
AUTOBIOGRAFIA EM PAISAGENS: UM NOVO OLHAR SOBRE A VIAGEM À ITÁLIA

Gabriel Alonso Guimarães
Orientadora: Susana Kampff Lages
Mestrando

RESUMO

Esta pesquisa volta-se para um relato de viagem de Goethe, intitulado *Viagem à Itália*, para tentar defender uma nova tese. Partindo das tradições retóricas da arte da memória e da écfrase, ela busca relacionar três conceitos – escrita, imagem, memória – nessa autobiografia tardia do escritor alemão. Se Platão já pensava a memória como um suporte de imagens impressas, e ainda Paul Ricoeur procura fazer uma fenomenologia da lembrança a partir de uma da imagem, justifica-se a abordagem hermenêutica que procura ver, no texto memorativo, uma necessária configuração imagética. Considerando a forte relação de Goethe com as artes plásticas, principalmente durante sua viagem italiana, abre-se um campo ainda mais fértil para a investigação. No presente caso, pergunta-se pela imagem de paisagem e por suas múltiplas relações com a rememoração da escrita – ou, melhor dizendo, da descrição. É a écfrase a chave mais importante para essa interação, que é questionada também em níveis pré-textuais, como, por exemplo, na relação de corpo e ambiente.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem, Memória, Goethe, Viagem, Itália.

Introdução teórica e primeiras reflexões

Este trabalho procura defender uma nova tese acerca de um autor e um tema já muito pesquisados.¹ A partir do relato de Goethe acerca de sua *Viagem à Itália*, pretendemos mapear a interação entre memória e imagem na constituição do texto. Se, por um lado, a obra é elaborada a partir do resgate memorativo de registros escritos à época (como cartas, entradas de diários, etc.)e, além disso, se inclui no programa autobiográfico dos anos tardios, por outro, é a imagem o que medeia, em primeiro lugar, a escrita em geral. O modelo que escolhemos para interpretar esse múltiplo cruzamento de fenômenos e linguagens é o da arte memorativa dos antigos.

A arte da memória, conforme mostrou Yates (2007), foi um conjunto de técnicas utilizadas para desenvolver uma memória artificial e ampliar, assim, as capacidades da memória natural. Seu objetivo era servir de auxílio para os oradores clássicos, que, numa época em que o material de escrita era escasso, dependiam fortemente da memória como meio de arquivamento e conservação dos discursos elaborados. O fundamento da mnemotécnica foi, antes de tudo, a concepção antiga da alma.

Para Platão e Aristóteles, a alma humana é uma *tabula rasa*, na qual, pela percepção sensorial, são gravadas imagens, que, por sua vez, constituem as lembranças. Como um anel imprime na cera uma forma – essa era a principal metáfora –, assim também a realidade deixa marcas imagéticas em quem a percebe. Para Aristóteles, as imagens, estocadas na memória (*mneme*), podem ser reencontradas pela recordação (*anamnesis*) por meio de associações em cadeia (cf. *De memoria et reminiscencia*, 451b); para Platão, o próprio conhecimento é a relembração (*anamnesis*) de ideias anteriores à en-carnação da alma (cf. *Fédon*, 72e – 76e).

A mnemotécnica, a partir dessa visão corpórea da memória – visão que, entretanto, estranha o corpo–, concebe um método de fixação de lembranças. O discurso pronto (e muitas vezes escrito) do orador, composto de temas/ situações/ argumentos (*res*) e palavras (*verba*), deveria ser traduzido mentalmente em imagens fortes, intensas, ativas (*imagines agentes*), as quais, por sua vez, seriam postas em lugares (*loci*) arquitetônicos, projetados imaginariamente. Com tal procedimento, o autor memorizaria melhor seu texto, tanto o assunto e as palavras quanto a ordem de sua argumentação, uma vez que as imagens – quanto mais as impressivas! – se deixam gravar mais

¹O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

facilmente do que a linguagem verbal, ainda mais se dispostas em uma estrutura espacial organizada.

Por mais clássico que Goethe fosse, não cabe analisar a *Viagem a Itália* como um discurso à la arte da memória. Pelo contrário! A nossa chave de leitura vai em sentido oposto. O que interessa é que a onipresença de éfrases de obras artísticas e de descrições de paisagem aponta para a mediação da imagem – real ou imaginada, desenhada ou meramente projetada por um tipo de olhar – na elaboração primeira do texto. Não só isso. Tendo em vista que tal imagem, no caso da paisagem, parte de um *lugar* (italiano), o que parece haver é um movimento contrário ao da mnemotécnica. Se o orador romano memorizava traduzindo palavras em *images* e colocando-as em *loci*, o autobiógrafo Goethe, ao transitar, capta paisagens de lugares e depois as verte em lembrança verbal. Espelhamento: arte da memória que se faz arte de registro da viagem.

Esse modelo de dupla tra-dução, dupla passagem, fornece uma nova abordagem para a relação entre paisagem italiana e memória goetheana. Se há uma autobiografia por trás dos desenhos de paisagem que Goethe publica em coletâneas de 1806/07 e 1810, como pensam Arnaldo (2009, p. 25) e Jaeger (2006, p. 335), então há (desenhos de) paisagem por trás da autobiografia literária (1816/17, 1829). Na Itália, Goethe “procurou, como desenhista, se orientar no modelo de [Claude Lorrain]”, mas “se apropriou dele como escritor [*Dichter*]” (MAISAK, 2009, p. 51). É no texto da *Viagem à Itália* que devemos buscar a paisagem, como mediadora entre o eu-escritor e o outro-lugar, como *imago agens* moderna da escrita da memória, como tesouro de lembranças.

A paisagem não é qualquer imagem. Ela surge de um determinado olhar, a distância, aberto, contemplador do todo. Por mais que tenha uma longa história, no Ocidente e no Oriente, é um fenômeno marcadamente moderno, tendo emergido com força durante e após a Renascença, num período em que crescem as cidades e o homem se afasta da vida rural. Citadinos, somos saudosos de nossa origem na terra, e a paisagem é essa nova (e estranha) forma de percepção da natureza.² Nela, a impressão é total, imponente, soberana: numa palavra, *sublime*. As *images agentes* da modernidade se fixam na memória por meio dessa sublimidade.

No caso de Goethe, um tipo de paisagem tem maior força. Apesar da influência naturalista holandesa na sua juventude, como revelam Mildemberger (2009) e Maisak

²Estranha porque nos tornamos estranhos em relação à Natureza.

(2009), na Itália seu olhar se volta para outra tradição: a pintura de Claude Lorrain. Seu modo de ver e (d)escrever a Itália passam pela “clareza nebulosa”, que ele, tendo aprendido desse francês, apreende também de seu modelo, a paisagem italiana. “A descrição de fenômenos reais deriva [...] da descrição de seu reflexo nas belas artes”, de tal maneira que “os arroubos de Goethe são, tanto quanto o vocabulário em que os traveste, menos um efeito da realidade do que da tradição, que o ensinou a ver assim a realidade” (HARD, 2002, p. 49, p. 63). A escrita memorativa de Goethe é, dessa forma, permeada de imagens, porque antes mediada por elas.

A presença das imagens e a escrita resultante colocam o texto numa relação direta com outra tradição retórica, à qual já se aludiu: a da *écfrase*. Para os antigos, a *ékphrasis* (lat. *descriptio*) é uma técnica que visa expor e detalhar um objeto e, assim, alcançar a *enárgeia* (lat. *evidentia*), isto é, esse “por diante dos olhos” que confere presença (quase perceptiva) ao objeto ausente (cf. SELIGMANN-SILVA, 1998, p.59; LAUSBERG, 1990, p.118). Praticada pelos modernos para o estudo artístico, sendo o maior exemplo *Laocoonte* de Lessing, a descrição de imagens pela palavra relaciona-se com a função visualizante da imaginação, que, para Ricoeur (2007), é compartilhada também pela memória *qua* rememoração. Esta realizaria, então, por meio da palavra *ecfrástica*, “a *opsis* [o espetáculo], sobre a qual se diz que consiste em ‘pôr debaixo dos olhos’, em mostrar, em deixar ver” (RICOEUR, 2007, p.68). No caso de Goethe, a memória *ecfrástica* revela a paisagem – e, correlatamente, a paisagem guarda memória.

Essa imbricação do temporal e do espacial no texto constitui um dos cerne da pesquisa, e, de certa maneira, não é inédita na tradição de estudos goetheanos. Bakhtin (2011), em seu trabalho sobre o *Bildungsroman* e a história do realismo, dedica um capítulo à investigação da relação entre tempo e espaço nas obras de Goethe. Sua tese é de que há uma “estrutura cronotópica da visão de região, de paisagem em Goethe. Seu olhar perspicaz satura o local e tempo, e tempo criador historicamente eficaz.” (BAKHTIN, 2011, p. 238). Se, por um lado, seu ponto de vista volta-se para o tempo *histórico* na paisagem, é nosso objetivo ver o tempo *memorativo* e suas implicações para a descrição de paisagem – ou, pensando analogamente, observar como a paisagem (d)escrita pode conservar o tempo da memória, como uma fotografia.

O que é a fotografia e a câmera para os séculos XIX e XX, isso é o desenho e o olhar de paisagem para o dezoito. Assim também se relacionam o trem e a carruagem. Modos de viagem e de apreensão do estrangeiro que, obviamente, condicionam a

representação imaginária e a recordação. A eles também caberão reflexões importantes em nosso trabalho, tendo em vista que o movimento coloca um corpo em posição, possibilita a visão de paisagem, e que o registro imagético é, ele mesmo, uma reminiscência, um resíduo presente de uma ausência, é um tipo de gravura/ escrita [*graphein*]. Será, assim, considerada a larga produção de Goethe como desenhista de paisagem na Itália. Esses “instantâneos” também servirão como ponto de apoio para a análise efrástica da memória da *Viagem*.

Como a paisagem se desenha no texto de Goethe? Como se tece a memória de imagens percebidas pelo olhar? É possível transferir sentidos e técnicas de seus desenhos para seu relato? Que prováveis analogias pode haver entre a visão espacial de paisagem e a escrita temporal da memória? Como a pintura de Lorrain e outros modelos (Poussin, Hackert, Everdingen, etc.) (in)forma/ medeia seu olhar e se inscreve em suas descrições? E como relacionar essas múltiplas convergências com a divisão fundamental de Lessing entre artes temporais e artes espaciais? Goethe se enquadra numa moderna (re)visão, no sentido etimológico de revisitação, do tópos da *ut picturapoesis*? Questões como essas vão orientar nosso trabalho.

Análise preliminar de um trecho da *Viagem à Itália*

“Perdoai-me se rabisco estas linhas com uma pena gasta e tinta da aquarela que meu companheiro utiliza para contornar seus esboços” (GOETHE, 1999, p. 276; cf. GOETHE, 2000a, p. 232), diz Goethe a 3 de abril de 1787, na Sicília. Não é uma coincidência que ele use a tinta de desenho de Kniep, seu companheiro de viagem e desenhista contratado, para escrever aos amigos. Ele, que se considerava um desenhista de paisagem (cf. GOETHE, 2000a, p. 231), (d)escreve paisagens com uma pena gasta, o que lhe permite somente o esboço, o grosso *Skizze*, sem muitos detalhes. “Kniep fez desenhos, eu, alguns esboços” (GOETHE, 1999, p. 276).

Memória, imagem e palavra interagem para a construção da *Viagem à Itália*. O que Goethe opera para sua escritura é análogo ao que diz Benjamin sobre a *Imagem de Proust*: interessa ao autor que rememora “o tecer da lembrança, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1991, p. 311). A memória tece o tapete: o tecido-texto é uma imagem; no presente caso, de paisagem. A autobiografia é fruto de uma tradução efrástica: da imagem vista à imagem (d)escrita. Vamos tentar observar, em níveis mais profundos de análise textual e pictural, como isso ocorre. Segue um exemplo.

Em primeiro de março de 1787, Goethe viaja de Nápoles, onde estava desde alguns dias, a Pozzuoli. Vai a convite do príncipe de Waldeck. Ao anoitecer, anota em seu diário os resultados do passeio e confessa ser “difícil prestar contas do dia de hoje” (GOETHE, 1999, p. 223; cf. GOETHE, 2000a, p. 187). Tal impossibilidade advém de uma experiência que ele compara à primeira leitura de um livro cativante: apesar de apressada, possui o efeito de uma vida inteira. A experiência aqui é, mais uma vez, a da paisagem, que ele assim descreve:

Viagem de barco até Pozzuoli, pequenas excursões de carruagem por terra, alegres passeios a pé pela região mais fabulosa do mundo. Sob o céu mais límpido, o mais inseguro dos solos. Ruínas de uma riqueza inimaginável, injuriadas e tristes. Águas ferventes, covas a exalar enxofre, montes de escória opondo-se a toda vida vegetal, áreas estéreis e repulsivas, e, no entanto, uma vegetação sempre exuberante, invasiva onde quer que consiga penetrar, erguendo-se acima de toda a morte, envolvendo lagos, ladeando riachos e mesmo impondo o mais magnífico bosque de carvalhos às paredes de uma antiga cratera. [...] O olhar desimpedido a contemplar a terra, o mar e o céu [...] (GOETHE, 1999, p. 223-224).

O que se vê são pequenas pinceladas: o texto se reduz a notas que resumem o cenário atravessado. Muitos nomes, adjetivos principalmente, e, nos verbos, o uso de formas nominais. O original alemão abunda em particípio presente, de função adjetiva. A descrição unifica dois contextos: a Solfatarata de Pozzuoli e o Parque de Astroni, ao norte dela. Esse caráter breve e ‘apressado’ do texto, por sua vez, repete a curta passagem pelo local, quase – se diria – *encena* essa brevidade. A memória compõe uma cena, um quadro com os elementos mais básicos de uma paisagem: relevo da terra, céu, vegetação e alguns elementos humanos (ruínas).

Ao final do registro desse dia, Goethe escreve que “[p]ara uma futura redação dessas observações serão de grande ajuda o mapa por mim utilizado no local e um rápido esboço feito por Tischbein” (GOETHE, 1999, p. 224; cf. GOETHE, 2000a, p. 188). É interessante que, para a experiência do espaço, o poeta tenha usado um mapa – um correlato da pintura de paisagem – e que, para a escrita, servirá um ‘desenho rápido’ do amigo pintor. Tanto para a vivência perceptiva quanto para a memória escrita, a imagem, enquanto representação do espaço, seja topográfica seja artística, cumpre a função de mediadora.

Se nenhum dos dois – nem o mapa nem o esboço – sobreviveu ao tempo, um desenho de Goethe dá testemunho do quadro acima (d)escrito. A imagem de número 87 do Corpus der GoethezeichnungenII, cujo tópico é a Solfatarata de Pozzuoli e que vem copiada mais à frente, revela os mesmos traços do texto. Na forma de um *Skizze*, Goethe

representa com pinceladas rápidas e básicas, no primeiro plano, uma formação rochosa, a parecer uma cratera, da qual surgem vapores que cobrem a parte superior do desenho (*águas ferventes, covas a exalar enxofre*). Ao longo da borda inferior, vê-se uma vegetação rasteira (*montes de escória opondo-se a toda vida vegetal*), num tom escuro de tinta, cobrindo parte do chão. Entre a grande rocha e o horizonte – representado somente no lado direito da pintura –, há um espaço vazio (*áreas estéreis e repulsivas*), que se estende até uma pequena montanha.



Imagem 87 (Nr. Inv. 640), representando a Solfatarade Pozzuoli

O desenho, que pode ter sido – como em grande parte dos casos – um esboço rápido só para recordação do momento, como se fosse um instantâneo, revela os mesmos procedimentos de brevidade e simplicidade do texto italiano. Goethe, em ambos os casos, trabalha como um *Skizzist*, uma das categorias de pintores que caracterizou na obra *Der Sammler und die Seinigen*. A preocupação em manter só os traços mais essenciais, de reduzir a imagem ao mínimo, deve, mais do que à necessidade de registro rápido, à consciência de que uma arte excessiva no detalhamento é lamentável: “A arte não deve representar o minucioso” (GOETHE, 2000b, p. 481; tradução nossa).

Por fim, sobre o tempo, quase ausente nos verbos e congelado no presente do gerúndio, ele parece ceder seu lugar para o espaço atemporal, mas encontra suas entradas na cena. Em primeiro lugar, insere-se na descrição pelas ruínas, que marcam,

no sentido que Bakhtin (2011) atribui à paisagem de Goethe, a presença necessariamente histórica do homem na natureza. É, entretanto, principalmente no percurso narrado do olhar que se revela a temporalidade da percepção e da memória. O que se perde no conteúdo – isto é, no uso de formas verbais finitas – ganha-se na forma, ou seja, no desdobrar da descrição, nesse colocar-sob-os-olhos memorativo, no espetáculo [*opsis*] e na *evidentia* da recordação, que implicam um tempo próprio. A linearidade do texto repete aquela da percepção: o quadro da memória ganha vida no tempo da escrita-leitura.

Conclusões preliminares

A partir de uma longa tradição da filosofia ocidental, pretendemos reler o relato italiano de Goethe sob a perspectiva da memória e da imagem. Se é certo que recordamos por imagens, então o texto memorativo é passível de análise imagética. As primeiras leituras confirmam essa hipótese, ainda mais pela forte relação de Goethe com as artes plásticas, especialmente a pintura de paisagem. Pensando esta última, por meio da palavra efrástica, como um dos pilares da memória, podemos fazer cruzar aqui também os três conceitos que vimos na *Imagem de Proust* benjaminiana. A análise esboçada, de caráter eminentemente experimentador, já começa a indicar um caminho para fazer filologia a partir da filosofia e ver, num texto moderno, a re-encenação da retórica antiga, como a viu Curtius (1963).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Acerca de la memoria y de la reminiscencia. In: _____. *Acerca de la Generación y la Corrupción*. Tratados breves de Historia natural. Tradução por Ernesto La Croce y Alberto B. Pajares. Madrid: Editorial Gredos, 1987, pp. 232-255.

ARNALDO, Javier. Goethe: Die Landschaft als Bild. In: _____. MILDENBERGER, Hermann (org.). *Johann Wolfgang Goethe – Landschaftszeichnungen*. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel, 2009, pp. 9-25.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

CURTIUS, Ernst R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Tradução por Willard R. Trask. Nova York: Harper & Row, 1963.

FEMMEL, Gerhard (org.). *Corpus der Goethezeichnungen*. Vol. II. Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag, 1983.

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

_____. *Werke*. Hamburger Ausgabe. Vol. 11. Autobiographische Schriften III. München: dtv, 2000a.

_____. *Werke*. Hamburger Ausgabe. Vol. 12. Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen. München: dtv, 2000b.

HARD, Gerhard. “Dunstige Klarheit”. Zu Goethes Beschreibung der italienischen Landschaft. In: _____. *Landschaft und Raum*. Aufsätze zur Theorie der Geographie. Vol. 1. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 2002, pp. 49-68.

JAEGER, Michael. *Fausts Kolonie*. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2006.

LAUSBERG, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik*. Ismaning: Hueber, 1990.

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

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

PLATÃO. *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*. Tradução por Harold North Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 1914. LoebClassical Library.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução por Alain François (et al.). Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/ Intradução: *Mimesis*, Tradução, Enérgeia e a Tradição da *utpicturapoesis*. In: LESSING, Gotthold E. *Laocoonteou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução por Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 7-72.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução por Flavia Bancher. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

Créditos das imagens

Desenho de Goethe. [Sem nome]. Retirado de Femmel (1983, s. p.).