvolvimento¹¹⁶.

Em seu prefácio da parte didática, Goethe é da opinião que o escritor deve primeiramente falar e o leitor observar o fenômeno diante dos olhos. Essa unidade pretendida só seria possível através da imagem, pois o leitor tem ainda de estabelecer elos entre os vários relatos fragmentados das disciplinas que discutem e compartimentam o fenômeno da cor no texto. Porém é enquanto texto que o fenômeno pode primeiramente ser percebido e é através dele que as cores se tornam visíveis, em parte pelos recursos textuais como as lâminas explicativas e pelo uso de uma linguagem de forte apelo visual¹¹⁷. E é enquanto sistema de imagens que o texto armazena e comunica seu conteúdo. Como nos lembra Lotman, a primeira realização de um texto é a sistematização de seu material desorganizado para assim permitir a transmissão das informações¹¹⁸. Os artificios de linguagem justificáveis para a modelação do conteúdo de **Para uma teoria das cores** – que é regido pelos princípios de sua organização textual – como instrumentos têm suas presenças rebaixadas

¹¹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, Op. cit. I v., p. 267. *Doch eben diese Beweglichkeit, insofern sie sich uns als eine konstante Erscheinung zeigt, wieder ein kriterion des beweglichen Lebens.*

¹¹⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 90.

¹¹⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 51. *Denn eigentlich sollte der Schreibende sprechen und seinen Zuhörern die Phänomene, teils wie sie uns ungesucht entgegenkommen, teils wie sie durch absichtliche Vorrichtungen nach Zweck und Willen dargestellt werden können, als Text erst anschaulich machen; alsdann würde jedes Erläutern, Erklären, Auslegen, einer lebendigen Wirkung nicht ermangeln.*

¹¹⁸ LOTMAN, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, tradução do original *Struktura Khudozestvenogo Teksta*, de Rainer Grübel, Walter Knoll e Hans Eberhard Seidel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 444.

após cumprirem sua função comunicativa para não tirarem o esplendor da manifestação das cores.

Para nós é enigmática a tarefa de abarcar o fenômeno de uma só vez em sua totalidade, lançada pelo autor, porque atribuindo ao olhar uma função passiva, separamos imagens e idéias tornando-as um paradigma. Apreender a realidade com os olhos para o autor é mais do que registrar imagens, em última instância ver é teorizar, pois estabelecemos relações entre os elementos visuais, associando-os a configurações pré-armazenadas em nossa memória na procura de um sentido para aquilo que é visto¹¹⁹. O autor atribui ao olhar uma atitude ativa, diminuindo a divergência entre sentidos e intelecto, assim como também rejeita a distância entre os saberes teórico e prático quando diz: “O mundo se cinde em duas partes, e o homem se posiciona como sujeito frente ao objeto. É aí que a experiência extenua o homem prático, e a especulação o pensador, ambos sendo desafiados a uma batalha que não terá trégua nem desfecho”¹²⁰.

Goethe diz ter despertado sua atenção para a relação de equivalências feita pelos pintores no processo de passagem da realidade (*Wirklichkeit*) à imagem (*Bild*). Esse trajeto compreendido na transposição da natureza enquanto objeto observado e paisagem pintada, percorrido também pelo próprio autor em seus exercícios artísticos, é relatado num dos capítulos finais da parte histórica *Konfession des Verfassers*: “Em horas solitárias de tempos idos eu me tornei atento à natureza, à maneira como ela se mostra enquanto paisagem, e fiz experimentos, já que desde a infância eu havia freqüentado os ateliês dos pintores, nos quais me esforcei para que a realidade, tão fielmente quanto possível, se transformasse em uma imagem”¹²¹. Assim o autor prefere usar a expressão *begrenztes Bild* (imagem delimitada)

¹¹⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 47. *Wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.*

¹²⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 86-87. GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 118. *Hierdurch trennt sich die Welt in zwei Teile, und der mensch stellt sich als ein Subjekt dem Objekt entgegen. Hier ist es, wo sich der Prätiker in der Erfahrung, der Denker in der Spekulation abmüdet und einen Kampf zu bestehen aufgefordert ist, der durch keinen Frieden und durch keine Entscheidung geschlossen werden kann.*

¹²¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 499-500. *Ich war in einsamen Stunden früherer Zeit auf die Natur aufmerksam geworden, wie sie sich als Landschaft zeigt, und hatte, da ich von Kindheit auf den Werkstätten der Maler aus und ein ging, Versuche gemacht, das, was mir in der Wirklichkeit erschien, so gut es sich schicken wollte, in ein Bild zu verwandeln.*

em vez de *Form* (forma) em outras passagens, fazendo com que no texto sejam diferenciadas as informações puramente visuais de outras oriundas do conhecimento tátil e traduzidas para os esquemas de representação bidimensional, pois para ele os olhos não vêem formas e sim contrastes de cor e luz. “Entretanto – ele diz – acreditamos, mesmo que isso soe estranho, que o olho não vê nenhuma forma, pois aos olhos os objetos e suas partes se diferenciam e se fundem a outros pelo claro-escuro e pelas cores”¹²². Nessa passagem fica clara a diferença feita por Goethe entre objeto (*Gegenstand*) e imagem (*Bild*). É importante frisar que, a despeito da influência das idéias platônicas, apontada por Cassirer¹²³, para Goethe a imagem é o momento mais alto da aparência e como tal condensa sua verdade.

Desde que nos propusemos a investigar o fenômeno cromático estamos excursionando sobre o terreno das imagens, pois cor e luz enquanto aparências são imagens, diz Goethe: “De todo modo, quando se vê, aquilo que é visto em seu limite de definição é sempre uma imagem em observação”¹²⁴. Por essa razão, o autor se refere sempre à luz como uma imagem luminosa do sol, e nunca como raios heterogêneos, no termo abstrato e sujeito à mensuração de Newton¹²⁵. E é como imagem delimitada que a luz manifesta as cores: “O que não é delimitado não manifesta qualquer vestígio de cor quando observado através da refração. Aquilo que é visto precisa ser delimitado para nessas condições apresentar-se como imagem”¹²⁶. O autor repete ainda mais uma vez na parte histórica o que já havia frisado didática e polemicamente:

A luz refratada não mostra cor alguma, a não ser que ela se apresente delimitada; a luz não como luz, mas então como imagem que através da refração manifesta uma cor, e é

¹²² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 56. *Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander fürs Auge unterscheidet.*

¹²³ CASSIRER, Ernst. *Goethe und die geschichtliche Welt*, op. cit.

¹²⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 128. *Beim sehen überhaupt ist das begrenzt Gesehene immer das [...] Bild in betrachtung.*

¹²⁵ *Id. ibid.* III v., p. 102-103. *Hat er (Newton) doch oben schon versichert, daß die homogenen Strahlen voneinander gesondert, daß sie voneinander getrennt und sortiert worden! [...] Die Sonne sei bei objektiven prismatischen Experimenten nur als ein leuchtendes Bild zu betrachten.*

¹²⁶ *Id. ibid.* I v., p.130. *Das unbegrenzt durch Refraktion Gesehene zeigt keine Farbenerscheinung. Das Gesehene muß begrenzt sein. Es wird daher ein Bild gefordert.*

totalmente indiferente se primeiramente ela se apresenta como imagem que é posteriormente refratada, ou se no ínterim da refração ela se delimita como imagem¹²⁷.

Para o autor os termos usados nas observações das experiências da manifestação cromática limitavam o prosseguimento da pesquisa: “Ninguém queria admitir que a aprendizagem trazia uma ferida mortal consigo. Como ela vivia na palavra, assim também ela teria de sanar com a palavra”¹²⁸. Isso porque as palavras *Brechung* e *Brechbarkeit*, refração e refrangibilidade, deram origem a *Zerstreuung* e *Zerstreubarkeit*, dispersão e dispersividade¹²⁹, que se refere aos casos nos quais a luz mesmo sendo refratada não apresenta qualquer sinal de cor. Ambas as expressões, *Brechung* e *Zerstreuung*, segundo Goethe são frutos da concepção materialista que vê a luz como um corpo. O termo usado nos casos em que a luz permanece incolor mesmo sendo refratada é acromasia (*Achromasie*). Guiado também por essa concepção materialista, Grimaldi (1618-1663) tentou incansavelmente destruir, repartir e dilacerar a luz (*zerstreuen*, *zerbrechen* e *zerreißen*). Se já Rizetti (-1771) usava a expressão “dispersão dos raios” (*Dispersion der Strahlen*), Newton a repete diferindo apenas por ser mais discursivo, e oportunizando assim o surgimento de palavras artificiais e impositivas que perpetuaram uma aproximação ao fenômeno deturpada, atrofiando sua natureza¹³⁰.

Já mencionamos as diferenças dos espaços cromático e euclidiano – fluido e mensurável – no capítulo II. Eis que a citação anterior de Goethe torna o aspecto fluante da imagem

¹²⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 329. *Wir wiederholen daher, was schon oft von uns didaktisch und polemisch eingeschärft worden: Das gebrochene Licht zeigt keine Farbe, als bis es begrenzt ist; das Licht nicht als Licht, sondern insofern es als ein Bild erscheint, zeigt bei der Brechung eine Farbe, und es ist ganz einerlei, ob erst ein Bild entstehe, das nachher gebrochen wird, oder ob eine Brechung vorgehe, innerhalb welcher man ein Bild begrenzt.*

¹²⁸ Id. *ibid.* V v., p. 445. *Niemanden konnte nunmehr verborgen bleiben, daß der Lehre eine tödliche Wunde beigebracht sei. Wie sie aber eigentlich nur in Worten lebte, so war sie auch durch ein Wort zu heilen.*

¹²⁹ Dispersividade em português, que corresponde a *Zerstreubarkeit*, não é usada na Física para indicar a capacidade da luz de dispersar; por sua vez refrangibilidade é o termo usado por Newton para indicar “uma propriedade dos raios luminosos: os raios mais refrangíveis são os que são mais desviados na refração. Por outro lado, o termo “refringência” se refere a uma propriedade das substâncias transparentes: uma substância mais refringente é a que produz um maior desvio da luz”, in SILVA, Cibelle Celestino e MARTINS, Roberto de Andrade. “A ‘nova teoria sobre luz e cores’ de Isaac Newton: uma tradução comentada”, in *Revista brasileira de ensino de física*, Campinas, UNICAMP, 1996, v. 18, n. 4, p. 318.

¹³⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 420. *Wie aber die gelehrte und naturforschende Welt damals durch des Newtonische Spektrum benebelt gewesen, so daß sie sich gar nichts anderes daneben denken können, und wie ihnen die Natur dadurch zur Unnatur geworden.*

contraditório, porém *begrenztes Bild* se refere a uma luminosidade que pela passagem brusca da luz à sombra se torna descontínua, e que na qualidade de imagem paira no ar, sendo no entanto, apreensível apenas como visualidade e não materialmente como uma forma individualizada e isolada o seria.

Para o autor a nomenclatura das cores deve considerar o caráter efêmero, próprio do fenômeno visual, sem atribuir-lhes qualidades materiais e táteis. É, por exemplo, bem-vinda a Goethe a concepção de Zeno de que as cores são o primeiro esquematismo da matéria, uma lei natural da forma que só pode ser identificada pela visão e por nenhum outro sentido – “a matéria se encontra na aparência, e nela se forma”¹³¹. Os gregos, como observadores da natureza e poetas, expressavam o sensível pelo sensível e o semelhante pelo semelhante¹³². A representação do objeto observado por similitude auxiliava a comparação entre o simulacro e o referente, aquele no qual a observação teve sua origem, avançando ao terceiro estágio, que segundo Goethe é o da simbolização. É através do símbolo que apreendemos muitas das propriedades do objeto, pois aí as palavras se efetivam e se legitimam ao serem exteriorizadas, quando na representação a observação ainda permanecia introspecta¹³³. Mas é lamentável, entretanto, que outras tantas qualidades e aspectos dos referentes nos escapem na simbolização, segundo o autor¹³⁴.

Goethe observa que em Pitágoras (580-500 a.C.) a mesma palavra designa superfície e cor, o que para ele é indicio do não-reconhecimento da profundidade da cor. Já Demócrito (460 a.C.) mostraria maior sensibilidade em relação ao superficialismo de Pitágoras. É quando a insegurança dos sentidos é assumida e, ao invés de idealizarem a percepção visual transformando-a em algo palpável, aceitavam o que a visão podia oferecer de mais profundo mesmo que seu sentido fosse obtuso. Segundo Goethe, as tentativas frustradas para suprir

¹³¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 100. *Die Farben seien die ersten Schematismen der Materie. [...] Die Materie tritt in die Erscheinung, sie bildet, sie gestaltet sich.*

¹³² Id. *ibid.* IV v., p. 97. *Sinnliches wird aus Sinnliches erklärt, dasselbe durch dasselbe.*

¹³³ Id. *ibid.* IV v., p. 98. *Hierauf entstand der Trieb, das Äußere mit dem Innern in der Betrachtung zu vereinen; welches freilich mitunter auf eine weise geschah, die uns wunderbarlich, abstrus und unbegreiflich vorkommen muß.*

¹³⁴ Id. *ibid.* IV v., p. 98. *Es ist bequem und nützlich, indem dadurch Symbole entstehen und der Beobachter einen dritten Ort außerhalb des Gegenstandes findet; aber es ist auch schädlich, indem das, was man ergreifen will, sogleich wieder entwischt, und das, was man gesondert hat, wieder zusammenfließt.*

essa instabilidade substituem o visível pelo palpável – assim as características da cor vão traduzir o sentido tátil como achatado e agudo (*glatt* e *spitz*) – e o mais nobre sentido por um dos mais embotados, desmembrando aquilo que na visão permanecia unido¹³⁵.

As palavras incertas usadas pelos gregos na nomeação das cores ainda preservavam a qualidade movediça delas, ora tendendo a um matiz ora a outro. Ele diz que “justamente na contraposição do fixo e do movediço está a dificuldade do emprego das denominações das cores até os dias de hoje”¹³⁶, pois o fenômeno cromático quando manifesto em natura conserva em sua aparência uma pluralidade de que dificilmente uma língua poderá dar conta¹³⁷. O autor observa que se o grego tivesse prevalecido, ao invés de ser substituído pelo latim, teríamos uma outra perspectiva científica¹³⁸. Isso porque a língua grega afrouxa a expressão pelo uso corrente do infinitivo e do particípio e a palavra somente sugere, ao contrário do latim que coaduna o conceito na palavra e a especifica através do substantivo¹³⁹.

Goethe presumia que à medida que o conhecimento se expandisse e o número dos objetos produzidos artificialmente aumentasse, as novas terminologias se proliferariam sem contudo serem mais eficientes que as antigas ao enunciarem os fenômenos. Na terminologia moderna transparece o desejo do específico, do fixo, nas cores individualizadas. Um exemplo dado por Goethe é o da língua alemã, que designa as cores por palavras monossilábicas *Gelb*, *Rot*, *Blau*, *Schwarz* e *Weiß* (amarelo, vermelho, azul, verde, preto e branco), e as mesclas – com

¹³⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 99. *Denn anstatt bei der Verwandtschaft der Sinne nach einem ideellen Sinn aufzublicken, in dem sich alle vereinigen; so wird das Gesehene in ein Getastetes verwandelt, der schärfste Sinn soll sich in den stumpfsten auflösen, uns durch in begreiflicher werden. Daher entsteht Ungewißheit anstatt einer Gewißheit.*

¹³⁶ Id. *ibid.* IV v., p. 160. *Denn gerade durch diesen widerstreit des Fixen und Beweglichen wird die Anwendung der Farbenbenennungen bis auf den heutigen Tag noch immer schwierig.*

¹³⁷ Id. *ibid.* IV v., p. 160-161. *Dadurch entspringt eine Individualisierung bis in Grenzenlose, wohin keine Sprache, ja alle Sprachen der Welt zusammengenommen, nicht nachreichen.*

¹³⁸ Id. *ibid.* IV v., p. 160. *Welch eine andre wissenschaftliche Ansicht würde die Welt gewonnen haben, wenn die griechische Sprache lebendig geblieben wäre und sich anstatt der Lateinischen verbreitet hätte.*

¹³⁹ Id. *ibid.* IV v., p. 160. *Die Art, durch Verba, besonders durch Infinitive und Participien zu sprechen, macht jeden Ausdruck läßlich; es wird eigentlich durch das Wort nichts bestimmt, befiehlt und festgesetzt, es ist nur eine Andeutung, um den Gegenstand in der Einbildungskraft hervorzurufen. Die lateinische Sprache dagegen wird durch den Gebrauch der Substantive entscheidend und befehlhabend. Der Begriff ist im Wort fertig und aufgestellt, im Wort erstarrt, mit welchem nun als einem wirklichen Wesen verfahren wird.*

a exceção do *Orange* (laranja) e do *Violett* (violeta) e do *Grün* (verde) – com palavras compostas que indicam a localização de uma determinada cor no círculo cromático e dão, inclusive, a orientação de seu deslocamento. Por exemplo, o amarelo-avermelhado (*Rotgelb*), o vermelho-amarelado (*Gelbrot*), o azul-avermelhado (*Rotblau*), o vermelho-azulado (*Blaurot*), o verde-amarelado (*Gelbgrün*), o amarelo-esverdeado (*Grüingelb*), o verde-azulado (*Blaugrün*) e o azul-esverdeado (*Grünblau*), que se movimentam ora no sentido horário, ora no anti-horário.

Todas essas considerações seriam desprezíveis se o intento fosse outro que o de demonstrar que **Para uma teoria das cores** é um texto artístico que cria um sistema de anotação das cores, usando os princípios da polarização e da intensificação – segundo o autor os mais pertinentes para a apresentação do fenômeno cromático –, com os quais ele não obstante pretende desvencilhar as cores da precisão limitadora do modelo atomístico enquanto teoria e devolvê-las á dinâmica corrente da vida¹⁴⁰. O princípio da polaridade entre o amarelo e o azul é oriundo da aprendizagem que Goethe faz do comportamento do magnetismo na oscilação dos pólos norte e sul, da eletricidade com as correntes positivas e negativas e da química em suas reações com os meios alcalinos e ácidos, no aumento ou diminuição da carga de íons na oxidação e desoxidação, e nos processos de resinação e vitrificação¹⁴¹. É pela linguagem e modelos emprestados das ciências que esse texto polissêmico se estrutura enquanto sistema e simula os movimentos de inspiração e expiração vitais para os organismos. Esses moldes ou padrões de pensamento auxiliam na organização de seu conteúdo, embora sejam eles mesmos comunicadores e armazenadores potentes de informação. Todavia, o autor considera a polaridade do fenômeno cromático como pertencendo a uma ordem superior à dos modelos científicos dos quais se originou, como o galvânico e o elétrico, por ter uma função estética que as outras não atingiram.

Como nos modelos científicos que sintetizam o conhecimento e comunicam através da

¹⁴⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 270. *Wenn es möglich wäre, das schöne Kapitel der Farbenlehre aus seiner atomistischen Beschränkung und Abgesondertheit, in die es bisher verwiesen, dem allgemeinen dynamischen Flusse des Lebens und Wirkens wiederzugeben.*

¹⁴¹ Id. *ibid.* I v., p. 269. *Wir suchten denselben zu vermitteln und dadurch die sichtbare Welt aus Licht, Schatten und Farbe herausbilden, wobei wir uns zu Entwicklung der Phänomene verschiedener Formeln bedienten, wie sie uns in der Lehre des Magnetismus, der Elektrizität, des Chemismus überliefert werden.*

representação, Goethe opta por um sistema simplificado das três cores primárias conhecido dos gravadores e pintores¹⁴². Porém a dificuldade a ser transposta era transmitir num modelo fácil de ser assimilado também a complexidade das possíveis combinações cromáticas. Por exemplo, o matemático e professor em Göttingen Johann Tobias Mayer (1723-1762), ao tentar organizar as cores, se depara com a questão da singularidade de cada pigmento. Como ordená-los, considerando-os quanto ao aspecto, peso, ou ainda pela granulometria? pois para Goethe “todas as misturas para a pintura têm fins empíricos e estéticos e dependem do conhecimento dos corpos envolvidos (o suporte, o veículo e o pigmento) e da sensibilidade dos olhos. Aqui, como em todas as artes, vale uma avaliação incalculável que só a experiência confere”¹⁴³. Já que a cor pura é uma abstração, segundo Goethe, raramente encontrada na realidade¹⁴⁴, Tobias Mayer tenta através do esquematismo piramidal representar as possíveis combinações entre elas. Sua pirâmide a princípio misturava as cores de duas em duas, depois de três em três em 12 combinações, sempre em proporções diferenciadas, obtendo 91 tons. Em seguida, superpunha a esses tons o branco diluído também em 12 gradações e o resultado crescia para 364, e finalmente, quando o mesmo processo era repetido, agora com o preto, atingia no total a soma de 819 tons diferenciados¹⁴⁵. De modo distinto, Phillip Otto Runge preferiu organizar essas combinações num modelo esférico, que dá o efeito de volume pelas cores e pela ação da luz e da sombra no claro-escuro¹⁴⁶.

Entretanto, para Goethe a função estética não residia na demonstração da multiplicidade de

¹⁴² Robert Boyle (1627-1691) já havia dado razão aos pintores por estatuírem o amarelo, o vermelho e o azul como as três cores básicas. GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 435. O fato de que através dessas cores todas as outras poderiam ser formadas é também a conclusão de Jacques Gauthier (-1785) que utilizava três pranchas cada uma delas colorida com uma dessas cores e mais a matriz preta em suas gravuras.

¹⁴³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 435-436. *Alle Mischung der Pigmente zu malerischen Zwecken ist empirisch-ästhetisch und hängt von Kenntnis der unterliegenden Körper und von dem zarten Gefühle des Auges ab. Hier, wie in allen Künsten, gilt ein geistreiches, inkalkulables Eingreifen in die Erfahrung.*

¹⁴⁴ Id. *ibid.* V v., p. 437. *Die reine Farbe ist eine bloße Abstraktion, die wohl manchmal, aber selten zur Wirklichkeit kommt.*

¹⁴⁵ Mais tarde foi descoberto que as combinações dos tons seguem uma progressão geométrica e não aritmética, que ficou conhecida como a lei Weber-Fechner (Wilhelm Eduard Weber 1804-1891 e Gustav Theodor Fechner 1801-1887) em ALBERS, Josef. *La interacción del color*, Buenos Aires, Alianza y Forma, p. 60.

¹⁴⁶ Goethe transcreve um ensaio desse autor sobre seu esquematismo cromático nos capítulos finais da parte didática.

combinações, mas sim na descoberta de sua potência combinatória. Isso porque tanto a intensificação do pólo positivo, representado pelo amarelo, quanto o negativo, ocupado pelo azul, resultará num matiz avermelhado. Vermelho-amarelado e vermelho azulado resultam, segundo o autor, no púrpura que como cor é mais elevada e estimulante. Afirma ele que

quem conhece a origem prismática do púrpura, achará paradoxal afirmarmos que essa cor contém, em parte *actu*, em parte *potentia*, todas as outras cores. Se no amarelo e no azul vimos uma intensificação progressiva até o vermelho e se então observarmos nossos sentimentos, pode-se supor que na união dos pólos intensificados ocorrerá um verdadeiro apaziguamento, que podemos definir como uma satisfação ideal. Assim, esse fenômeno cromático supremo surge, nos fenômenos físicos, da combinação dos dois extremos, que pouco a pouco se preparam para uma unificação¹⁴⁷.

Se o vermelho, porém, é o ponto culminante da antinomia entre o amarelo e o azul, o verde ao contrário resulta da fusão dessas duas cores “em sua primeira manifestação, no primeiro grau de seu efeito”. E ainda, “se ambas as cores primárias mantêm um equilíbrio perfeito na mistura, de modo que não se note uma antes da outra, o olho e a alma repousam nessa mistura como se fosse algo simples”¹⁴⁸. Por também despertarem estados mentais contrários, as cores vermelho-verde juntas evocam a harmonia expressa pela totalidade da tríade amarelo, vermelho e azul e se tornam complementares, pois o olho não se satisfaz com a impressão de uma só cor, e “se põe em atividade logo que percebe a cor e é de sua natureza produzir imediatamente, de forma tão inconsciente quanto necessária, uma outra que, juntamente com a primeira, compreende a totalidade do círculo cromático”¹⁴⁹.

Esse comportamento do olho de fabricar a cor complementar inserida no círculo cromático pode ser tratado como uma lei da visão segundo Goethe. Ele diz que “o olho almeja uma totalidade, contendo em si mesmo o círculo cromático. Azul e vermelho encontram-se no violeta, complementar ao amarelo. No laranja, correspondente ao azul, encontram-se amarelo e vermelho. O verde reúne azul e amarelo, sendo complementar ao vermelho, o

¹⁴⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores. op. cit. p. 133.

¹⁴⁸ Id. *ibid.* p. 134.

¹⁴⁹ Id. *ibid.* p. 135.

mesmo ocorrendo com todos os matizes das mais variadas misturas”¹⁵⁰.

Nos experimentos de Goethe de exposição de lâminas brancas e pretas, quando o branco intercalava duas pretas, o verde se manifestava, e quando inversamente o preto era interposto a duas brancas, o vermelho surgia. Também de forma alternada, os olhos produzem uma imagem escura quando expostos a uma forte luminosidade, e compensam a escuridão induzindo uma clara. Assim, essas duas cores se atraem mutuamente por uma exigência orgânica dos olhos, sendo portanto representadas em posições opostas no círculo cromático que compreende os dois triângulos entrecruzados. No caso o púrpura, ou o vermelho, ocupa o vértice superior do primeiro; e o verde, o inferior do segundo. Por ser capaz de falar simultaneamente aos olhos e à mente, cumprindo uma das exigências do autor, a função estética da cor – que é desenvolvida na sexta seção da parte didática intitulada “*Sinnlich- sittliche Wirkung der Farbe*” – temporariamente soluciona a cisão entre idéia e imagem.

Já vimos que o estudo em questão na condição de texto artístico não coloca monoliticamente a verdade do autor, mas faz com que esta surja nas interseções dos vários segmentos e na alternância dos espaços que chamamos de fásicos. A estrutura do texto, que a princípio parece confusa, se revela aos poucos como seguindo os princípios da polaridade, intensificação e culminação. Assim suas fronteiras internas não são estanques, funcionando como comportas e deixando com que os elementos das seções se tinjam mutuamente.

Por exemplo, se buscarmos no texto fronteiras que servem como marcos espaciais fixos, acharemos “pausas” de respiração, “momentos” de transição, “pontos” de culminância entre os movimentos ascendentes e descendentes. De maneira similar às cores, os segmentos das disciplinas aparentemente estanques e compartimentados são contagiados uns pelos outros. E o que dizer da organização semelhante a uma lista-inventário com a enumeração dos

¹⁵⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 66. GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 83. *Das Auge verlangt dabei ganz eigentlich Totalität und schließt in sich selbst den Farbenkreis ab. In dem vom Gelben geforderten Violetten liegt das Rote und Blaue, im Orange das Gelbe und Rote, dem das Blaue entspricht; das Grüne vereinigt Blau und Gelb und fordert das Rote, und so in allen Abstufungen der verschiedensten Mischungen.*

parágrafos, que adquire o sentido de uma progressão evolutiva, traçada por uma assimilação cada vez mais profunda do fenômeno cromático? A tessitura de **Para uma teoria das cores** quer vencer como arte – e portanto como objeto morto – a distância da vida imitando-lhe o movimento e amenizando sua rigidez enquanto construção textual.

Porém, se procurarmos uma figura, encontraremos a do triângulo – abordado com mais profundidade no capítulo seguinte, “A relação trinária das cores nas sombras” –, que na verdade adquire forma hexagonal na estrela de seis pontas, com o entrecruzamento dos dois triângulos compreendidos pelas três cores primárias, amarelo, vermelho e azul, e as três complementares, laranja, verde e violeta. O que não é desmerecedor de nossa atenção, pois a fração numérica mais usada na divisão das seções é um terço e um sexto. Assim, **Para uma teoria das cores** tem três partes, a didática, a polêmica e a histórica, sendo que a primeira delas, a didática, é dividida em seis seções: “Cores fisiológicas”, “Cores físicas”, “Cores químicas”, “Perspectiva geral das relações internas”, “Afinidades com outras disciplinas” e “Efeito sensível-moral da cor”; da mesma forma acontece na parte histórica – “*Griechen*”, “*Römer*”, “*Zwischenzeit*”, “*Sechszehntes Jahrhundert*”, “*Siebzehntes Jahrhundert*”, e “*Achtzehntes Jahrhundert*”¹⁵¹. As primeiras três seções da parte didática representam as categorias nas quais as cores são tratadas: fisiológicas, físicas e químicas. Como também são três os diferenciados usos estéticos que elas podem ter: alegórico, simbólico e místico. E segundo Goethe os autores relacionados em sua parte histórica podem ser ordenados segundo a influência das tradições: platônica, aristotélica e talmúdica, representada pela cultura judaico-cristã.

As antinomias, que segundo Lotman estiveram presentes no Romantismo, em **Para uma teoria das cores** são representadas principalmente pela polaridade das cores e pelo modelo fásico que alterna as experiências objetivas e subjetivas e determina funções periódicas no texto, como por exemplo os momentos convergentes e divergentes. Para o autor a manifestação cromática se dá nas passagens das situações limítrofes entre luz e sombra, que ele denomina como sendo luz e não-luz¹⁵², e é, portanto, resultante dessas tensões.

¹⁵¹ “Gregos”, “Romanos”, “Idade Média”, “Século XVI”, “Século XVII” e “Século XVIII”.

¹⁵² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 269. *Wir fanden eine uranfänglichen*

Se **Para uma teoria das cores** não tem um centro coeso e repete informações que nos parecem redundantes, somos inclinados a perceber essa redundância não como desperdício de palavras para especificar matizes e reflexos de cores, mas como recursos textuais que produzem um espelhamento, criando um efeito de imagem-luz. Porque, no trajeto de leitura, o texto obriga o leitor a avançar e recuar, refazendo colunas de cores e invertendo-lhes a ordem. E nada disso se parece com a metáfora de uma “cidadela inabitável” que o autor usa para se referir à teoria de Newton, ou os “labirintos” das abstratas edificações teóricas que Goethe tanto critica. Já que para o autor a luz é uma imagem, mesmo que delimitada, e nunca raios paralelos ou feixe de raios como Newton a trata, **Para uma teoria das cores** tem de reproduzir a aparência de espelhamento infinito da cor-luz no texto¹⁵³.

Por isso, na parte polêmica, as proposições de Newton são desmembradas para serem comentadas e no decorrer do texto as frases que inicialmente eram transcritas por inteiro são truncadas e intercaladas com as aferições de Goethe, o qual depois nem mais respeita a pontuação dos teoremas newtonianos, e a teoria de refrangibilidade e reflexibilidade é minada em seu interior – esse fato pode muitas vezes ser acompanhado pela observação dos títulos que são na verdade segmentos da frase interrompida iniciada com letra minúscula. A repetição e a contestação dos teoremas de Newton criam, no entender do autor, justamente o labirinto do qual ele quer desvencilhar o leitor, conduzindo-o a uma outra imagem, a da luminosidade do sol que se desgoverna¹⁵⁴.

Podemos acompanhar essa evolução para uma imagem-luz no texto. As lâminas que são inseridas no final da parte polêmica, além de terem a função de apresentar o fenômeno visualmente, dão unidade às explicações que antes pareciam fragmentárias. Ainda que facilitem a compreensão enquanto recurso visual, elas são no entender de Goethe

ungeheuren Gegensatz von Licht und Finsternis den man allgemeiner durch Licht und Nichtlicht ausdrücken kann.

¹⁵³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 179. *Wir können uns vielmehr das Scheinen der Sonne oder irgend eines Lichtes als eine unendliche Abspiegelung des beschränkten Lichtbildes vorstellen.*

¹⁵⁴ Id. *ibid.* III v., p. 102-103. *Wir erwählen daher eine andere Verfahrungsart.[...] Die Sonne sei bei objektiven prismatischen Experimenten nur als ein leuchtendes Bild zu betrachten, daß man ferner gegenwärtig habe, was vorgeht, wenn ein helles Bild verrückt wird.*

insuficientes por representarem a manifestação das cores linearmente, pois o fenômeno na natureza pode ser observado de todos os lados. Entretanto, elas disseminam o texto, fazendo com que o leitor retorne aos parágrafos indicados das três partes. Por exemplo, a 11ª lâmina se refere aos parágrafos 289 a 301 da parte polêmica, nos quais Goethe discute a sexta proposição e quinto teorema de Newton: “O seno da incidência de um raio está em relação ao seno de refração”. Porém, o que é desenvolvido graficamente diz também respeito à acromasia e hiperacromasia, ambos tópicos da parte didática.

Os experimentos subjetivos e objetivos das cores físicas que se alternam fasicamente, ao invés de serem separados por molduras delimitadas, têm apenas nos momentos de transição de um compartimento textual a outro suas fronteiras, quando não se fundem. Contudo, nos objetivos – que se deixam representar linearmente, ao contrário dos subjetivos¹⁵⁵ – é imprescindível a presença da luz do sol para realizarmos os experimentos com a quase sempre interferência das lentes e prismas. Mesmo quando o sol aparece na pequena abertura *exiguum foramen* desses experimentos, o que vemos, de acordo com o autor, é uma imagem que pela refração manifesta bordas nas cores mais escuras e auréolas nas mais claras que se expandem, e não raios¹⁵⁶. Apesar dessas diferenças há um espelhamento quase que total dos títulos dos capítulos que se referem aos experimentos subjetivos e objetivos, com as exceções do XIV da parte subjetiva intitulado “*Bedingungen, unter welchen die Farbenercheinung zunimmt*” e do XXIII da parte objetiva que lhe corresponde, “*Bedingungen des Zunehmens der Erscheinung*”¹⁵⁷. Nos experimentos objetivos que são subsequentes aos subjetivos, um outro sentido é acrescentado aos mesmos conteúdos através da organização que se diferencia de caso para caso¹⁵⁸.

Aliás, esse procedimento já vinha acontecendo na parte subjetiva. Por exemplo, o parágrafo 243 dos tais experimentos retoma as cinco condições para que as cores se manifestem

¹⁵⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v. p. 159. *Die objektiven Versuche geben uns den Vorteil, daß wir das werdende des Phänomens, seine sukzessive Genese außer uns darstellen und zugleich mit Linearzeichnungen deutlich machen können, welches bei subjektiven der Fall nicht ist.*

¹⁵⁶ *Ränder, Säume e não Strahlen.*

¹⁵⁷ “Condições em que o fenômeno cromático se intensifica” e “Condições da intensificação da manifestação”.

¹⁵⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 510. *Alles was die subjektiven Versuche mir leisteten, wollte ich auch durch die objektiven darstellen.*

referidas no 210. O seguinte, 244, organiza o conteúdo do 216, justapondo as seqüências cromáticas das três cores complementares, laranja, verde e roxo, e das três primárias, azul, vermelho e amarelo. Da mesma maneira, o 245 recupera as duas seqüências, agora de cinco cores que apareciam separadas nos parágrafos 214 e 215, e as coloca lado a lado. Se no parágrafo 214 as cores manifestas, laranja, amarelo, verde, azul e roxo, eram consequência da exposição dos olhos a uma cartela preta com uma faixa centrada branca, no 215 – quando a cartela passa a ser branca e a faixa preta – a série é formada pelo azul, roxo, vermelho, laranja e amarelo, sendo que todas as cores de ambas as fileiras por ordem seqüencial se correspondem e se complementam. Assim o parágrafo 246 não faz mais do que repetir a informação já fixada anteriormente nas duas seqüências de cinco cores e apenas lhes substitui a terceira cor. O verde da primeira passa a ser ocupado pelo branco; e o vermelho da segunda, pelo preto.

Não encontramos em **Para uma teoria das cores** uma fórmula concreta afirmativa que solucione o problema da manifestação cromática, como também não é intenção de Goethe dar uma palavra-chave¹⁵⁹. O autor quer que o texto – que nos parece inacabado – seja mais um condutor de pensamentos, que se propõe como uma “série de utensílios, cadeia de sentidos e que se fortalecem um ao outro” tomando emprestada a definição de Novalis de instrumento¹⁶⁰.

A concepção aberta de **Para uma teoria das cores**, o fato de que aí convergem as anotações de Goethe sobre o fenômeno cromático e a partir daí se ramificam outras tantas, é talvez o dado que justifica a reunião desse texto com outros estudos em *Farbenlehre*, pois dos três capítulos restantes das cores físicas, “*Katoptrische*”, “*Paroptische*” e “*Eoptische Farben*”, o último tem sua continuação e é aprofundado em *Entoptische Farben*, de 1820. Também usando o critério do movimento ascendente que tem seu ápice na seção final “*Sinnliche-sittliche Wirkung der Farbe*” é que alguns elegem somente a parte didática

¹⁵⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v. p. 201. *Unsre Absicht ist vielmehr, nur auf den Weg zu deuten, auf welchem zuletzt die alles umfassende Formel, das eigentliche Wort des Rätsels, gefunden werden kann.*

¹⁶⁰ NOVALIS. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Iluminuras, 1988, p. 148-149.

como *Zur Farbenlehre*, pois se considerarmos as partes polêmica e histórica o texto será percebido como descontínuo em seus momentos altos e baixos¹⁶¹.

As delimitações das seções funcionam no texto em estudo como margens fronteiriças e não marcos fixos, como já dissemos. Assim, ao iniciar a seção das cores químicas Goethe diz já ter ultrapassado a linha divisória das disciplinas da física e química quando associou o amarelo e o amarelo-avermelhado às propriedades dos ácidos, e o azul e o azul-avermelhado à dos alcalinos. É também instável a demarcação do campo de conhecimento quando o autor excursiona nos capítulos finais das cores físicas “*Katoptrische*”, “*Paroptische*” e “*Epoptische Farben*”, ao falar das manifestações de cor nas bolhas de sabão, nos vidros embaçados e nos metais resfriados bruscamente em cinzas ou imersos em soluções ácidas, após terem passado por um aquecimento.

Quando falávamos de fronteiras externas e internas que serviam de instrumentos bilíngües dos espaços extratextual e textual, procurávamos delimitações rígidas e intransponíveis, apesar de sabermos de antemão que o texto buscava preservar um aspecto orgânico em sua sistematicidade, como uma semiosfera. Entretanto, não esperávamos encontrar o efeito de íris como membranas receptoras que dialogam a passagem dos elementos de ambas as esferas, textual e extratextual, representadas na estrutura de **Para uma teoria das cores** pela quarta seção, “Perspectiva geral das relações internas” e pela quinta, “Afinidades com outras disciplinas”, que do ponto de vista do conteúdo parecem frágeis.

Por isso mais atenção deve ser dada a essas duas seções, que superficialmente conferem uma forma genérica às questões abordadas anteriormente. “Perspectiva geral das relações internas”¹⁶², como o próprio título sugere, recapitula os pontos importantes da teoria das cores vista de seu interior, além de nos dar a informação lapidar de que a cor rúbea do amarelo-avermelhado – resultante da intensificação do amarelo – e do azul-avermelhado, que se origina do azul sob o mesmo processo, é cada vez mais incrementada e atinge seu

¹⁶¹ Não há termos que traduzam *katoptrische*, *paroptische* ou *epoptische Farben*. Não há sequer sinônimos nos dicionários alemães modernos. *Entoptische Farben* traduzimos como Cores entópicas e “*Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe*” foi traduzido por Giannotti como “Efeito sensível-moral da cor”.

¹⁶² “*Allgemeine Ansichten nach innen*”.

pico mais alto no púrpura. A cor é nessa seção tratada como energia ativa ou passiva, recebendo ainda outras qualificações: positiva ou negativa, + ou -, maior ou menor semelhante às notas musicais.

Em “Afinidades com outras disciplinas”¹⁶³ o autor faz uma avaliação das distintas áreas de conhecimento que tratam o tema, como a filosofia, a matemática, a técnica de tingir, a fisiologia, a patologia, a história natural, a física, a música e a lingüística enquanto capacidade de enunciação do fenômeno cromático. Para ele, a metafísica, enquanto linguagem, é abrangente e profunda em relação a outros conteúdos que não a cor, pois nesse caso ela se torna uma fórmula vazia. Por sua vez, a matemática é rígida diante da imensurabilidade do universo e, portanto, imprópria para demonstrar essa manifestação. Também as fórmulas mecânicas e corpusculares não se adequam sob o prisma de Goethe enquanto línguas, pois minam o ser vivo em seu interior, amortecendo-o e congelando aquilo que é próprio do movimento.

Embora a química não esteja relacionada entre as ciências que falam das cores em “Afinidades com outras disciplinas”, ela é o modelo teórico que conduz o texto do começo ao fim, através do princípio da polaridade. Na época de Goethe a química se organizara como disciplina, tendo um grande impulso. Por volta de 1775 Lavoisier pôde desenvolver a teoria de combustão dos corpos reunindo os esforços das pesquisas anteriores de Priestley, Schiele, Cavendish, Stahl, Macquere e Berthollet¹⁶⁴. Parece ser endereçado a esse cientista o elogio em sua introdução de *Beiträge zur Chromatik* (1791) à meticulosidade dos procedimentos, desde a escolha dos instrumentos à metodologia aplicada no registro das anotações, um ganho que a todos beneficiaria independentemente do partido¹⁶⁵. Apesar de Goethe ter a química como disciplina ideal, ele mantém reservas ao procedimento moderno

¹⁶³ *Nachbarliche Verhältnisse*.

¹⁶⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. II v., p. 20.

¹⁶⁵ Lavoisier além de cientista participava do “*Ferne*”, uma empresa financeira que cobrava impostos. Por ser nobre e ter uma alta renda, o que levantou a desconfiança dos revolucionários franceses, Lavoisier foi perseguido principalmente depois da carta de Marat (revolucionário francês 1744-1793) que o acusava de especulador, sendo condenado à pena de morte e decapitado em 1794. (TRATTNER, Ernest R. *Arquitetos de idéias*, 3 ed., tradução de Leonel Vallandro, Porto Alegre, Globo, 1967). Goethe não inclui uma sinopse do trabalho de Lavoisier em sua parte histórica, mas comenta as noções de ótica de Marat, relacionando sua teoria da cor como um fluido à de Newton.

de dividir os corpos em ínfimas partes. Com isso a química “destruiu o mundo real, para reconstruir um novo até então desconhecido”¹⁶⁶, pois nos primórdios dessa disciplina, na alquimia que mesclava a química e a física, os corpos eram considerados em sua totalidade indivisa¹⁶⁷. Mesmo homenageando Paracelso (Hohenheim 1493-Salzburg 1541) como autor do século XVI e dedicando um capítulo aos alquimistas, Goethe não deposita maior crédito à alquimia. A seu ver, além de terem estabelecido como cores originárias o branco, o preto, o vermelho e o multicolor, não concluíram o que para ele era óbvio, que a alteração da constituição das cores, para que resultassem nessas quatro, era obtida pela intensificação¹⁶⁸.

Goethe acompanhou vivamente o desenvolvimento da química – que se destacou como disciplina na academia francesa –, como nas experiências de Mariotte (Edmé Mariotte Bourgogne 1620-Paris 1684) que misturou álcali a um vinho alterando sua cor para marrom – o que lhe conferiu um aspecto de vinho estragado – e fazendo com que retornasse à sua cor original ainda mais intensa que antes, depois de adicionado o enxofre. A química se tornara na época guardiã do conhecimento dos tintureiros no que se refere à alteração e fixação dos pigmentos. Qualquer um que se familiarizasse com os tingimentos “reconheceria que da origem mineral, vegetal e animal dos pigmentos, apenas três cores poderiam ser isoladas e especificadas”¹⁶⁹ – o amarelo, o azul e o vermelho, que poderiam ainda ser misturadas e realçadas –, e da mesma forma o branco representaria a ausência das cores e o preto o resultado da mescla de todas elas.

Podemos observar também a influência dessa disciplina no conteúdo de “Perspectiva geral

¹⁶⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 162. *Sie zerstörte eine wirkliche Welt, um eine neue, bisher unbekannte, kaum möglich geschienene, nicht geahnte wieder hervorzubauen.*

¹⁶⁷ Id. *ibid.* IV v., p. 162.

¹⁶⁸ Id. *ibid.* IV v., p.165. *Denn da ihre Operationen sämtlich auf Übergänge, Metaschematismen und Verwandlungen hindeuten, [...] so wäre z. B. jene höchst bedeutende Wirkung der Farbennatur die Steigerung, am ersten zu bemerken.*

¹⁶⁹ Id. *ibid.* V v., p. 406. *Er wird bei der geringsten Aufmerksamkeit gewahr, daß sich in der mineralischen, vegetabilischen und animalischen Natur drei Farben isolieren und spezifizieren. Er kann sich Gelb, Blau und Rot ganz rein verschaffen; er kann sie den Geweben mitteilen und durch verschiedene wirkende und gegenwirkende Behandlung sowie durch Mischung die übrigen Farben hervorbringen, die ihm also abgeleitet erscheinen. Unmöglich wäre es ihm, das Grün zu einer Urfarbe zu machen. Weiß hervorbringen, ist ihm durch Färbung nicht möglich; hingegen durch Entfärbung leicht genug dargestellt, gibt es ihm den Begriff von völliger Farblosigkeit und wird ihm die wünschenswerteste Unterlage alles zu Färbenden. Alle Farben zusammengemischt geben ihm Schwarz.*

das relações internas”, assim como no capítulo que encerra a parte histórica “*Statt des versprochenen supplementaren Teils*”, quando Goethe descreve o efeito colorido das pedras fosforescentes e dos metais oxidados e aborda a influência das cores no crescimento e fotossíntese das plantas¹⁷⁰. Assim, não é de se estranhar que ela não esteja na seção de “Afinidades com outras disciplinas”, pois pertence ao *corpus* central de **Para uma teoria das cores**.

É enquanto cor-pigmento em sua corporeidade e origem que Goethe apresenta as cores químicas. Essa ciência é destacada entre as demais por ser capaz de avivar, esmaecer e fixar uma determinada cor tornando-a permanente – propriedades privilegiadas, já que as cores até então eram vistas como efêmeras. “Por fim, chegamos ao ponto de poder descrevê-las seguramente como permanentes e realmente inerentes aos corpos”¹⁷¹, diz ele, ou ainda “denominamos químicas as cores estimuladas em certos corpos, mais ou menos fixas, que neles se intensificam, deles podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos, às quais, por essa razão, atribuímos uma certa qualidade imanente. Em geral, caracterizam-se pela durabilidade”¹⁷².

Goethe não pretende responder às questões específicas da química na seção das cores dessa ciência, mas sim demonstrar a interligação dessa com a física: Nesse segmento o autor acrescenta a seu princípio de polarização, trabalhado de maneira extenuante, a mudança de um matiz pela oxidação e desoxidação e introduz a “excitação” das cores em decorrência do calor ou acidulação. A “excitação” enquanto operação se assemelha à “intensificação” já abordada anteriormente, pois ambas agem nos corpos internamente avivando-lhes o colorido e são consideradas como sendo de grande delicadeza¹⁷³.

O autor pensa ter encontrado na polaridade, que tenciona e evoca as forças contrárias sem resolvê-las e que estrutura **Para uma teoria das cores**, uma expressão viva capaz de

¹⁷⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v. p. 518. *Wir meinen die Wirkung Farbiger Beleuchtung auf Leuchsteine, Metalloxyde und Pflanzen; ein Kapitel, das in unserm Entwurfe nur skizziert, in der Chemie immer von größerer Bedeutung werden muß.*

¹⁷¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 113.

¹⁷² Id. *ibid.* p. 95.

¹⁷³ *Erregung e Steigerung.*

preservar a diversidade dos aspectos observados na manifestação das cores. Por se tratar de um fenômeno original da natureza, o autor não intenciona substituí-lo por um gráfico ou confundi-lo por um de seus efeitos derivados, aniquilando-o com palavras¹⁷⁴. Goethe retorna à sua esfera de domínio: a linguagem. Momentaneamente essas disciplinas se unem para de novo divergirem, em consonância com o incessante refluxo próprio da vida. Assim o autor se expressa: “Cindir o que está unido, unificar o que está cindido é a vida da natureza, eterna sístole e diástole, eterna síncrise e diácrise, inspiração e expiração do mundo, no qual vivemos, criamos e somos”¹⁷⁵.

Se **Para uma teoria das cores** não enfatizasse tanto uma preocupação com a linguagem, a construção da frase com a voz passiva e com o subjuntivo poderia parecer um recurso qualquer no texto. Além de criar na língua alemã uma fala indireta, indicando mais uma possibilidade do que uma afirmação, a voz passiva descreve a ação do ponto de vista do objeto gramatical. Observemos o trecho: *Einer der schönsten Fälle farbiger Schatten kann bei dem Vollmonde beobachtet werden. Der Kerzen- und Mondenschein lassen sich völlig ins Gleichgewicht bringen. Beide Schatten können gleich stark und deutlich dargestellt werden; [...] und zwar wird derjenigen [...] vom schönsten Blau gesehen werden*¹⁷⁶. Nessa inversão da construção da frase, quando o objeto direto passa a ser sujeito paciente, a cor da sombra é apresentada como sujeito paciente entregue à limitação que nossos órgãos sensoriais e racionalidade lhe impõem. Assim, a totalidade do fenômeno sempre nos escapa, pois nos é permitido interagir apenas de forma restrita, o que segundo o autor deve ser considerado.

Goethe concebe as cores, que se manifestam de diferentes formas, reunidas, isoladas, retidas, neutralizadas, mescladas, contrastadas, espalhadas e induzidas, como um fenômeno

¹⁷⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v. p. 273-274.

¹⁷⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 124. GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v. p. 268. *Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.*

¹⁷⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v. p. 89. “Um dos mais belos casos de sombras coloridas pode ser observado na lua cheia. A luz-de-vela e o luar deixam-se equilibrar completamente. Ambas as sombras podem ser apresentadas com clareza e intensidade [...]; e na verdade, [...] aquela será vista como o mais belo azul”.

natural elementar para o sentido da visão. O autor que fez delas seu *Leitmotiv* apesar de se apresentarem como um problema filosófico¹⁷⁷, é no parecer de Jürgen Teller predestinado a ver e a contemplar, como o personagem de Fausto II Türrner Lynkeus¹⁷⁸.

A função estética da cor – implícita na totalidade e na harmonia cromática – é considerada por Goethe como a mais nobre por falar simultaneamente aos olhos e à mente¹⁷⁹. Em “Efeito sensível-moral da cor”, a sexta e última seção da parte didática, é demonstrado como ela desperta e estimula sensações sinestésicas e conduz ao mesmo tempo a estados mentais. Para o autor, a pintura constrói um mundo visível mais agradável que o real baseado na tríade dos elementos que fundamentam a teoria das cores: luz, sombra e cor¹⁸⁰.

Também a totalidade das cores – que segundo Goethe é uma exigência do próprio organismo¹⁸¹ – é obtida nos jogos cromáticos e resulta na harmonia, que evoca as três cores básicas do círculo, através da disposição lado a lado de uma primária e de sua complementar. Essas combinações são evolutivas e progressivas, e para o autor levam o observador a uma mais alta compreensão do fenômeno. Porque na justaposição de um par que se complementa ele diz: “Logo, duas uniões são expressas: a das oposições simples originárias e a das intensificadas”¹⁸². Porém essa totalidade de que fala Goethe, e que não é dada na natureza, só é manifestada quando essas oposições são fixadas em sua diversidade e níveis e colocadas lado a lado, pois a mescla das cores em proporções iguais anula a potência individual das que se opunham e se complementavam inicialmente, e resulta no cinza incapaz de sugerir a combinação cromática usada na composição¹⁸³. Cabe, entretanto,

¹⁷⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 57-58.

¹⁷⁸ in GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, comentário de Jürgen Teller, Frankfurt am Main e Leipzig, Insel, 1994.

¹⁷⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 275-276. *Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen zwecken mitwirkend genutzt werden kann. [...] Sie stimmt Auge und Geist mit sich unisono.*

¹⁸⁰ Id. *ibid.* I v., p. 56. *Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommere sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorbringen vermag.*

¹⁸¹ Id. *ibid.* IV v., p. 286. *So führt uns das Bedürfnis nach Totalität, welches unseren Organ eingeboren ist.*

¹⁸² GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 117.

¹⁸³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 255. *Die mannigfaltigen Erscheinungen auf irhen verschiedenen Stufen fixiert und nebeneinander betrachtet, bringen Totalität hervor. Dies Totalität ist Harmonie fürs Auge.*

ao olho a tarefa de completar o círculo, apenas sugerido, pois “o olho de quem desperta – diz Goethe – mostra sua vitalidade principalmente porque pretende alternar por completo seus estados, movendo-se [...] do escuro ao claro e vice-versa. Ele não pode e nem quer em momento algum permanecer idêntico num estado específico determinado pelo objeto”¹⁸⁴.

Goethe insiste em diversas passagens na natureza solar do olho. Para ele esse órgão é análogo ao sol e “deve sua existência à luz”¹⁸⁵. Entretanto, distante da abordagem das funções da retina pela neurofisiologia, afirma que

podemos pensar os halos subjetivos como um conflito entre a luz e um espaço vivo. O movimento ondulatório surge do conflito entre o que move e o que é movido. Os círculos na água podem servir como analogia. Uma pedra jogada impulsiona a água em todos os sentidos até que o efeito atinja um grau máximo, desaparecendo até alcançar, em contraposição, o nível mais baixo. O efeito continua, culminando de novo, e os círculos assim se repetem. Vale lembrar também os círculos concêntricos, que surgem num copo d’água, quando se tenta produzir um som friccionando a borda, assim como as vibrações intermitentes de um sino que acaba de soar; deste modo, aproximamo-nos, por meio de uma representação, daquilo que pode acontecer com a retina, quando depara com um objeto luminoso, embora ele, como tudo que é vivo, já tenha uma disposição circular em sua organização¹⁸⁶.

Isso porque na introspecção o espaço é vivenciado subjetivamente, e a retina – de maneira semelhante aos círculos concêntricos –, que é estimulada em todas as direções, também se volta para dentro.

¹⁸⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 58.

¹⁸⁵ Id. *ibid.* p. 44.

¹⁸⁶ Id. *ibid.* p. 75.

V. A relação trinária das cores nas sombras

Goethe já havia lido sobre o assunto em 1770, em *Mémoire sur les ombres colorées*, de M. Béguelin, e em 1793, em *Observation sur les ombres colorées*¹⁸⁷. O autor de *Observation sur les ombres colorées*, que permanece anônimo, associou as cores das sombras à reflexão e não à refração, não lhe faltando o zelo de anotar horário, dia, mês, estação do ano, ano, assim como as condições atmosféricas e altitude que influenciam a luminosidade. Apesar de ser um registro meticuloso, segundo Goethe o autor não conseguiu concluir nada de elucidativo sobre a razão de as sombras – que normalmente se aproximam do azul, por causa da luz da lua que amarela a superfície do papel – se tornarem verdes no pôr-do-sol. Faltava-lhe concluir que as cores das sombras são fisiológicas, isto é, fabricadas no olho por indução à cor complementar da fonte de luz principal. Esse fato não passara despercebido aos pintores, que eram recriminados pela falta de naturalismo de seus trabalhos. Goethe anota:

Num pátio pavimentado com pedras calcárias entremeadas de ervas, estas parecem ser de um verde infinitamente belo, quando as nuvens da tarde deixam no pátio um brilho avermelhado quase imperceptível. Dá-se o caso inverso quando alguém percorre um prado moderadamente iluminado e nada mais vê senão o verde: frequentemente o caminho e os troncos das árvores são iluminados por um brilho vermelho. Essa tonalidade aparece amiúde entre os paisagistas, especialmente os que trabalham com aquarela¹⁸⁸.

Em seu primeiro estudo sobre o tema, “*Von den farbigen Schatten*” de 1792, texto que só é publicado em 1796, Goethe considerava as cores das sombras como naturais, de ordem objetiva. Já em “*Farbigen Schatten*”¹⁸⁹, sua segunda redação, o conceito da natureza da

¹⁸⁷ BÉGUELIN, M. *Mémoire sur les ombres colorées* (Memórias sobre as sombras coloridas). *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles Letres*. Berlim, 1767; anotação em sua *Ephémérides*. H. F. T. *Observation sur les ombres colorées* (Observações sobre as sombras coloridas). Paris, 1782; registrado em suas cartas a Jacobi dos dias 19 de julho e 18 de novembro de 1793. Infelizmente não há dados sobre os autores dos livros.

¹⁸⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 66.

¹⁸⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. “*Von den farbigen Schatten*” (“Das sombras coloridas”), 1792. O texto é publicado junto a outros sobre o tema das cores nas edições posteriores; GOETHE, Johann Wolfgang. “*Farbigen Schatten*” (“Sombras Coloridas”) é o capítulo de *Para uma teoria das cores* de 1810.

cor das sombras foi modificado e demonstra maior afinidade das cores com a penumbra e não com a luz. Nesse texto de 1810, na verdade o sexto capítulo da primeira seção dedicada às cores fisiológicas da parte didática de **Para uma teoria das cores**, as cores das sombras são consideradas subjetivas, impressões visuais induzidas pela cor da fonte de luz (duas fontes: uma principal e outra secundária¹⁹⁰), ao contrário de sua primeira conceituação.

No capítulo das “Sombras coloridas” Goethe insere as cores no círculo cromático¹⁹¹ – sistema que as organiza em gradações – desistindo de tratá-las isoladamente e as relaciona a dois de seus princípios: polarização e intensificação. Com a oposição entre as cores amarelo e azul, que se traduz em máxima e mínima luminosidade e, ainda, em luz diurna e noturna, acrescentamos outros elementos polares que Goethe enumera no parágrafo 696. São eles: afinidades com ácidos, afinidades com alcalinos, ativo-passivo, próximo-distante e quente-frio, etc., além das antinomias espaciais como fechado-aberto que o texto trabalha¹⁹². Essas oposições recíprocas aparecem ao longo de **Para uma teoria das cores** nos segmentos artísticos e não-artísticos, no debate da poesia e prosa e do construído e não-construído que reflete a distância da percepção do fenômeno de sua formulação enquanto linguagem, como vimos anteriormente.

A polaridade, que segundo Lotman esteve sempre presente no Romantismo como antinomia, aparece em **Para uma teoria das cores** na oposição do amarelo e azul, que com a intensificação de uma dessas cores possibilita a passagem de um extremo a outro, pois ambas as cores da polaridade amarelo-azul, quando intensificadas individualmente, tendem para o vermelho. Assim temos o amarelo, o amarelo-avermelhado e o vermelho-amarelado, e o azul, o azul-avermelhado, o vermelho-azulado e o vermelho¹⁹³. As três cores, amarelo, vermelho e azul, são conhecidas como primárias ou básicas porque quando misturadas entre si são capazes de compor todas as outras cores do círculo cromático. Com a intensificação

¹⁹⁰ Parece haver discordância se a cor na sombra é resultante da fonte principal ou da secundária.

¹⁹¹ O círculo cromático é uma figura utilizada como recurso de elucidação da complementaridade das cores. Ele compreende a justaposição de dois triângulos equiláteros como em uma estrela, sendo que nos vértices do primeiro estão as cores primárias e no segundo as secundárias.

¹⁹² GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 115.

¹⁹³ Id. *ibid.* p.129-133.

esses elementos polares se evocam mutuamente e se tornam movediços, o que é demonstrado textualmente. Goethe ao se referir à cor laranja faz a passagem do amarelo ao vermelho: “Esse amarelo, no entanto, é propriamente apenas o brilho amarelo-avermelhado”.

As cores intermediárias – verde, laranja e roxo – compõem com as primárias os pares complementares. Os pares das cores complementares que mantêm uma relação de reciprocidade – vermelho-verde, azul-laranja e roxo-amarelo – são formados por uma secundária e uma primária e quando justapostos se realçam e se intensificam. Ainda segundo Giannotti, “o importante aqui, entretanto, é compreender o aspecto lógico contido no círculo cromático: ele indica, por exemplo, que o púrpura e o verde não podem produzir nenhuma cor intermediária, pois as duas cores são complementares”¹⁹⁴. Porém duas cores secundárias ao serem mescladas originam uma outra terciária.

Na complementaridade cromática, Goethe faz com que esses dois princípios se tornem interdependentes no texto. Se a polaridade exacerba a diferença, a intensificação ameniza o antagonismo e o caráter de oposição. Assim, as antinomias que aparecem no texto, nos vários segmentos, se nutrem mutuamente como elementos que se complementam e não podem ser anuladas¹⁹⁵.

Na relação trinária em que Goethe insere as cores amarelo, vermelho e azul, na qual nenhum elemento ocupa uma posição fixa mas é atraído por seu pólo oposto, reavivando-o e não anulando-o, está uma importante chave para o entendimento do contexto de **Para uma teoria das cores**. Para Giannotti,

Goethe considera o círculo cromático um indicador das interações polares existentes nas cores: as duas cores puras, azul e amarelo, e as duas cores sintetizadas, verde e púrpura, além de estabelecer entre si uma relação de complementaridade, passam a indicar as possibilidades de combinação entre as cores básicas que, ao se misturarem,

¹⁹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 172.

¹⁹⁵ Os dois princípios de Goethe presentes sobretudo no capítulo das sombras coloridas são: *Polarität* e *Steigerung* (polaridade e intensificação).

formam as cores intermediárias¹⁹⁶.

A diferença dos modelos tomados emprestados ora da ciência, ora das artes, que cotejamos em **Para uma teoria das cores**, nos permite uma aproximação da proposição de Goethe de arte como investigação dos fenômenos, e até certo ponto nos permite lidar com a especificidade de ambos os procedimentos. Esses são pontos nodais que desenvolveremos a seguir, sem a pretensão de esgotá-los. Ao mesmo tempo que a arte e a ciência compartilham da necessidade da experimentação e criam modelos a partir da observação dos fenômenos naturais¹⁹⁷, tanto a arte quanto a natureza exigem a observação circunspecta que se aproxima da contemplação, pois “da arte e da natureza nada aprendemos quando finalizadas; é preciso acompanhá-las em sua formação para concebê-las”¹⁹⁸. Entretanto, a representação de um esquema que coloque a arte como uma segunda natureza e uma pré-ciência é forçada e precipitada.

Para Goethe somos tão influenciados pela arte como pela ciência; se nas artes percebemos um desenvolvimento sequencial e nas ciências uma tendência à acumulação, “assim a diferença entre elas é que as artes se encerram em suas obras isoladas e a ciência nos parece ilimitada”¹⁹⁹. Se ainda mantivermos uma exigência de abrangência, somente a ciência poderá responder a essa questão, elevando-se a um patamar superior ao das artes²⁰⁰. Porém Goethe encontra nas artes plásticas o momento de exteriorização da percepção na aparência, que enquanto tal suscita a reflexão. O autor anota que “a visão clara da contemporaneidade, profundidade matemática, precisão física, elevada razão, agudeza de raciocínio, fantasia, júbilo em relação aos sentidos”²⁰¹, todos atributos tão desejáveis para a ciência, são

¹⁹⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 170-171.

¹⁹⁷ *Betrachtung* (observação; contemplação) e *Erfahrung* (experiência).

¹⁹⁸ GOETHE, Johann Wolfgang em carta a Zelter de 4 de agosto de 1803, citado por CASSIRER, Ernst. *Goethe und die geschichtliche Welt*, op. cit.

¹⁹⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 105. *Was aber den Unterschied vorzüglich bestimmt: die Kunst schließt sich in ihren einzelnen Werken ab; die Wissenschaft erscheint uns grenzenlos.*

²⁰⁰ Id. *ibid.* IV v., p. 106. *Kehren wir nun zur Vergleichung der Kunst und Wissenschaft zurück, so begegnen wir folgender Betrachtung: Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenen das Innere, dieser das Äußere fehlt; so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten.*

²⁰¹ Id. *ibid.* IV v., p. 106. *Die Abgründe der Ahndung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden zum lebhaften fruchtbaren Ergreifen des Augenblicks, wodurch ganz allein ein Kunstwerk, von welchem Gehalt es auch*

passíveis de apreensão em sua unidade de uma só vez somente através do objeto artístico, porque nem no conhecimento nem no pensamento conseguimos ter uma compreensão do externo e do interno ao mesmo tempo.

A ciência, no entanto, a exemplo das artes que julgam os fenômenos unitariamente, deveria considerar cada caso em sua particularidade. Os cientistas, conforme o autor, ao invés de se darem conta da insuficiência das hipóteses e da artificialidade dos experimentos em uma câmara escura, deixando passar um feixe de luz através do pequeno orifício (*exiguum*), para depois decompô-lo com o prisma, continuaram repetindo a mesma cartilha: *Lichtstrahl, enge Öffnung, verfinstertes Zimmer, etc.* ou *Sonnenstrahl, kleine Öffnung und sogar Lichtfaden*; ou ainda, *stamina lucis, colore immutabili praedita*²⁰².

O que descobrimos nas experiências, na maioria das vezes, são casos que com alguma atenção notamos estarem sob as rubricas do empirismo. Esses por sua vez se submetem a rubricas da ciência que os reinterpreta novamente, nos possibilitando a familiarização das condições indispensáveis à manifestação. Sucessivamente tudo se subordina daí em diante às regras e leis mais elevadas, que não se apresentam à razão somente pelas palavras e hipóteses, mas simultaneamente enquanto fenômenos a serem contemplados. Nós os chamamos *Urphänomene* (fenômenos primevos), pois nada os sobrepõe em sua aparição; mesmo assim eles nos permitem que o associemos por degraus aos mais generalizados casos de nossas experiências cotidianas²⁰³.

A arte, conforme Goethe, é um todo coerente, regido por suas próprias leis. Ela deve procurar se assemelhar à natureza que está sempre em transformação, e não tornar-se petrificada na representação, porque na mineralogia – como coisa morta – encontramos

sei, erstehen kann.

²⁰² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 431. Raios de luz, estreita abertura, quarto escuro, etc.; raios de sol, pequena abertura e até mesmo fio de luz.

²⁰³ Id. *ibid.* I v., p. 115. *Das, was wir in der Erfahrung gewahr werden, sind meistens nur Fälle, welche sich mit einiger Aufmerksamkeit unter allgemeine empirische Rubriken bringen lassen. Diese subordinieren sich abermals unter wissenschaftliche Rubriken, welche weiter hinaufdeuten, wobei uns gewisse unerläßliche Bedingungen des Erscheinenden näher bekannt werden. Von nun an fügt sich alles nach und nach unter höhere Regeln und Gesetze, die sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren. Wir nennen sie Urphänomene, weil nichts in der Erscheinung über ihnen liegt, sie aber dagegen völlig geeignet sind, daß man Stufenweise, wie wir vorhin hinaufgestiegen, von ihnen herab bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen kann.*

apenas informações cognitivas e não uma expressão viva²⁰⁴. Na tradução de *Diderots Versuch über die Malerei*, Goethe critica a relação entre arte e natureza defendida pelo autor, por achar que elas confundiam ao invés de esclarecerem²⁰⁵. Para Goethe,

todas as suas [as de Diderot] afirmações teóricas tendem a confundir e a misturá-las completamente. Quanto a nós, devemos ter o cuidado de representar seus efeitos separadamente. A natureza forma um ser vivo, mas qualquer; o artista forma um ser morto, mas dotado de significado; a natureza cria um ser verdadeiro, o artista um ser aparente. No caso das obras da natureza, o espectador deve, desde o início, portar ele próprio o significado, o sentimento, os pensamentos; no caso da obra de arte, ele deseja e deve já encontrar tudo isso na obra. Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido; o artista é chamado unicamente a representar o envoltório de uma coisa que aparece²⁰⁶.

Apesar de na antiguidade as artes plásticas, o teatro e sobretudo a escultura da Grécia não terem sido superadas pelos seus seguidores²⁰⁷, os antigos falharam, no modo de ver do autor, por não terem feito experimentos suficientes sobre a cor, o que os teria feito avançar além do estágio de identificar os elementos cromáticos e simular-lhes a aparência. Goethe explica que “os experimentos são mediadores entre natureza e conceito, entre natureza e idéia e entre conceito e idéia. A experiência que se encontra destruída nos faz sucumbir, e só é apreensível através do conceito. Todo experimento já é teorizante, e ele surge do conceito ou lhe sobrepõe”²⁰⁸. Contudo, quando “o conceito se encontra sem mediador, a avaliação se torna sutil e perspicaz, o conceituado é trabalhado novamente através de conceitos e, ao invés de se deixar ser apreendido com clareza, o que era único se multiplica e em múltiplos se reúne, e esperam que daí possa surgir uma idéia, quando essa poderia ter aparecido de

²⁰⁴ Goethe pesquisou a mineralogia apaixonadamente durante anos. Depois se dedicou às plantas, às formações das nuvens e às cores, todas elementos movediços.

²⁰⁵ DIDEROT, Denis. *Diderots Versuch über die Malerei*, (Ensaio de Diderot sobre a pintura) tradução comentada de Johann Wolfgang Goethe. Propyläen, 1799.

²⁰⁶ GOETHE, Johann Wolfgang in DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*, trad. e apresentação de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP, Papirus, 1993. p.15.

²⁰⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 105-106. *Das Glück der griechischen Ausbildung ist schon oft und trefflich dargestellt worden. Gedenken wir nur ihrer bildenden Kunst und des damit so nahe verwandten Theaters. An den Vorzügen ihrer Plastik zweifelt niemand, [...] und es wird uns kein Zweifel übrig bleiben, daß sie auch in diesem Punkte alle ihre Nachfahren übertreffen.*

²⁰⁸ Id. *ibid.* IV v., p. 104. *Die Versuche sind Vermittler zwischen Natur und Begriff, zwischen Natur und Idee, zwischen Begriff und Idee. Die zerstreute Erfahrung zieht uns allzusehr nieder und ist sogar hinderlich, auch nur zum Begriff zu gelangen.*

imediatamente logo no início”²⁰⁹, procedimento que dificultou, segundo Goethe, nossa compreensão de Aristóteles.

As artes, sobretudo a pintura da Renascença, contribuíram mais do que as ciências naturais e a filosofia no que se refere à cor. Com a reconstituição do fenômeno cromático que permanecia pulverizado, a arte tenta suprir aquilo que nos é sugerido de forma incompleta na natureza, como por exemplo a totalidade das cores²¹⁰. O colorismo na pintura, como em Antonio Allegri Corregio (1494-1534) com o claro-escuro e as cores azuis e vermelhas retidas pelo contorno da forma, ou em Peter Paul Rubens (1577-1640) e Van Dyck (1599-1641) com o uso do tom, não se sobrepõe ao desafio de harmonizar cores tão contrastantes entre si – amarelo, violeta e vermelho – alternadas nas encarnações dos venezianos Giorgione (1477-1511) e Tiziano (1477-1576). Ainda que em Rubens haja uma cor dominante entre as demais, que aparece em lasuras ou nas misturas dando a impressão de estarmos olhando através de um vidro, segundo Goethe se trata também do uso tonal característico da escola flamenga, que dessa maneira se sobressaiu dentre as demais. Assim, Goethe diferencia o uso das cores na harmonia e no colorismo: “A harmonia, se observarmos isoladamente, consiste na justaposição e oposição das cores intencionalmente; o colorismo, pelo contrário, em sentido restrito significa apenas a mistura artificial das mesmas e a representação fidedigna da natureza”²¹¹. Por causa do intento da verossimilhança, os contrastes simultâneos foram muito mais restringidos no colorismo da pintura de paisagem, que atingiu seu mais alto ponto na França com Claude Gellée, conhecido como Lorrain (1600-1682), do que no gênero histórico. Assevera Goethe que “sozinha a pintura de paisagem deixa aos coloristas, em virtude de sua natureza, menos

²⁰⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 105. *Aber nun tritt der Begriff ohne Vermittlung hinzu, das Raisonement geht ins Subtile und Spitzfindige, das Begriffene wird wieder durch Begriffe bearbeitet, anstatt daß man es nun deutlich auf sich beruhen ließe, einzeln vermehrte, massenweise zusammenstellte und erwartete, ob eine Idee daraus entspringen wolle, wenn sie sich nicht gleich von Anfang an dazu gesellte.*

²¹⁰ Id. *ibid.* I v., p. 287. *Überhaupt zeigt uns die Natur kein allgemeines Phänomen, wo die Farbentotalität völlig beisammen wäre: Durch Versuche läßt sich ein solches in seiner vollkommen Schönheit hervorbringen.*

²¹¹ Id. *ibid.* IV v., p. 279. *Die Harmonie also, für sich allein betrachtet, besteht im schicklichen, zweckmäßigen Nebeneinander- und Gegeneinandersetzen der Farben; Kolorit hingegen, im strengen und eingeschränkten Sinne, bedeutet nur die künstliche Mischung derselben und die treue Darstellung der Natur.*

espaço de liberdade do que o gênero histórico o faz²¹².

A colocação de Goethe revela uma observação precisa, embora cause estranheza, sobretudo porque, até onde compreendemos sua proposição de arte, o paisagismo como gênero preenche os requisitos da pintura como investigação da natureza. Dos vários exemplos de pinturas que seguiam um programa previamente delineado, podemos citar o óleo do médico, filósofo e cientista natural Carl Gustav Carus, *Geognostische Landschaft* (Paisagem geognóstica, 1820), no qual é legível uma teoria geológica. Tendo recebido influência em sua juventude de seu amigo e pintor do Romantismo Caspar Davi Friedrich, Carus segue mais tarde a orientação de Goethe que tem o propósito de objetivar as impressões que num primeiro momento permanecem abstratas, transformando-as em conhecimento. É o caso dos estudos dos cirros, estratos ou cúmulos de Luke Howard (1772-1864) e também de Alexander Cozens (1700-1786), que são classificados de acordo com a altitude e condições meteorológicas e diferenciados na representação. Coincidentemente, junto às reedições das aquarelas de Howard sobre as nuvens nos anos 20, de 1800, John Constable (1776-1837) divulga sua série de 50 trabalhos sobre o mesmo tema baseando-se ou na observação direta ou nos trabalhos de Cozens, vindo a somar aos estudos pioneiros de William Turner, que desde 1796 se debruçava sobre o mesmo assunto. Entre tantos artistas que se ocuparam de igual temática, até mesmo Caspar Davi Friedrich pinta nuvens entre 1821 e 1824, sem seguir contudo uma tipologia, pois a princípio o pintor teria recusado sujeitar-se à proposição de Goethe de arte como uma ciência, por não querer “escravizar” sua nuvens²¹³.

De acordo com Werner Busch, não é possível entendermos a proposição de Goethe sem considerarmos o conflito entre a concepção bíblica da criação da terra, as investigações geológicas que no começo do século XIX abalaram a imagem do mundo com um propósito teleológico, pela constatação, entre tantas outras, da idade da terra, que se descobriu ser de milhões em vez de centenas de anos, e ainda a idéia de paisagem propagada por Humboldt que ficou conhecida como geognose. Para Busch, “o problema de toda teoria geognóstica

²¹² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 287. *Allein die Landschaftsmalerei läßt dem koloristen, vermöge ihrer Natur, weniger Freiheit und Spielraum, als im historischen Fache der Fall ist.*

²¹³ Para se acompanhar melhor esse assunto, BUSCH, Werner. “Die Ordnung im Flüchtigen - Wolkenstudien der Goethezeit”, in *Goethe und die Kunst*, op. cit. p. 521-523.

de paisagem, principalmente a de Humboldt, aí se revela: a arte tem como incumbência a significação do mundo. Ela deve abarcar intuitivamente o paradigma da natureza, não só a natureza autêntica, como ainda a natureza sistematizada pela ciência e secularizada pela história que adquire sentido de memória social através da estética”²¹⁴. Goethe como Humboldt, segundo Busch, estava convencido de que as artes tinham na contemporaneidade a missão histórica de preservar a unidade da imagem do mundo dilacerada pelas disciplinas individualizantes²¹⁵. O relevo da terra nessa época é cartografado em extensão e altitude, assim como são mapeadas as regiões vulcânicas, junto aos perfis meteorológicos e climáticos da terra. Humboldt compara a altitude do velho e novo continente com o Himalaia na Ásia e o Tenerife vulcânico no México, que Goethe se encarrega de ilustrar em aquarela para depois ser transposta para gravura por Friedrich Justinus Bertuch (1747-1822).

Tanto a teleologia quanto o mecanicismo que a ela se opunha significavam para Goethe momentos diferentes de um mesmo problema que ele acreditava ter superado: a arte e a natureza eram superiores e não poderiam seguir princípios causais²¹⁶. A pintura, que para Constable é uma ciência e deve ser praticada como uma investigação das leis da natureza, pois ele teria perguntado em 1836, “por que então, não se pode considerar a pintura de paisagem como um ramo da filosofia natural, da qual as pinturas não são mais que experimentos?”²¹⁷, no entender de Goethe ainda não havia ousado, contudo, plenamente seu papel, porque os artistas ao invés de investigarem as causas das aparências se satisfaziam com sua imitação, como vemos.

²¹⁴ BUSCH, Werner. “Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischen Begriff”, in *Goethe und die Kunst*, op. cit. p. 495. Das Problem aller geognostischen Landschaftstheorie, besonders derjenigen Humboldts, zeichnet sich ab. Der Kunst wird die Aufgabe zugewiesen, Weltdeutung zu leisten. Sie soll die Paradigmen der Natur sowohl naturrichtig als auch in wissenschaftlich systematischem Zusammenhang, wie in naturgeschichtlichem, so auch menscheitsgeschichtlichem Sinn darstellen, aus intuiv richtiger ästhetischer Sicht heraus.

²¹⁵ BUSCH, Werner. “Die Ordnung im Flüchtigen - Wolkenstudien der Goethezeit”, in *Goethe und die Kunst*, op. cit. p. 523. Er ist die Überzeugung, die auch Humboldt nährte: die Ästhetik habe in der Gegenwart die historische Aufgabe, dem unter dem Erfahrungsdruck fortschreitenden Zerfall einer ganzheitlichen Natursicht in unverbundene, sich aus differenzierende naturwissenschaftliche, empirisch fundierte Einzeldisziplinen ein das Wissen bewahrendes, in sich stimmiges Bild von Welt gegenüberzustellen.

²¹⁶ CASSIRER, Ernst. *Goethe und die geschichtliche Welt*, op. cit. p. 78-9.

²¹⁷ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1972, p. 162.

Poucas cores específicas haviam sido fixadas e, não obstante, por meio de misturas artificiais se chegou a um número incontável de matizes, que imitavam a superfície dos objetos naturais. Não há, pois, nada de espantoso no fato de que se tivesse enveredado por essa via, e exortado o artista a produzir modelos de superfícies coloridas, conforme aos quais se podiam julgar e designar os objetos naturais. Não se perguntava como a natureza se põe a trabalhar para produzir esta ou aquela cor, seguindo seu caminho íntimo e vital, mas se perguntava, ao contrário, como o pintor anima o que está morto, a fim de apresentar um simulacro. A mistura sempre foi o ponto de partida e de chegada para expressar e diferenciar algumas especificações e individualizações especiais²¹⁸.

O autor espera “que os artistas que retrocederem ao colorismo – o qual não se tranqüiliza através das forças contrárias, mas antes pelo encantamento das belas formas, das ternas silhuetas que exercem uma atração intencional arriscada – aos poucos sintam a necessidade da justaposição harmônica das cores e se esforcem cada vez mais no estudo desse segmento da arte”²¹⁹. Se a harmonia cromática na época de Goethe mantinha-se como um critério pessoal, a cor das sombras também oscilava conforme o gosto e estava sujeita às inclinações dos artistas – a prática dos pintores como Rafael, Tiziano ou Rubens registrava exatamente o conhecimento de que cada cor precisava de uma iluminação adequada, sendo alguns desses matizes ressaltados sob a luz mitigada das áreas de sombra e outros nas mais claras – , porém não se constituía ainda em conhecimento teórico. Os artistas em suas composições seguiam como critério unicamente o contraste entre cores frias e quentes e não tinham claro quão estreito era o círculo dos pares cromáticos que combinados realçavam ou rebaixavam determinada cor, incrementando ou neutralizando o contraste. Hoje os manuais de pintura reconhecem que as sombras recolhem por indução as cores adjacentes e prescrevem: “não clarear com branco nas áreas de luz, nem escurecer nas áreas de sombra, pois as áreas de sombra derivam do oposto frio ou quente da fonte de luz e são receptoras do reflexo do ambiente e de outras cores próximas”²²⁰.

²¹⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 108-9.

²¹⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. IV v., p. 295. *Und so steht zu hoffen, daß die Künstler, wenn sie zu einem Kolorit zurückkehren, welches nicht durch Gegensätze gewaltsam zu rühren, sondern die Anmut schöner Formen, zarter Gestalten, durch gefälligen Reiz von seiner Seite zu erhöhen beabsichtigt, auch bald das Bedürfnis harmonischer Nebeneinanderstellung der Farben fühlen und sich des Studiums dieses Teiles der Kunst gehörigmaßen befleißigen werden.*

²²⁰ HAYTEN, Peter. *El color en las artes*, Las Ediciones de arte L.E.D.A., 1962, p. 84. *En el color no es*

Entretanto, Goethe ao seu modo já havia respondido: “Sim, as cores das sombras podem ser consideradas como um cromatoscópio das superfícies iluminadas”²²¹ por razões idênticas. Para o autor, “a própria cor é um sombreado (σκιαρον). Por isso, Kircher está coberto de razão ao chamá-la de *lumen opacatum*. Na medida em que é semelhante à sombra, a cor, tão logo haja motivo, a ela se une”²²².

Também nosso autor dá uma dimensão mística á cor ao relacioná-la às trevas – “se, ao contrário, age em alguns lugares sombreados, mostra uma união, por assim dizer, mágica com σκιαρον. A sombra é o elemento próprio da cor, e aqui a ela se junta uma cor sombreada com luz, cor e vida”²²³ – ou ainda ao inseri-la em um triângulo. Nesse plano geométrico Goethe pensa representar o esquema que estabelece as associações primordiais entre a percepção multifacetada da cor e sua verdadeira natureza, difíceis a um primeiro momento de serem compreendidas. Aliás, as atribuições da cor se ordenam também em uma relação trinária: a simbólica, a alegórica e a mística. Quando ligamos o vermelho à majestade, que além do aspecto grandioso também se refere ao título do soberano, estamos fazendo um uso simbólico dessa cor. Ao contrário, ao relacionarmos a esperança ao verde sem a utilização de uma figura como mediadora, estamos segundo Goethe atribuindo-lhe um sentido alegórico de crença no devir. Já o uso místico se dá quando depositamos no sistema trinário, por exemplo, a superação das forças contrárias representadas no vermelho-verde. Essas duas cores são resultantes da intensificação (o vermelho) e da mistura (o verde) do amarelo e azul, e os dois pares inscritos nos dois triângulos entrecruzados formam “o antigo e misterioso hexágono”. Esse sentido figurado pode ser acompanhado quando o autor sustenta que

a intensificação até o vermelho, por meio do qual os opostos se atraem e se ligam num terceiro, surge certamente uma intuição particularmente misteriosa, que atribui a essas

posible aclarar con blanco ni oscurecer con negro, pues las áreas de sombras derivan al opuesto cálido o frío de las de la luz y son receptoras del reflejo ambiente y de otros colores próximos.

²²¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 87. *Ja, man kann die Farbe des Schattens als ein Chromatoskop der beleuchteten Flächen ansehen.*

²²² GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 68.

²²³ Id. *ibid.* p. 104.

duas essências divergentes um sentido espiritual, e quase não se pode evitar – vendo o verde surgir na parte inferior e o vermelho na superior – de pensar, no primeiro caso, nas criações terrestres e, no segundo, nas criações celestes de Elohim²²⁴.

Seu interesse pelas cores das sombras, além das leituras e do texto de 1792 “*Von den farbigen Schatten*”, aparece também em seus depoimentos da viagem ao Harz em 1777, relatado no capítulo “Sombras coloridas”:

Viajando sobre o Harz no inverno, aconteceu de eu estar descendo do Brocken ao anoitecer; as extensas planícies acima e abaixo de mim, o prado, toda árvore e vegetação restante e as pedras salientes projetadas pelo sol estavam cobertas de neve ou gelo e o sol declinava sobre os lagos do Oder (reservatório de captação de água).

Durante todo o dia, em virtude do tom amarelado da neve, notavam-se suaves sombras violetas, que se tornavam de um azul intenso, quando as partes iluminadas refletiam um amarelo saturado²²⁵.

O Brocken que Goethe atravessa durante uma nevasca em 10 de dezembro em sua viagem ao Harz é o ponto elevado da montanha no qual as feiticeiras das lendas germânicas se reúnem para celebrar a “Noite de Walpurgis” e o lugar intertextual de Fausto e de **Para uma teoria das cores**²²⁶. Em Fausto, “Noite de Walpurgis”, “Sonho noturno de Walpurgis” e, ainda, “Clássica noite de Walpurgis” falam das iniciações orgiásticas e têm um apelo claro à sensualidade²²⁷. A região é denominada em **Para uma teoria das cores** como *Feerwelt*, mundo mágico, graças às cores vívidas que se realçam:

Mas quando o sol estava se pondo e seus raios foram grandemente amenizados pela

²²⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 154.

²²⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. Farbenlehre, op. cit. I v., p. 88.

Auf einer Harzreise im Winter stieg ich gegen Abend vom Broken herunter; die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, die Heide von Schnee bedeckt, alle zerstreut stehenden Bäume und vorragenden Klippen, auch alle Baum- und Felsenmassen völlig bereift; die Sonne senkte sich eben gegen die Oderteiche hinunter.

Waren den Tag über bei dem gelblichen Ton des Schnees schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so mußte man sie nun für hochblau ansprechen, als ein gesteigertes gelb von den beleuchteten teilen widerschien.

²²⁶ Citado em Antonio Houaiss, no prefácio de Fausto, Parte I e II, op. cit.

²²⁷ Walpurgis foi um beneditino inglês que viveu na Alemanha no século VIII. A noite de Walpurgis era comemorada durante a Idade Média e a Renascença na passagem do dia 30 de abril para o 1º de maio.

densa neblina, um dos mais bonitos vermelhos começaram a se difundir na cena ao meu redor; a cor das sombras se tornou verde, em luminosidade comparável ao verde do mar e em beleza ao verde-esmeralda²²⁸.

Aí talvez resida o ponto vulnerável da teoria de Goethe aos olhos da ciência em sua concepção moderna que banuiu o obscurantismo dos alquimistas. Dentre os autores em seu “Materiais para uma história da teoria das cores”, Goethe destaca o brilhantismo das pesquisas do monge inglês Roger Bacon (1219-), cientista de uma época de transição na qual a autoridade começa a ser contestada que se dedicou sobretudo à matemática, mas que reconhecia serem as ciências de mensuração incapazes de alcançar certos níveis de compreensão que só o simbolismo atingia. Como muito dos aparelhos de Bacon não foram construídos em sua época, como o microscópio solar, a lanterna mágica e a câmara escura, ele imaginava os resultados passíveis de serem observados por tais instrumentos. Mesmo que algumas de suas afirmações fossem frágeis e suscetíveis a zombarias (Roger Bacon teve o infortúnio de ser condenado à prisão por suas práticas obscuras), por não serem distantes da arte de ler dobras e unir pontos, Goethe considera valiosa sua serena atitude diante da natureza. Essa via de mão dupla também foi a de Goethe, que argumenta usando um ditado popular que prega ser a incredulidade (*Unglauben*) o reverso da superstição (*Aberglauben*). Diz ele que

a loucura de nosso tempo é de qualquer modo pior, quando atribuímos ao diabo o extraordinário. A superstição é um legado enérgico, generoso, de natureza progressista; a incredulidade, uma propriedade de pessoas fracas, pouco ambiciosas, retrógradas e ensimesmadas²²⁹.

O abismo entre o pensamento mítico e o científico, que se agravou na Idade Média, conforme os passos mostrados por Goethe não se deu da noite para o dia, e sim paulatinamente, já desde os gregos, quando a nomenclatura se esforçou por encontrar denominações mais precisas. No entanto, para Lévi-Strauss essa cisão se dá de maneira mais

²²⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 89.

²²⁹ Id. *ibid.* IV v., p. 136. *Dieser Wahnsinn unserer Zeit ist auf alle Fälle schlimmer, als wenn man das Außerordentliche, weil es nun einmal geschah, gezwungen zugab und es dem Teufel zuschrieb. Der Aberglaube ist ein Erbteil energischer, großartiger, fortschreitender Naturen; der Unglaube das Eigentum schwacher, kleingesinnter, zurückschreitender, auf sich selbst beschränkter Menschen.*

clara entre os séculos XVII e XVIII com o advento da nova concepção de ciência que rechaçou o pensamento mítico assim como o relato dos sentidos, que a contemporaneidade se esforça por resgatar. Isso porque – ainda segundo Lévi-Strauss – Francis Bacon (1561-1626), Descartes (1596-1650) e Newton (1642-1727), para a afirmação da ciência enquanto pensamento objetivo que se autoconstitui, repudiam o mundo sensorial classificando-o como “ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o mundo dos sentidos”²³⁰. Esse acirramento não é solucionado pelo surgimento da estética, pois “a estética surgiu, como disciplina filosófica, somente no século XVIII, isto é, na era do racionalismo recém-chegado que se alça das bases das ciências naturais construtivas, como estas se desenvolveram no século XVII e determinam até hoje a feição de nosso século, transformando-se, em ritmo cada vez mais asfixiante, em técnica”²³¹.

Confiante em sua própria experiência, pois ao investigar a cor abandonou seu domínio, a poesia, enveredando nas artes plásticas e depois na física e química, áreas de conhecimento distintas que o autor não dominava, para depois retornar às artes pelo viés da fisiologia da cor, Goethe acreditava na possibilidade de diálogo entre a ciência e a arte. Diz que “talvez tenhamos chegado ao ponto no qual a ciência e as artes se encontram, depois de tão belos avanços no tempo e nas oportunidades”²³². Ele não faz uma oposição da arte em relação à ciência, mas insere ambas junto à natureza em um sistema trinário. No entanto, reconhece que a música, por exemplo, apesar de poder ser estudada através de uma aproximação pela física, corre o risco de se tornar apenas um elemento rígido dessa disciplina e perder sua autonomia.

Foram mesmo as anotações da viagem ao *Montblanc*, quando Saussure descreve o azul das sombras e da cor do céu, que despertaram a atenção de Goethe para as cores e sua aplicação na arte. A passagem de Saussure aparece duas vezes em **Para uma teoria das cores**, em

²³⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*, tradução de Antonio Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 18.

²³¹ GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do belo, a arte como jogo, símbolo e festa*, tradução de Celeste Aida Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985, p. 28-9.

²³² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 272. *Vielleicht wäre auch hierzu auf dem Punkte, wo Wissenschaft und Kunst sich befinden, nach manchen schönen vorarbeiten Zeit und Gelegenheit.*

“Sombras coloridas” e em “*Konfession des Verfassers*”, quando o autor diz: “As cores, como também as artes plásticas, teriam pouca atenção de minha parte se eu e outros não tivéssemos nos convencido de que o azul apenas em grau difere do preto e da escuridão com as descrições do fenômeno dos azuis do céu e das sombras azuis, por ocasião da viagem de Saussure ao *Montblanc* e o uso do *Kyanometer*”²³³. Goethe havia lido, em *Histoire naturelle* de Buffon, parte do primeiro dos quatro volumes de *Voyages dans des Alpes* de Horace-Bénédict de Saussure, de 1779. Nesse mesmo ano Goethe, junto a Carl August, visita Saussure em Genf, sua região. À maneira das investigações que foram realizadas por ocasião da erupção do Vesúvio, quando se documentaram no período de 1º de maio a 8 de julho de 1737, com o auxílio de barômetros e termômetros, os dias, horas, minutos da oscilação da temperatura, precipitação pluviométrica, e intensidade e direção dos ventos, Saussure realizava na época pesquisas nos Alpes que, além dos propósitos geológicos, tinham como motivo de investigação as condições da pressão atmosférica, agora com mais recursos. Foi em uma dessas viagens que Saussure usou o *Kyanometer* – um anel com diversas gradações da escala do azul – como instrumento de medição da intensidade dos tons azuis encontrados na natureza. *Voyages dans les Alpes* – que só foi publicado em sua íntegra em alemão em 1788 – tinha como interesse para Goethe, além das observações cromáticas, sobretudo informações geológicas que confirmavam sua tese sobre a cristalização e formação do granito, fortalecendo sua argumentação intermediária entre as concepções divergentes sobre a formação da terra: vulcanismo (a terra teria se formado pela irrupção desastrosa) ou netunismo (a terra teria origem na água, no degelo e conseqüente dilúvio), que alimentavam o debate científico da época.

Apesar de Goethe ter acompanhado as pesquisas sobre os fenômenos meteorológicos e até mesmo chegado a convencer o duque Carl August a construir uma estação para a medição meteorológica, segundo Werner Busch, ele via a oscilação da pressão atmosférica registrada no barômetro como o resultado da inspiração e expiração da terra, conforme os movimentos

²³³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 505. *Die Farbe, so wie die bildende Kunst überhaupt, hatte wenig teil an meiner Aufmerksamkeit, ob ich gleich ungefähr in dieser Epoche, bei Gelegenheit der Saussurischen Reisen auf den Montblanc und des dabei gebrauchten Kyanometers, die Phänomene der Himmelsbläue, der blauen Schatten usw. zusammenschrieb, um mich und andre zu überzeugen, daß das Blaue nur dem Grade nach von dem Schwarßen und dem Finstern verschieden sei.*

vitais de sístole e diástole, que já referimos anteriormente, arraigados à sua concepção místico-cabalística desde sua juventude da terra como um corpo²³⁴.

Goethe não desconhecia a familiarização do azul com o preto e o fato do azul ser uma cor fraca²³⁵, e conclui que o azul não é propriamente uma cor, pois as cores atmosféricas na natureza são alteradas pelos vapores que tornam o meio turvo. Observemos como ele esclarece esse ponto:

Se a escuridão do espaço infinito é vista através de vapores atmosféricos iluminados pela luz do dia, surge a cor azul. Durante o dia, o céu, visto do alto das montanhas, é azul-real, pois os vapores esparsos pairam diante do escuro do espaço infinito. Ao descer em direção ao vale, o azul se torna mais claro, até que finalmente, em certas regiões e devido a vapores crescentes, ele se converte num azul tirante a branco²³⁶.

Quando se pretende aplicar as cores na arte, é importante não permanecer na idéia de que as cores são aparências físicas; assim as cores atmosféricas tiveram sempre grande interesse de nosso autor: como pela ocasião do vento siroco²³⁷ que soprava e o céu tomado do púrpura do pôr-do-sol projetava sombras verdes da cor do mar, ou ainda na névoa que encobriu as regiões nórdicas da Europa em 1794 tornando o sol de um vermelho próximo ao rubi, ou o vermelho da aurora e do crepúsculo. Se para Goethe “por um lado vemos a luz, o claro; por outro, a escuridão, a sombra. A turvação se intercala entre eles, e as cores se desenvolvem a partir desses opostos com a ajuda de sua mediação, como que num antagonismo”²³⁸, dessa forma as cores são, em suas gradações, estágios de opacidade, e portanto menos luminosas

²³⁴ BUSCH, Werner. *Goethe und die Kunst*, op. cit. p. 523. *Dahinter taucht, nun vermeintlich wissenschaftlich gewendet, die ihm seit seiner Jugend geläufige mystisch-kabbalistische Vorstellung vom Erdleib auf. Das Atmen der Erde läßt Wolken steigen, sich verändern, fallen, sich abregnen; das Barometer spiegelt diesen Prozeß.*

²³⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 502. *Ich hatte die Ohmacht des Blauen sehr deutlich empfunden, und seine unmittelbare Verwandtschaft mit dem Schwarzen bemerkt, nun gefiel es mir zu behaupten: das Blaue sei keine Farbe!*

²³⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 85.

²³⁷ Vento siroco ou vento sudeste que sopra no sul da Europa, provavelmente na Itália. Goethe fala do céu de Siroco, *Sciroccco-Himmel*. GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 109 e V v., p. 505.

²³⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 86. GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p.116. *Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Helle, auf der andern die Finsternis, das Dunkle; wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen, mit Hilfe gedachter Vermittlung, entwickeln sich gleichfalls in einem Gegensatz, die Farben, deuten aber alsbald durch einen Wechselbezug.*

do que a luz branca. Goethe se propõe observar as cores que resultam do cruzamento das luzes mitigadas da lua ou do sol poente com a luminosidade da vela no capítulo referente às sombras:

Durante o pôr-do-sol escolha o instante em que a luz do céu possa ainda projetar uma sombra que não seja totalmente anulada pela luz da vela, de modo a surgirem duas sombras, uma vinda da luz da vela em direção à luz do céu, e a outra vinda da luz do céu em direção à luz da vela. Se a primeira é azul, a outra aparecerá como um amarelo intenso. Esse amarelo, no entanto, é propriamente apenas o brilho amarelo-avermelhado projetado pela luz da vela sobre todo o papel, que se torna visível na sombra²³⁹.

Tão logo a segunda fonte não ilumine a sombra, as cores dela desaparecem, pois segundo o autor elas não se desenvolvem a partir da luz, mas nela são excitadas²⁴⁰. Assim sua frase *Die Farben sind die Taten und Leiden des Lichtes* reforça mais o sentido de padecimento e privação da vivacidade das cores quando expostas a uma forte luminosidade, que é amenizada na sombra, do que o das cores como ação da luz, como Giannotti enfatiza²⁴¹.

A manifestação cromática que se dá no contraste entre claro-escuro, luz e sombra, como fenômeno se reporta a um outro, o primevo da luz e trevas, que Goethe chama de *Urphänomen*²⁴². Aí, ao invés de Goethe se referir à sombra (*Schatten*), ele usa a palavra trevas (*Finsternis*) carregada de uma significação que dificilmente se adapta às teorias mecânicas da luz. Para Goethe, um fenômeno complexo como o das cores deve ser abordado em seu sentido intrincado sem ser reduzido ao alcance limitado dos saberes que a têm como objeto de estudo. Só assim os pesquisadores obterão uma matéria digna, como é o caso de um *Urphänomen*, de ser trabalhada, manipulada e transmitida sem terem de se

²³⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p.68. Rumford teria dito que a cor da sombra é resultado da influência da luz secundária e não da fonte principal como acreditava Goethe.

²⁴⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. III v., p. 208. *Die Farben werden an dem Licht erregt, nicht aus dem Licht entwickelt.*

²⁴¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, trad. Marcos Giannotti, op. cit. p.14. “Também as cores devem ser interpretadas tanto como ‘paixão’ (*Leiden*), quanto como ‘ação’ (*Tat*) da luz”.

²⁴² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. I v., p. 136. *Dieses nunmehr genugsam entwickelte farbige Phänomen lassen wir denn nicht als ein ursprüngliches gelten, sondern wir haben es auf ein früheres und einfacheres zurückgeführt und solches aus dem Urphänomen des Lichtes und der Finsternis, durch die Trübe vermittelt.*

contentar com hipóteses generalizadas, reduzidas pelo limite de compreensão que os autores lhe impõem, segundo Goethe.

A cor como fenômeno deve resistir à serventia determinada por sua manipulação e utilidade, e não esvanecer-se em apetrecho, como Heidegger, nosso contemporâneo, exemplarmente fala: “A cor brilha e só quer resplandecer. Quando no uso do entendimento, medindo, a decompomos em um número de frequência de vibração, ela já desapareceu. Só se mostra quando permanece oculta e inexplicada. [...] Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta, mas passa assim a ganhar luz”²⁴³.

²⁴³ HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Edições 70, Lisboa, 1977, p. 37.

VI. Informação e entropia

Para Wittgenstein, os problemas que motivaram Goethe não poderiam ser solucionados por uma teoria física tal como entendemos a de Newton²⁴⁴. Segundo ele, Goethe quis confrontar em **Para uma teoria das cores** as dificuldades que surgem das indeterminações dos conceitos de cor, e obteve êxito ao nos mostrar que temos não “apenas um, mas vários conceitos de identidade de cores, entre si aparentados”²⁴⁵. Relacionar uma certa área de luz com tons cromáticos, exemplifica Wittgenstein, é uma proposição que implica a determinação de conceitos de cor comuns a todos, e como esses conceitos variam de acordo com os diferentes grupos – “não existe, afinal, um critério comum reconhecido para o que é uma cor”²⁴⁶ – inexistente, portanto, uma lógica desses conceitos, e inexistindo essa lógica não se pode falar de uma “teoria” das cores. Nas misturas por exemplo do tipo vermelho-azulado, as cores originárias só seriam reconhecíveis por grupos que tenham assimilado o conceito que Wittgenstein classifica de Y-X-ado.

Observemos como ele anota: “A teoria de Goethe acerca da constituição das cores do espectro não é uma teoria que se revelou insatisfatória, mais exatamente, não é teoria alguma. [...] É, antes, um vago esquema de pensamento, à semelhança do que encontramos na psicologia de James. Nem sequer existe um *experimentum crucis* que decida a favor ou contra a teoria”²⁴⁷. O termo *experimentum crucis* usado por Newton em sua teoria significava um experimento decisivo, similar ao *instantiae crucis* que Francis Bacon utiliza em seu *Novum organon* para designar “uma situação crucial na qual deve-se escolher entre dois caminhos diferentes ou entre duas hipóteses distintas. Isso só pode ser feito através de um experimento que mostre qual das hipóteses é correta”²⁴⁸. Mesmo a harmonia das cores de Goethe, ao ver de Wittgenstein, não se sustenta enquanto teoria, pois suas regras não teriam fundamentação. Também “a análise fenomenológica (tal como Goethe, por exemplo,

²⁴⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 105.

²⁴⁵ Id. *ibid.* p. 115.

²⁴⁶ Id. *ibid.* p. 17.

²⁴⁷ Id. *ibid.* p. 33.

²⁴⁸ SILVA, Cibelle Celestino e MARTINS, Roberto de Andrade, in “ ‘Nova teoria sobre luz e cores’ de Isaac Newton: uma tradução comentada”, *op. cit.* p. 318.

a queria) é uma análise de conceitos e não pode concordar nem contradizer a física”²⁴⁹. Para Wittgenstein não há fenomenologia da cor, e sim problemas fenomenológicos da aparência cromática.

Wittgenstein questiona, inclusive, a importância da fixação do número das cores, ditas primárias, em três: amarelo, vermelho e azul, que hoje são reconhecidas como sendo amarelo, magenta (que corresponde ao púrpura de Goethe) e ciano, usadas junto à base transparente na policromia da indústria gráfica. Se extinguissemos os fatores variáveis que influenciam nossa percepção das cores tais como iluminação, meio no qual a luz se propaga, se úmido ou não, superfície do objeto que dependendo do caso reflete ou absorve a luz, e ainda influência de outras cores adjacentes, poderíamos aí talvez acreditar na equivalência entre nossos conceitos cromáticos e a própria cor nos objetos de nosso campo visual. Uma cor, lembra Wittgenstein, “reluz em virtude do seu contexto, no seu contexto”²⁵⁰. Como resolver por exemplo o paradoxo da constatação de que o dourado de um elmo em pintura é sugerido por outras cores que não o dourado? Há decerto, segundo Wittgenstein, algumas afinidades que fazem com que as variantes da cor se tornem conceitos, mas isso só é possível se desconsiderarmos as muitas diferenças existentes.

Para Wittgenstein, o que nos vem à consciência, portanto, são jogos de linguagens como quando na carta de julho de 1806, inserida por Goethe no capítulo final da parte didática de **Para uma teoria das cores** e transcrita por Wittgenstein, Phillip Otto Runge diz: “Se tivéssemos de pensar num laranja-azulado, num verde-avermelhado ou num violeta-amarelado, teríamos a mesma sensação que no caso de uma nortada de sudoeste”²⁵¹. Mesmo que essa afirmação tenha sentido no sistema cromático utilizado pela pintura, para o qual essas misturas resultariam na cor marrom e não num laranja, verde ou violeta matizados, do ponto de vista da lógica de Wittgenstein, ela é absurda.

Goethe passou pela aprendizagem das cores e, analisando-as enquanto sistema cromático como a pintura sempre as relacionou, pôde amadurecer ao longo dos anos o que no início

²⁴⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. Anotações sobre as cores, op. cit. p. 43.

²⁵⁰ Id. *ibid.* p. 89.

²⁵¹ Id. *ibid.* p. 19. GOETHE, Johann Wolfgang. Farbenlehre, op. cit. I v., p. 313.

era somente uma impressão e estabelecer sua própria concepção da natureza delas. Para seu espanto Goethe encontrara nas artes plásticas – seu refúgio depois de ter recusado a tipologia da poesia – mais e mais regras²⁵². Também a classificação das plantas como Linné o fizera, ele rejeitara; é portanto natural que a ele muito menos interessasse a sistematização da terminologia das cores como a quer Wittgenstein. Muito menos era sua intenção que **Para uma teoria das cores** seguisse um “estilo derivado da Enciclopédia escrita por d’Alembert e Diderot em 1751”, hipótese levantada por Giannotti em seus comentários na apresentação da Doutrina das cores²⁵³. Mesmo que o autor tenha se ocupado em 1826 da obra de J. L. d’Alembert de 1754, Discours préliminaire de l’encyclopédie²⁵⁴, que quanto ao gênero é similar ao Traité de métaphysique de Voltaire, cuja tendência é tornar a diversidade e complexidade dos fenômenos em algo relativamente acessível, Goethe censura “enciclopedistas. Porque um dicionário, tanto quanto um compêndio de uma experiência científica, no entanto é somente uma coleção das verdades e falsidades correntes, assim não se pode esperar muito mais dessa sociedade”²⁵⁵.

Lotman concorda com Wittgenstein quando este diz que há somente uma lógica e também com o fato de não haver surpresas na lógica, já que por exemplo a estrutura construtiva de um texto permite apenas alguma mobilidade. Porém esses fatores não impedem, no seu entender, que o objeto artístico em sua maneira aproximativa – que mesmo repetindo certos elementos em seu processo mostra ser a repetitividade impossível em seu contexto, pois quando o elemento é deslocado ou associado a outro, seu significado é alterado – possa transmitir conhecimento²⁵⁶. As relações estruturais do objeto artístico, para Lotman, não

²⁵² GOETHE, Johann Wolfgang. Farbenlehre, op. cit. V v., p. 499-500. *Da mir aber sowohl in Absicht auf die Konzeption eines würdigen Gegenstandes als auf die Komposition und Ausbildung der einzelnen Teile sowie, was die Technik des rhythmischen und prosaischen Stils betraf [...] indem ich manches Falsche zwar zu verabscheuen, das Rechte aber nicht zu erkennen wußte und deshalb selbst wieder auf falsche Wege geriet, so suchte ich mir außerhalb der Dichtkunst eine Stelle. [...] Diesen Zweck zu erreichen, konnte ich mich nirgends besser hinwenden als zur bildeten Kunst. [...] Je weniger also mir eine natürliche Anlage zur bildeten Kunst geworden war, desto mehr sah ich mich nach Gesetzen und Regeln um; ja ich achtete weit mehr auf das Technische der Malerei als auf das Technische der Dichtkunst.*

²⁵³ GIANNOTTI, Marco in GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 27.

²⁵⁴ Quando Goethe escreve “*Naturphilosophie*” (“Ciências naturais”) e “*Über Mathematik und deren Mißbrauch*” (“Sobre a matemática e seu abuso”).

²⁵⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. Farbenlehre, op. cit. V v., p. 433-434. *Enzyklopädisten. Da ein Lexikon sowie ein Kompendium einer Erfahrungswissenschaft eigentlich nur eine Sammlung des kursierenden Wahren und Falschen ist, so wird man auch von dieser Gesellschaft nichts weiter erwarten.*

²⁵⁶ LOTMAN, Jurij M. Die Struktur des künstlerischen Textes, op. cit. p. 127.

são a soma de detalhes concretos, nem camadas hierarquizadas, mas sim um inventário de relações, um complexo estrutural que integra de maneira múltipla suas subestruturas e seus elementos de construção provenientes de diferentes contextos²⁵⁷. Por sua vez, cada sistema de anotação espelha determinada concepção científica de classificação que se refere, portanto, a um contexto específico no qual é validado²⁵⁸. Lotman compara para dar um exemplo, a identidade das cores com as palavras nas línguas antigas russa e eslava. Enquanto na russa a palavra que significava azul profundo era também usada para denominar as cores preto e vermelho-púrpura, na eslava a palavra que designava vermelho-púrpura equivalia à cor vermelha.

As outras linguagens (que Lotman chama de meios paralingüísticos) como a música, o amor e as artes plásticas, que são ingenuamente recebidas como não pertencendo a nenhuma codificação, segundo Lotman, enquanto substitutas do texto escrito demonstram “a tendência à luta contra a palavra, para a conscientização de que a possibilidade de mentira reside na própria palavra e é um fator constante da cultura humana, assim como a recusa do poder da palavra”²⁵⁹, como na crítica aos termos de Newton, *Brechung* e *Brechbarkeit* (refração e refrangibilidade), *Zerstreuung* e *Zerstreubarkeit* (dispersão e dispersividade), quando Goethe associa a palavra a uma ferida com poder de autocura.

Vejamos agora a comparação de Lotman da arte e do jogo, para reabrirmos a afirmação de Wittgenstein de que **Para uma teoria das cores** é um jogo de linguagens. Para Lotman, como nas atividades lúdicas dos jogos, a arte ajuda as pessoas a superar as possibilidades reais, fazendo com que elas vivenciem seu próprio eu codificado de diversas maneiras²⁶⁰. Lotman sublinha que os puristas defensores da “arte”, herdeiros da estética de Kant, vêem uma oposição entre arte e jogo. Essa antinomia entre atividade lúdica e conhecimento não é

²⁵⁷ LOTMAN, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, op. cit. p. 126.

²⁵⁸ Id. *ibid.* p. 30.

²⁵⁹ Id. *ibid.* p. 94. *Die Tendenz zum Kampf gegen das Wort, zum Bewußtsein dessen, daß die Möglichkeit des Betrugs im Wesen des Wortes selbst wurzelt, ist ebenso ein konstanter Faktor der menschlichen Kultur wie die Verneigung vor der Macht des Wortes.*

²⁶⁰ Id. *ibid.* p. 105. *Wenn wir ein wenig vorgreifen, bemerken wir, daß diese für den Menschen wesentlichste Aufgabe in noch größeren Maße die Kunst erfüllt. Indem die Kunst dem Menschen die konventionale Möglichkeit schafft, mit sich selbst in verschiedenen Sprachen zu sprechen und dabei sein eigenes >>Ich<< auf verschiedene Weise zu codieren, hilft sie dem Menschen, eine äußerst wesentliche psychologische Aufgabe zu lösen – die Bestimmung seines eigenes Wesen.*

apropriada, pois o jogo costuma ser instrumento de aprendizagem, porque sua aceitação implica a aceitação de regras, de possibilidades combinatórias e de estratégias, e seu significado não coexiste na imobilidade, a oscilar dependendo da associação. Porém o jogo é visto pela arte, segundo Lotman, como não tendo conteúdo, e pela ciência como não tendo uma atuação efetiva. Mesmo que o jogo consiga ser eficiente em organizar informações e por essa mesma razão seja usado como recurso pedagógico, ele não é capaz de condensar informações e nem elaborar novos conhecimentos como a arte o faz²⁶¹.

Esses dois aspectos – condensação e objeto de prazer sensorial –, que podem ser resumidos também na oposição das apropriações lúdicas e informacionais de um texto, sempre foram apresentados em nossa cultura como incompatíveis, já que a racionalização no processo de deciframento de um texto, percebida como fator de empobrecimento da obra de arte, mantinha a antinomia entre informação e entropia, a separação entre alta e baixa cultura, e entre “arte pela arte” e arte de entretenimento.

Apesar de Lotman pensar a atividade lúdica como elucidadora de certos modelos artísticos, pois com o jogo se reabre uma nova combinação com outra possibilidade de significação, que é comparada à posição anterior ainda memorizada, ele não admite a equiparação da arte com o jogo, embora alguns procedimentos sejam semelhantes, e compara a arte com a vida, enquanto o jogo seria para ele apenas uma atividade. A arte se diferenciaria do jogo – que não tem a intenção de agir efetivamente sobre a sociedade – por querer representar sua verdade de mundo segundo sua capacidade modeladora como linguagem.

Segundo Lotman “a arte é inseparavelmente amalgamada à busca da verdade. Entretanto, é importante destacar que >>caráter de verdade de uma linguagem<< e >>caráter de verdade de uma informação<< são dois conceitos diferenciados”²⁶². Todavia, a capacidade informacional da arte é bastante específica, sendo necessário usar critérios valorativos diferenciados para uma linguagem e para uma informação. A arte se renova ao incorporar

²⁶¹ LOTMAN, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, op. cit. p. 14.

²⁶² Id. *ibid.* p. 32. *Die Kunst ist untrennbar verbunden mit der Suche nach Wahrheit. Es ist jedoch unbedingt hervorzuheben, daß >> Wahrheitscharakter von Sprache<< und >> Wahrheitscharakter von Nachricht<< zwei grundsätzlich verschiedene Begriffe sind.*

informações já em desuso – como na Renascença ao fazer ressurgir a tradição clássica–, o que seria prejudicial para a informação. Ainda, a linguagem da arte pode ser ela mesma a informação do texto artístico, que dessa maneira se fecha sobre si mesmo²⁶³. Assim é que, segundo Lotman, não raras vezes a linguagem artística de um balé ou pintura abstrata, por exemplo, é julgada como falha do ponto de vista lógico.

Entretanto, foi justamente pela falta de lógica dos conceitos de cor que Wittgenstein interpretou **Para uma teoria das cores** como jogos de linguagem. Para ele a maior contribuição de Goethe ao estudo das cores foi ter despertado a consciência de que elas são, antes de tudo, conceitos. Apesar da atenção à denominação das cores nas nomenclaturas antigas que, já em seu tempo, não eram mais capazes de as tornar reconhecidas, e de Goethe ter se utilizado de cartas de baralho²⁶⁴ usadas como cartelas de contraste entre o branco e o preto para sugerir a cor através da decomposição pelo prisma, achamos que essa alternativa de trabalho crítico não é concludente. Nossa hipótese de trabalho desde o início é de que o estudo cromático de Goethe corresponde às características do texto artístico, o qual combina linguagens que avançam e retroagem cifradas diferentemente nos compartimentos textuais, e como tal defende sua verdade. Aceitar o texto artístico como jogos de linguagem seria, como lembra Gombrich, demolir toda a argumentação historicista da crítica da arte²⁶⁵.

No entanto, não podemos questionar acerca da significação objetiva das palavras, como por exemplo luz e sombra, pois segundo Lotman no sistema de oposição do Romantismo não é permitido transgredir o limite desse sistema – a heroína, o exemplo dado por Lotman, nas poesias românticas não tem um caráter individual com significado próprio, ela é antes a antítese do herói e assim figura como seu complemento; sua harmonia é correspondente à dissociação trágica do herói, sua bondade ao seu caráter malévolos, sua fé a seu ateísmo, ou

²⁶³ LOTMAN, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, op. cit. p. 37.

²⁶⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 512. *Die Nähe einer Kartenfabrik veranlaßte mich, das Format von Spielkarten zu wählen, und indem ich Versuche beschrieb und gleich die Gelegenheit sie anzustellen gab, glaubte ich das Erforderliche getan zu haben, um in irgendeinem Geiste das Aperçu hervorzurufen, das in dem meinigen so lebendig gewirkt hatte.* “A proximidade de uma fábrica de cartas me oportunizou escolher o formato de cartas de jogo, com as quais ensaiei alguns experimentos que julgava necessário para que, por algum espírito, o Aperçu que tão vivamente em mim agia, pudesse ser convocado”.

²⁶⁵ GOMBRICH, Ernst H. *Die Krise der Kulturgeschichte*, Munique, dtv - Cotta, 1991, p. 124. *Wenn die Kunst nur ein Spiel wäre, hätte man mit diesem Vergleich alle historisierenden Argumente der Kunstkritik vollkommen demoliert.*

vice-versa. Dessa forma o sentido dado no contexto interno de **Para uma teoria das cores** da luz e sombra, que Goethe via como forças que tão logo uma cedesse, a outra se expandiria ocupando o lugar antes preenchido pela outra, é de uma inter-relação que se complementa²⁶⁶, imagem que se espelha nas palavras do místico Jacob Böhme, um autor também referido por Goethe que Lotman transcreve: “Anjo e demônio se encontram próximos um do outro; o anjo se encontra no paraíso e mesmo que ele estivesse no inferno ele não veria o inferno; também o demônio se encontra no inferno e mesmo que ele estivesse no meio do paraíso, ele não veria o paraíso”²⁶⁷.

O olhar – atividade privilegiada por testemunhar a existência das cores, entre outras coisas, pois Goethe assevera que “é impossível conversar sobre a cor com um cego”²⁶⁸ – para nosso autor “é uma síntese de infinitas diversidades e o pensamento uma tentativa de desmembramento”²⁶⁹. No entanto, para Wittgenstein, “o olhar nada ensina sobre os conceitos de cor”²⁷⁰. Nega-se dessa forma a faculdade do olhar e a informação visual pela dificuldade em conceituá-los. Frequentemente Goethe usa junto a “*das Sehen*” (o olhar, a

²⁶⁶ Goethe diz: “Queremos nos expressar em rima alemã, nas palavras de um velho místico” (*wie auch der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten*) que na edição do *Freies Geistesleben* de *Farbenlehre* op. cit. I v., p. 56 é citado na nota como sendo do místico Jacob Böhme. Porém o verso que segue na tradução de Marcelo da Veiga Greuel:

Se o olho não fosse de natureza solar,
Como poderíamos a luz avistar?
Se a força divina não vivesse em nós,
Como a divindade poderia nos encantar?

*Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?*

é em mais de uma edição atribuída a Plotino, como na tradução de Giannotti, GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 45 e nota 8, p.158, “vertida livremente” para o alemão por Goethe. De qualquer forma em ambas as passagens comentadas nas notas tanto da *Freies Geistesleben*, que atribui a Jacob Böhme, quanto na de Giannotti que atribui a Plotinos, denota-se a impossibilidade de reconhecermos algo externo que não estivesse já antes dentro de nós. Na passagem de Plotinos o sentido da oposição é de luz e escuridão e na de Jacob Böhme de deus e demônio.

²⁶⁷ BÖHME, Jacob, in LOTMAN, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, op. cit. p. 28. *Engel und Teufel befinden sich umweit von einander; doch der Engel befindet sich im Paradies, und wäre er auch in der Hölle, und sieht die Hölle nicht; also befindet auch der Teufel sich in der Hölle, und wäre er auch inmitten des Paradieses, und sieht das Paradies nicht.*

²⁶⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das cores*, op. cit. p. 33.

²⁶⁹ GOETHE, Johann Wolfgang citado por BUSCH, Werner in *Goethe und die Kunst*, op. cit. p.576 (AG XIII, p. 944). *Das Sehen ist eine Zusammenfassung unendlicher Mannigfaltigkeit, das Denken ein Versuch des Zerlegens.*

²⁷⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*, op. cit. p. 33.

visão), o substantivo *Anschauung*, que pode se equiparar a “observação”, “contemplação” e “intuição”. Em Doutrina das cores Giannotti traduz o verbo *anschauen* como intuir, enfatizando ser um pensar, um conhecer que não utiliza necessariamente o raciocínio lógico. Porém o verbo intuir não especifica que esse pensar se faz através do olhar, portanto através de imagens.

Não podemos, também, compartilhar com Giannotti a percepção de que “assim como a *Wissenschaftslehre*, a *Farbenlehre* implica um ponto de vista único a partir do qual se constrói toda a obra”²⁷¹, pois seria o mesmo que desconsiderar as antinomias presentes no texto com seus vetores invertidos e focos plurais de luz e sombra. E não poderíamos também ler na questão – quem teria mais propriedade de ter a cor como objeto de estudo, o artista ou o físico? – mais um antítese crítica ?

²⁷¹ GIANNOTTI, Marco in GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das cores, op. cit. p. 13.

VII. Considerações finais

No capítulo III havíamos discutido os modelos, oriundos da arte e da ciência, que não corresponderam às expectativas quanto à análise do objeto literário. Um desses exemplos é o paralelismo, que força uma equivalência entre as artes e não esclarece as especificidades dos meios expressivos enquanto linguagem, criticado por Wellek e Warren. Goethe pretendia unir a valoração de certas obras abordadas pela história das artes à teoria das artes ainda em seu estado germinal, não lhe escapando um comentário sobre o pretenso paralelismo entre a música e a pintura. A comparação da música com a pintura, notadamente das notas musicais com as cores, é antiga. Atribui-se por exemplo a fixação do número das cores do espectro de Newton à influência das sete notas musicais postuladas desde Aristóteles.

No século XVIII, Johann Leonhar Hoffmann (1740-) tentou estabelecer a correspondência entre o comportamento dos tons musicais e dos cromáticos. Goethe na parte histórica²⁷² considera essa uma operação dispar, pois a comparação dos intervalos das cores no círculo cromático com os meios-tons na música – como também das diluições de uma mesma cor com um tom musical que se torna mais agudo – provaria que essas anotações não podem ser incluídas num mesmo sistema. O que de relevante concluiria esse paralelismo a não ser a constatação de que a harmonia na pintura é simultânea, e na música, seqüencial, pela sucessão dos movimentos?

Esse raciocínio é muito próximo à antiga distinção entre as artes espaciais – a pintura e a arquitetura – e as temporais – a música – que Dorfles atribui a Lessing. Para Dorfles esses elementos na verdade se fundem e “não há quem hoje não veja, de fato, que a música se estende e propaga numa dimensão espacial além de cronológica, não há quem não veja que tanto em pintura, como em escultura, e até mesmo em arquitetura, uma componente temporal esteja infalivelmente presente e ativa”²⁷³.

²⁷² GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 480-484.

²⁷³ DORFLES, Gillo. *O devir das artes*, op. cit. p. 91.

O texto de Goethe retoma, por assim dizer, uma “frase cromática” de maneira semelhante a uma partitura, e a desenvolve exigindo a atenção própria de um espectador treinado a perceber o mesmo segmento elaborado diversamente, que aparece inúmeras vezes na estrutura complexa e progressiva de uma audiência musical. A ordem das sequências cromáticas – e o percurso do texto – não é, portanto, despropositada.

Por isso nos aproximamos da noção de Lotman de texto aplicado ao universo sistêmico da cultura. Cabe aqui lembrar que consideramos a arte como uma linguagem e como tal estamos priorizando sua construção constituída de signos que formam seu léxico e estabelecem um código de uso. Em nosso caso a noção de texto de Lotman foi o instrumento capaz de decodificar quais modelos usados em **Para uma teoria das cores** eram oriundos da ciência e quais da arte, e ainda de nos mostrar o diálogo que a arte estabelece entre a ciência e a natureza em Goethe. Nas palavras de nosso autor é importante observarmos na arte “como através do intelecto e do juízo (de valor) procuramos preencher as lacunas que a natureza nos deixou”²⁷⁴.

Concluimos então que **Para uma teoria das cores** é um texto artístico que em seu decorrer cria uma imagem-luz da cor (tal qual a imagem do sol que se desgoverna como a quer Goethe). Porém, para considerá-lo dessa forma, foi preciso levantar os dados do mesmo inventário no qual o texto foi codificado, pois a linguagem artística está inserida no sistema que Lotman chama de “estética de identidade”²⁷⁵. Foi necessário, também, gerar um código para nós até então desconhecido, pois nos deparamos nesse texto com um inventário, do qual não compartilhávamos, travando uma luta entre nossa própria concepção de arte e a do autor, que prevaleceu no final. Afinal a construção de um texto artístico é o resultado dessa reciprocidade.

Para uma teoria das cores é considerada a realização pictórica de Goethe. Mais do que os outros textos sobre as ciências naturais de Goethe como os de morfologia e botânica, essa

²⁷⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Farbenlehre*, op. cit. V v., p. 500. *Wie man denn durch Verstand und Einsicht dasjenige auszufüllen sucht, was die Natur Lückenhaftes an uns gelassen hat.*

²⁷⁵ LOTMAN, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, op. cit. p. 46.

obra – à altura de Fausto – merece a atenção dos contemporâneos, pois ao fazer uma sinopse do conhecimento sobre o fenômeno cromático expõe as bases desses saberes e critica a metodologia científica do século XVIII, além de condensar muitas informações – como é característico no texto artístico, seja ele musical, teatral, plástico ou literário – sobre a cor em sua complexa estrutura textual.

Bibliografia

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, texto crítico e comentários de Dorothea Kuhn e Rike Wankmüller, com ensaio de Carl Friedrich von Weizsäcker, texto crítico de Dorothea Kuhn, Richard Benz, Irmgard Böttcher, Heniz Nicolai, Dorothea Schäfer e Erich Trunz. Munique, *Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG*, 1982. XIII e XIV v.

_____. *Farbenlehre*, introdução de Rudolf Steiner, 5. ed., editor Gerhard Ort e Heinrich O. Proskauer. Stuttgart, *Freies Geistesleben*, 1992.

_____. *Theory of colours*, tradução de Charles Lock Eastlake, introdução Deane B. Judd. Massachusetts, *The M.I.T. Press*, 1960.

_____. *Doutrina das cores*, 2. ed., apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

_____. *Goethe Farbenlehre, didaktischer Teil*, apresentação e comentários de Johannes Pawlik. Köln, Dumont, 1974.

_____. *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, comentário de Jürgen Teller. Frankfurt am Main e Leipzig, Insel, 1994.

_____. *Goethe Erfahrung der Geschichte*, organização e comentários de Horst Günther. Frankfurt am Main, Insel, 1982.

Publicações

BURWICK, Frederick. "Goethes 'Farbenlehre' und ihre Wirkung auf die deutsche und englische Romantik", in GOETHE - JAHRBUCH. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1994.

HÖPFNER, Felix. ">>Wirkungen werden wir gewahr [...]<<, Goethes 'Farbenlehre' im Widerstreit der Meinungen", in GOETHE - JAHRBUCH. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1994.

Material de Referência

GOETHE, Johann Wolfgang von. Zur Farbenlehre, didaktischer Teil und Tafeln, trabalhado por Rupprecht Matthaei e Dorothea Kuhn. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1973. IV v.

_____. Zur Farbenlehre, historischer Teil, trabalhado por Dorothea Kuhn e Karl Lothar Wolf. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1959. VI v.

_____. Beiträge zur Optik, e Anfänge der Farbenlehre, trabalhado por Rupprecht Matthaei e Dorothea Kuhn. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1961. III v.

_____. Zur Farbenlehre, polemischer Teil, trabalhado por Horst Zehe. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1992. V v.

_____. Zur Farbenlehre, ed. Peter Schmidt, in Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, editor Karl Richter, colaborações de Herbert G. Göpfert, Norbert Miller e Gerhard Sauder. Munique, Carl Hanser, 1989.

Zur Farbenlehre, das gesamte Hauptwerk von 1810, editor Manfred Wenzel, in Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurt am Main, *Deutscher Klassiker*, 1991.

Bibliografia de apoio

- ALBERS, Josef. *La interacción del color*. Buenos Aires, Alianza y Forma.
- ARGAN, Giulio Carlo Argan. *El arte moderno*, 2. ed. Valência, Fernando Torres, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires, Editorial Universitária, 1971.
- _____. *Arte e percepção visual*. São Paulo, EDUSP.
- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*, tradução de Juvenal Hahne Júnior. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo, Iluminuras, EDUSP, 1993.
- _____. "Goethe Farbenlehre", in *Kritiken und Rezensionen, Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, organização de Theodor W. Adorno e Gershom Scholen, editor Rolf Tiedermann Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, 1980.
- _____. "GOETHE". p. 50. In *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, escritos escolhidos, seleção e apresentação Willi Bolle, tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza, São Paulo, Cultrix, 1986.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*, tradução de Tânia Regina Pellegrini, revisão e prefácio de Rodrigo Naves. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- CASSIRER, Ernst. *Goethe und die geschichtliche Welt*, comentário de Rainer A. Bast. Hamburg, Felix Meiner, 1995.
- _____. *Linguagem e mito*, 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*, tradução e apresentação de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP, Papirus, 1993.
- DOENER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Zaragoza, Editorial Reverté, 1965.
- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. Lisboa, publicações Dom Quixote, 1988.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte, a psicologia da percepção artística*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*, 2. ed., tradução de Mario Sabino Filho. São Paulo, Globo, 1987.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo, a arte como jogo, símbolo e festa*,

tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang. Fausto, 1ª e 2ª partes, tradução Jenny Klabin Segall, prefácio de Erwin Theodor e Antonio Houaiss, posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte, Vila Rica, 1991.

GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972.

_____. The image and the eye – a further studies in the psychology of pictorial representation. Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1982.

_____. Die Krise der Kulturgeschichte – Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften. Munique, dtv - Cotta, 1991.

HAYTEN, Peter. El color en las artes. Las Ediciones de arte L.E.D.A., 1962.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Edições 70. Lisboa, 1977.

HESS, Walter. Documentos para la comprensión del arte moderno, tradução de José Maria Coco Ferraris. Buenos Aires, Nueva Visión.

HÖPFNER, Felix. Wissenschaft wider die Zeit Goethes Farbenlehre aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1990.

ITTEN, Johannes. Kunst der Farbe. Ravensburg, Otto Maier, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e significado, tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa, Edições 70, 1978.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A cor eloqüente. São Paulo, Siciliano, 1994.

LOTMAN, Juri. Die Struktur des künstlerischen Textes, tradução do original *Struktura khudozestvenogo Teksta*, traduzido por Rainer Grübel, Walter Knoll e Hans Eberhard Seidel. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

_____. A estrutura do texto artístico, tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

_____. “Sobre o problema da tipologia da cultura”, tradução de Lucy Seki; e “Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto”, tradução de Aurora Fornoni Bernadini, in Semiótica russa, organização de Bóris Schnaiderman. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. La semiosfera, semiótica de la cultura y del texto, seleção e tradução de Desiderio Navarro. Madrid, Frónesis, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O primado da percepção e suas consequências filosóficas,

tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, Papirus, 1990.

MONTEIRO, Paulo Filipe. Os outros da arte. Oeiras, Portugal, Celta, 1996.

MUKAROVSKY, Jan. Escritos sobre estética e semiótica da arte. Lisboa, Editoriaal Estampa, 1988.

NEWTON, Sir Isaac. Óptica, tradução de Carlos Lopes de Mattos, Pablo Rubén Mariconda e Luiz Possas, *in Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

NOVALIS. Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo, tradução, representação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1988.

PANOFSKY, Erwin. La perspectiva como forma simbólica, 3. ed. Barcelona, Tusquets Editor, 1973.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. 5. ed. Rio de Janeiro, Christiano Editorial, 1989.

SERRES, Michel. Hermes – uma filosofia das ciências, organização de Roberto Machado e Sophie Poirot-Delpech, tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro, Graal, 1990.

STEINER, Rudolf. Arte e estética segundo Goethe; Goethe como inaugurador de uma nova estética, trad. Marcelo da Veiga Greuel. São Paulo, Ed. Arte e Ciência, Antroposófica, 1994.

TRATTNER, Ernest R. Arquitetos de idéias. 3. ed., tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre, Globo, 1967.

VALLIER, Dora. A arte abstrata, tradução de João Marcos de Lima. Porto, Portugal, Edições 70, 1980.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da literatura, 3. ed., tradução de José Palla e Carmo. Publicações Europa-América, 1976.

WICK, Rainer. A pedagogia da Bauhaus, tradução de João Azenha Jr. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Anotações sobre as cores. Lisboa, Edições 70, 1977.

_____. Investigações filosóficas, tradução de José Carlos Bruni, *in Os Pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

Artigos em Revistas

GOETHE, Johann Wolfgang. "Imitação da natureza, maneira e estilo", tradução de Marcelo da Veiga Greuel. Anuário de literatura. Florianópolis, UFSC, 1995. n.3.

LOPES, Alice Ribeiro Casimiro. "Bachelard: o filósofo da desilusão". Caderno catarinense de física. Florianópolis, UFSC, 1996. v.13, n. 3.

OESTERMANN, Fernanda. "A epistemologia de Kuhn". Caderno catarinense de física. Florianópolis, UFSC, 1996. v.13, n. 3.

SILVA, Cibelle Celestino e MARTINS, Roberto de Andrade. "Nova teoria sobre luz e cores' de Isaac Newton: uma tradução comentada". Revista brasileira de ensino de física. Campinas, UNICAMP, 1996. v. 18, n. 4.

SILVEIRA, Fernando Lang. "A filosofia da ciência de Karl Popper: o racionalismo crítico". Caderno catarinense de física. Florianópolis, UFSC, 1996. v.13, n. 3.

Catálogos

GOETHE, Johann Wolfgang. Goethe und die Kunst, organização e edição Sabine Schulze. Stuttgart, Hatje, 1994.

ROTHKO, Mark. A retrospective. N.Y./ Harry N. Abrams INC, 1978.