

VIAGEM A ITÁLIA

JOHANN WOLFGANG GOETHE

VIAGEM A ITÁLIA

Tradução, prefácio e notas de
JOÃO BARRENTO



BERTRAND EDITORA

Lisboa 2016

PREFÁCIO de JOÃO BARRENTO

Quando, em 3 de Setembro de 1786, Goethe não regressa das termas de Karlsbad a Weimar, mas, em vez disso, parte em segredo e incógnito para Itália, está apenas a levar à prática uma decisão pessoal adiada e um imperativo cultural de que nenhum homem de letras, intelectual ou artista pode prescindir a partir de meados do século XVIII. A Itália tornara-se, para a aristocracia já desde o século XVIII, e para a burguesia culta no seguinte, no objectivo último e incontornável do grand tour europeu. Goethe sabe, desde bem cedo, que terá de ir a Itália: o pai fizera o seu mais que convencional Viaggio per l'Italia em 1740, os primeiros contactos com a obra decisiva de Winckelmann, através do professor Oeser, surgem já na fase de estudo em Leipzig. Mesmo no período de maior entusiasmo «romântico» pelo gótico, a Idade Média e Shakespeare, em Estrasburgo, já a Itália se perfila no seu horizonte. Chegado de fresco à cidade alsaciana para concluir os estudos de Direito (mas sobretudo para «adquirir um modesto conhecimento literário daqueles grandes livros que a gentilha culta em parte admira e de que em parte escarnece, pela simples razão de que não os entende»: carta ao amigo Ernst Theodor Langer, 11 de Maio de 1770), Goethe dá expressão ao desejo de conhecer a Itália, mas também à consciência de que se trata de uma viagem que terá de esperar pela altura certa. À vista das tapeçarias feitas segundo cartões de Rafael, vindas de Paris para animar a visita de Maria Antonieta e do Delfim a Estrasburgo, escreve ao amigo Langer: «Para Itália, Langer! Para Itália! Mas sem pressas. Ainda é muito cedo, ainda não tenho os conhecimentos de que necessito, falta-me muito. Paris será a minha escola, e Roma a minha universidade. Pois de uma verdadeira universidade se trata: quem a viu, viu tudo. É por isso que eu não me apresso» (29 de Abril de 1770).

O momento chegará, depois de algumas recusas de embarcar no grand tour de recorte mais paterno do que próprio, nesse Verão de 1786. E, ao chegar finalmente à cidade eterna, as cartas aos «amigos de Weimar», depois inseridas no texto da Viagem a abrir o período da primeira estada em Roma, não deixam dúvidas sobre a oportunidade, e mais do que isso, a necessidade da viagem a Itália no momento em que acontece: «A única razão que me levou a fazer este caminho longo e solitário e a procurar o centro para o qual um imperativo irresistível me atraía, foi o facto de toda a gente estar presa de corpo e alma ao Norte e de eu ver desaparecer toda a atracção por estas paragens. Nos últimos anos elas tornaram-se mesmo para mim uma espécie de doença, de que só a sua vista e presença me poderiam curar. Agora confesso que por fim já não podia ver um livro latino, um desenho de uma paisagem italiana. O desejo de ver este país não podia esperar mais...» (war überreif: à letra, «estava a cair de maduro»). Roma, 1 de Novembro de 1786).

A metáfora orgânica da maturidade havia já sido utilizada antes, logo depois da saída de Karlsbad, numa carta ao criado Seidel, a única pessoa que estava ao corrente dos preparativos da «fuga» desde o início, provavelmente já desde Junho desse ano: a viagem, escreve Goethe de Verona, pode «comparar-se a uma maçã madura que cai da árvore» (carta a Seidel, 18 de Setembro de 1786). A comparação contém ainda um segundo plano de sentido metafórico: a queda da árvore significa, como esta viagem, uma libertação e o início de um novo ciclo. As imagens afins, da «convalescença», do «renascimento, da «nova vida», frequentemente utilizadas por Goethe na correspondência de Itália, são a um tempo uma reminiscência do topos original da Arcádia (que já em Virgílio era o lugar que propicia libertação e convida a sair para um mundo ideal, uma realidade irreal totalmente poetizada) e sinal de que, como Goethe também gosta de dizer, aqui se abre uma «nova época» na sua vida e para a sua produção literária. Para alguns críticos, a viagem a Itália assinalaria o nascimento do Goethe verdadeiramente «clássico», para outros apenas uma fase de consolidação do seu classicismo de sempre. Voltaremos a este ponto.

Na carta que assinala a sua chegada a Roma, originalmente escrita ao duque Carlos Augusto, estão presentes algumas alusões que remetem, quer para a longa «preparação» subconsciente de uma viagem com perfil próprio e finalidade específica para lá do convencionalismo do grand tour, quer para as circunstâncias biográficas, profissionais e literárias que levam Goethe a empreender essa

viagem no fim do primeiro decénio em Weimar (os «anos perdidos» de que fala a Eckermann na conversa de 10 de Fevereiro de 1829). Sobre estas últimas — a sobrecarga das ocupações políticas e administrativas, um certo estíolar da produção literária e a relação difícil com Charlotte von Stein, que reduzem estes anos a um insuportável desempenho de papéis — falei já na introdução geral à edição das Obras escolhidas de Goethe, na secção intitulada «Entre Édipo e Narciso: o decénio dos fragmentos» (volume 1, pp. 26-36). Explicadas que ficaram aí algumas das motivações de ordem biográfica para a fuga, nas quais não insistirei aqui, convém agora reflectir sobre o episódio biográfico de Itália como momento paradigmático de uma mudança, ou, talvez melhor, como instrumento maiêutico de uma revelação e consolidação de tendências de fundo na Weltanschauung e na estética goethianas. A questão é fulcral, pois se trata, não apenas de atribuir um determinado lugar ao périplo italiano, mas também de decidir sobre uma perspectiva de leitura global da obra de Goethe, a saber: se o seu desenvolvimento se define melhor por uma sequência de fases mais ou menos antagónicas, ou se prevalecem linhas de continuidade, e quais. Thomas Mann pretendia que todas as obras maiores de Goethe eram, no fundo, desenvolvimentos de projectos de juventude. Tese arriscada, que remete para uma primeira fase, epidermicamente não clássica, os gérmenes de toda a obra do grande clássico! Conviria notar, a este propósito, que aquilo que irá dar o facies próprio a cada obra não serão as suas raízes escondidas, mas as formas particulares de configuração e desenvolvimento de cada obra, diversas de fase para fase, mas mantendo traços de fundo comuns.

Os comentadores e biógrafos de Goethe dividem-se no que se refere concretamente à experiência italiana do autor. Há quem prefira destacar o carácter de cesura e viragem que o próprio Goethe, naquilo que escreve (na altura da viagem, ou décadas mais tarde, durante a redacção do livro), parece querer privilegiar. Emil Staiger, por exemplo, abre o capítulo dedicado à Viagem a Itália na sua monumental monografia (de 1952-59) acumulando testemunhos que lhe permitem afirmar que «podemos assegurar-nos a par e passo de uma metamorfose que quase põe em perigo a unidade da pessoa do autor na nossa imaginação» (Goethe, volume II, p. 8). Quando, em 1786, Goethe começa a preparar a primeira edição autorizada das suas obras, constata que não dispõe, para os primeiros volumes, de mais que a peça Götz von Berlichingen e o Werther, os poemas e alguns Singspiele. Basicamente, a sua imagem pública é a do autor

do Werther (e isto confirma-o ele próprio em alguns episódios da Viagem: ver Roma, 23 de Novembro de 1786; e Nápoles, 22 de Maio de 1787). *Atrás de si estão anos de aprendizagem muito marcados pelo gosto da época e pelas influências do meio, mas que — à semelhança do que acontecerá com o seu herói romanesco Wilhelm Meister — irão ser rápida e irreversivelmente superados: a «mentalidade ciméria» (o termo homérico para a barbárie nórdica aparecerá várias vezes ao longo da Viagem a Itália), a interioridade nebulosa, o culto pietista da alma, e pré-romântico do passado ou do futuro, o titanismo genial, atravessam aquilo que se poderia chamar um limbo literário, espectacularmente subjectivista, mas minado, desde a infância, pela atracção subliminar da estabilidade e do telurismo, pela incapacidade do trágico, pela necessidade de equilíbrio dos afectos que o próprio Werther revela. A viagem por Itália será um momento fundamental para, através da disciplina do olhar e do interesse pelo presente, consolidar tendências que os primeiros anos de Weimar já haviam tornado evidentes. A «classicidade» — que não é ainda, nem necessariamente, sinónimo absoluto de «classicismo» — do Goethe de sempre vem aí à superfície, forma-se e reforça-se de modo a poder moldar toda a sua obra posterior, até à redacção tardia dos «papéis italianos», ainda e sempre com a intenção de afirmar um classicismo programático, como adiante se verá.*

O próprio Goethe apoia certamente, com a sua insistência — que a leitura do texto confirmará — no metaforismo da renovação, as teses da viragem italiana. Mas, como tantas vezes acontece na sua obra e na sua vida, a contradição cultivada abre espaços para leituras de teor complementar, ou mesmo antagónico. Em Setembro de 1786, tomada a decisão de fazer a viagem para resolver uma crise de identidade, uma insegurança existencial e a ameaça de um vazio de referentes estéticos sólidos, Goethe fornece autodiagnósticos e explicações dessa situação que se revelam abertamente contraditórios. No diário da viagem que enviará a Frau von Stein, e no espaço de menos de uma semana, registam-se duas posições totalmente antagónicas. Em Veneza, a 30 de Setembro, considera que está a dar-se nele «uma revolução, que prevê e que agora acontece (...), uma espécie de transfiguração interior» (Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein / Diário da Viagem Italiana, para Frau von Stein, edição de Munique, volume 3/1, pp. 95-96); a 25 do mesmo mês, porém, escrevendo em Vicenza, anota estranhamente: «O que mais me alegra é que nenhuma das minhas velhas ideias fundamentais se vê abalada ou modificada, apenas tudo se define melhor, se desenvolve e cresce ao meu encontro» (id., p. 81).

A contradição talvez só aparentemente exista, e «resolve-se» a um nível outro, que transcende o de cada afirmação ou fenómeno particular, sem os negar. É o que acontece com alguns núcleos no conjunto híbrido das Máximas e Reflexões, ou com as anotações da viagem por Itália, trinta anos depois, no processo de redacção e depuração desses materiais para publicação. Como se entende também que alguém que passou ano e meio em Itália a observar a grande arte antiga e renascentista e a destilar a partir daí um programa estético consistente, registre, a 5 de Outubro, já em Veneza, a espantosa frase: «Nesta viagem espero, quero, apaziguar o espírito na contemplação das obras de arte, gravar bem na alma a sua sagrada imagem e preservá-la para meu prazer íntimo. Mas depois quero voltar-me para os artesãos e, quando regressar, dedicar-me ao estudo da química e da mecânica. Pois os tempos do belo são coisa do passado, e só a necessidade e a pura utilidade se nos impõem hoje!» (íd., p. 107. Sublinhado meu). No fim da viagem, na longa carta que escreve em 17-18 de Março de 1788 ao duque de Weimar, o balanço feito volta, obviamente, a contradizer esta intenção: «Bem posso dizer que me reencontrei nesta longa solidão de um ano e meio. E reencontrei-me como? Enquanto artista!»

As contradições aplanam-se a partir do momento em que um termo como «revolução» (que desaparece na versão publicada da Viagem a Itália) é entendido, como tem de ser em Goethe, no sentido, morfológico e orgânico, de uma transformação progressiva e crescente a caminho de uma sublimação, de uma autognose que faz repercutir no Eu a totalidade da experiência da Natureza, da Arte e da Vida (é esta autognose, claramente preparada, que a escola de Itália possibilitará). E tal como a «viragem» não é mais que a consolidação e elevação a uma potência superior das «ideias fundamentais» (e não das manifestações subjectivistas da juventude, intensas mas contingentes), assim também o «belo» e o útil — que só se excluem radicalmente no âmbito da doença pan-estetizante dos romântismos nascentes — se compatibilizam no cânone clássico de Goethe, que neste ponto, aliás, não difere muito da horaciana máxima (o prodesse et delectare) que iluminou todo o neoclassicismo por que também ele passou meteoricamente, sem nunca verdadeiramente o assimilar.

O significado da «vi(r)agem italiana» não é, pois, nem o de uma «revolução», nem o de uma continuidade imperturbada. A crise anterior fora em Goethe demasiado longa, o tempo de contacto com a arte, a natureza e o povo italianos demasiado intensos para não deixarem marcas profundas. Goethe sabia, aliás,

como tantas vezes quase de antemão, que seria assim. Ainda mal tinha começado verdadeiramente a aventura italiana, e já ele anotava, ao chegar a Roma: «... tenho a certeza de que não vou levar comigo assim tantos tesouros próprios e para uso pessoal, mas que, pelo contrário, eles me hão-de servir, a mim e a outros, de guia e estímulo para toda a vida» (Roma, 1 de Novembro de 1786).

Como bem viu o comentador da edição de Hamburgo (Herbert von Einem), o que se dá é uma subtil mas decisiva passagem, não tanto de um classicismo de escola (que nunca existiu muito em Goethe) para uma classicidade mais aberta, mas antes de um subjectivismo que se esgotava na circularidade de uma hipersensibilidade intensa mas inócua, para uma afirmação da centralidade da experiência individual num processo totalizante e consequente de conhecimento e formação. É a dialéctica, própria de Goethe, da mediação entre experiência individual e sentido universal, entre fenómeno e Ideia, já comentada a propósito das Máximas e Reflexões (ver prefácio ao volume V das Obras Escolhidas). A fuga para Itália não voltará a ser uma fuga para a interioridade (que Goethe vê agora como sinal de doença no seu companheiro e amigo de Roma, Karl Philipp Moritz, refugiando-se com a sua melancolia «num dos seus cantos preferidos»: Roma, 17 de Fevereiro de 1787), mas antes, como estava nos seus desígnios, uma fuga ao encontro de si próprio («esta queda conduziu-me a mim próprio», lê-se numa das cartas a Charlotte von Stein), uma busca de si através da contemplação do que está fora de si: «Não faço esta bela viagem para me iludir a mim próprio, mas para me conhecer melhor a partir dos objectos que contemplo» (Verona, 17 de Setembro de 1786). As metáforas dos olhos e do olhar serão outro fio condutor essencial deste périplo, de um olhar que nos momentos de reflexão transforma a experiência empírica em «verdades» adquiridas. Goethe, escreve ainda Herbert von Einem, sente agora «a necessidade de, sem enfraquecer a sua personalidade, integrar o individual no contexto de uma totalidade superior» (edição de Hamburgo, volume 11, p. 561). É uma nova forma de relação sujeito-objecto que se configura, e que não passa já pela vontade incontrolável de liberdade absoluta e de rejeição do mundo, mas que, no plano da existência como no da arte, se orienta antes pela aceitação de um compromisso assumido pelo sujeito com o mundo à sua volta, que Goethe cada vez mais entende como objectividade dada, e não como projecção romântica do Eu. As coisas são agora a instância determinante, sem serem instrumento de objectivismo tirânico nem de positivismo cego. Goethe propõe-se, como anota bastante cedo no diário (em 24 de

Setembro) ir ao encontro dos objectos sem arrebatamentos de alma, esperando antes — com uma modéstia que, curiosamente, se manifesta em vários momentos da viagem — que eles contribuam para a elevação do espírito: «Faço dieta rigorosa e mantenho-me calmo, para que os objectos não encontrem uma alma arrebatada, mas arrebatem a alma. No último caso estamos muito menos expostos ao erro do que no primeiro» (Edição de Munique, volume 3/1, p. 80).

Como se vê, o «método» de Goethe em Itália levará a formas de um classicismo próprio que não se confunde, nem com o neoclassicismo convencional, nem com o classicismo winckelmanniano, grecizante e excessivamente idealizado. Stuart Atkins, que defende a tese de um classicismo goethiano pré e pós-italiano, centrado na noção organicista e substancial da «forma» que tudo engloba, encontrou para ele a fórmula feliz de «classicismo liberal» (ver bibliografia: Atkins, p. 86). No seu conjunto, os textos que documentam a viagem italiana de Goethe — diário e cartas de 1786-88, artigos publicados depois do regresso, entre 1788 e 1790, e redacção final das três partes da Viagem a Itália, entre 1816-17 e 1829 — permitem reconstituir, através das categorias e das formas de pensamento neles dominantes, o cânone desse classicismo aberto e um método, anti-romântico, de relacionamento com o mundo e a experiência.

Do primeiro (bem sintetizado numa conferência do conhecido historiador da arte Heinrich Wölfflin em 1926: ver bibliografia) dão testemunho a vontade de reaprender a ver, através de um olhar límpido e «despreconceituado» (embora o problema da escolha dos objectos, sobretudo artísticos, tenha suscitado críticas desde o século XIX) e a decisão de, por essa via, se conhecer a si próprio; a auto-disciplina que reprime a fantasia e deliberadamente faz esfriar as emoções; a preocupação permanente com o problema da forma, que leva às novas versões, em rigoroso pentâmetro jâmbico, da Ifigénia e do Torquato Tasso; a elaboração de um conceito de «estilo» (claramente demarcado, quer da escrita naïve, quer do maneirismo), manifestação objectiva e última de uma depuração de tudo o que é «característico» e subjectivo (cf. o ensaio Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil / Simples Imitação da Natureza, Maneira, Estilo, de 1789); enfim, a viragem para o típico e a integração, numa mesma totalidade orgânica, da Natureza e da Arte, sua manifestação segunda no plano superior do espírito (atente-se, por exemplo, na adjectivação, de que Goethe usa e abusa na versão final da Viagem a Itália, e que é muitas vezes a mesma para a natureza italiana ou siciliana e para a grande arte antiga ou moderna).

Do método seguido por Goethe, que corresponde a uma forma de viajar e de ver diferente do que é mais habitual nos finais do século XVIII na Europa, poderia dizer-se, em síntese, que ele é o de uma apropriação e transformação simbólica, ad personam e no sentido do presente, de todos os níveis de realidade que vêm ao seu encontro ou que deliberadamente procura — nem sempre segundo os cânones convencionais das viagens a Itália ou dos programas estéticos dominantes, românticos e «nazarenos», no momento da redacção tardia do livro. Algumas omissões poderão ser, também do nosso ponto de vista actual, imperdoáveis (os frescos de Pádua e Assis, a pintura do quattrocento veneziano e florentino e a arte normanda da Sicília, a importância da cor, alegadamente subestimada em favor dos assuntos, etc.). Mas, como já salientava Wölfflin, Goethe não pretendeu escrever nenhuma história da arte italiana — o objecto real da Viagem a Itália é Goethe, não a Itália! —, escolhia os objectos que lhe eram afins, e não se preocupa por vezes muito (sobretudo no que se refere à arte antiga, e apesar de seguir de perto os seus dois maiores guias, Volkemann e Winckelmann: ver notas 19 e 99) com o que a todos agradava, pois «o que agrada a todos não pode agradar verdadeiramente a ninguém» (Wölfflin). Estamos, aliás, perante o problema de toda a viagem e toda a «literatura de viagens», ontem como hoje. Goethe tinha, em particular na altura da viagem a Itália, as suas ideias próprias sobre a questão, e sabia que as motivações e os objectivos de uma viagem, ou o que dela pode resultar em termos de escrita, estão directamente relacionados com o tipo de investimento, pessoal e cultural, que nela se faz, com os modos próprios de viajar e, como hoje diríamos, os «interesses de conhecimento» do viajante. Já no seu tempo, Goethe, também nisto, não é muito do seu tempo. Para ele, «não se viaja para chegar, viaja-se para viajar», a viagem é uma escola e uma aventura, como por vezes se pode ler também na Viagem a Itália: «O lado mais agradável das viagens é que a novidade e a surpresa dão o aspecto de uma aventura até às coisas mais corriqueiras» (Nápoles, 9 de Março de 1787); «Nesta viagem aprendo certamente a viajar; se aprendo a viver, isso não sei» (Nápoles, 26 de Março de 1787).

Quando Goethe empreende a sua viagem, a Europa culta já codificara as rotas, os lugares, os modos de fixação escrita da experiência e o significado global de uma Itália que, com a ocupação da Grécia pelo Império Otomano até 1821, assumira o lugar idealizado de uma Arcádia em que a Morte, diferentemente do que acontece ainda nos quadros de Guercino e Nicolas Poussin «Et in Arcadia

ego» (de 1623 e 1630), deixou de ter lugar. Em Goethe, apesar da dominância da claridade do Sul e do metaforismo da vida, ela não deixa de estar presente, ainda que estetizada (ver, na bibliografia, o estudo de Helmut Pfotenbauer) ou inserida na dialéctica própria dos ciclos naturais. Mas esse lado da Viagem nunca traz marcas de negatividade, nem mesmo quando aparentemente se confunde com imagens do caos (nas ruas de Nápoles ou, mais insistentemente, no Carnaval romano). O caos é sempre, em Goethe, um estádio necessário, mas transitório, da própria categoria da vida, destinado inevitavelmente a ser estetizado ou sublimado em cosmos: é esse o destino dos vários momentos, alguns particularmente ameaçadores, da descrição do carnaval em Roma, neutralizados (como acontece com o terrível «sia ammazzato!» do final dos festejos) ou transfigurados simbolicamente no universalismo existencial da reflexão de *Quarta-feira de Cinzas* (ver *Apêndice*).

Em 1786, as viagens a Itália podiam reclamar-se de uma longa tradição, motivada pela peregrinação religiosa até ao século XVI, por razões de prestígio para a nobreza do século XVII, e pelo interesse artístico e cultural para a burguesia dos séculos XVIII e XIX. Viajar transformara-se numa arte (no tempo de Goethe ainda mais no sentido grego de um saber fazer, de uma *techne*) e num jogo para o qual o viajante se prepara e cujas regras tem de conhecer, para conseguir os melhores resultados. Goethe tem consciência de tudo isto ao partir para Itália de forma só aparentemente inesperada (sabe-se que o criado Seidel está ao corrente dos preparativos desta viagem, pelo menos desde Junbo), e não desconhece a imensa literatura de viagens produzida antes, desde os relatos mais sóbrios às obras ditadas pelas modas e convenções do século, com destaque para o modelo recente, que claramente rejeita na Viagem a Itália, da *Sentimental Journey de Laurence Sterne* (1768), com o seu culto exacerbado do eu e da sensibilidade. E sabe também, à partida, que não vai a Itália na mira do idílio arcádico, alimentado ainda por alguns, mas já desfeito por outros (incluindo alguns alemães, como o *Winckelmann das Cartas*): o que Goethe procura em Itália, como repetidas vezes afirma, não é a ilusão, mas a verdade. Por isso, e apesar de por vezes se deixar arrastar pelas recordações de uma Itália estetizada e idealizada pelo pai ou pela literatura e pela arte (ver os registos de *Veneza e Roma em 1786*), a sua atitude será sempre mais a da abertura ao novo e inesperado, em parte também do já conhecido, que agora se mostra ao vivo, deixando-se surpreender num

processo activo e permanente de autoformação. Mas, subjacente a esta real vontade de superar convenções, existe no texto da Viagem uma presença, mais manifesta ou mais subreptícia, do velho modelo arcádico como construção poética, como ambíguo jogo que vive do duplo apelo a uma vida natural e a uma cultura que o tempo refinou. A atracção de Itália transformará também para Goethe esse espaço em catalisador de um duplo desejo de libertação e de formação, em lugar ideal de uma simbiose única de natureza e cultura: de uma natureza em tudo cultivada e «ordenada», dos campos de Arezzo às próprias lavas do Vesúvio, de uma cultura «naturalizada», porque observa as leis universais da forma, da beleza e do equilíbrio que tudo regem, incluindo o processo histórico. Mas que não levam, como por vezes se tem dito, à negação da História e do transitório, mas tão-somente à sua integração numa perspectiva antropológica superior: de outro modo, como entender o interesse de Goethe pelo que de mais característico e particular existe em manifestações sociais, tradições e costumes, ou a sua consciência, à vista dos templos dóricos de Paestum ou da própria realidade multiestratificada de Roma, de que tudo tem de ser visto historicamente?

A viagem de Goethe a Itália segue algumas das convenções do tempo, no que se refere à rota seguida (com alguns desvios *sui generis* à ida), ao lugar especial atribuído a Roma como Meca de todo o viajante com interesses artísticos, a uma certa indiferença à Idade Média e, no que toca à fixação escrita posterior, às formas dominantes do género que emergira em força neste século. Os suportes estruturais mais frequentes — a carta e o diário — mantêm-se, o carácter híbrido, entre ficção e não-ficção, espelha bem a situação da «literatura de viagens» nos finais do século XVIII, o estilo, oscilando entre o descritivo (que parte da observação) e o reflexivo (que corresponde a momentos de síntese), parece ser, no texto escrito, o reflexo do método seguido pelo viajante que se deixa guiar por princípios de objectividade, com o fim último de reforçar ou configurar mais solidamente a imagem e o autoconhecimento de si. Goethe orienta-se essencialmente por três princípios que fundamentam a sua estratégia de percepção e, depois, narrativa: a abertura dos sentidos (do olhar), a distância integradora (daí o hábito de subir às torres!) e o diálogo com as coisas (particularmente da natureza, o que explica o lugar dominante da observação de fenómenos geológicos, meteorológicos, mineralógicos e botânicos). Tais princípios servirão um método que se revelará ser, como diz Staiger, «comparativo e genético» (op. cit., p. 17), que o mesmo é dizer, como já foi salientado a propósito do pensamento de Goethe

nas Máximas e Reflexões, *análogo e organicista*. *A enorme diversidade de imagens, experiências e objectos converge numa síntese última a que corresponde sempre um princípio universal, orgânico-metamórfico (a reflexão sobre a planta primordial — Urpflanze —, que atravessa toda a viagem a partir da observação da diversificada flora italiana e siciliana poderá ser um exemplo sintomático)*. Por outro lado, o presente é a grande via de acesso e o ponto de chegada para toda a reflexão sobre a arte, a história e a natureza. O que se procura compreender e explicar é o presente de um lugar como a Itália, à luz do seu passado, que nunca é mera coisa morta, trazido até uma contemporaneidade que o sentido pragmático de Goethe nunca sacrifica, antes alarga, integra e enriquece: o anfiteatro de Verona anima-se de espectadores e sugere uma reflexão, actualíssima, sobre a psicologia das massas; as poses do jogo de bola trazem ecos da escultura antiga; a arte entra no quotidiano; a nova Roma não só nasce da antiga, como ambas coexistem num todo vivo.

Este método de ordenação do caos aplica-se às três «grandes regiões» que Goethe, retrospectivamente, destaca na sua experiência italiana: a Natureza, a arte e a sociedade e a História. A Natureza, o grande livro — e isto não será novo em Goethe —, fornece os princípios que permitirão encarar os outros domínios, não como distintos, mas como afins, e mesmo parte de uma única totalidade ideal. O processo seguido por Goethe é sempre o de, numa progressão e elaboração típicas, elevar a diversidade empírica, bruta e caótica, ao nível de uma síntese ideal: isto, quer se trate da Urpflanze (cujo «conceito intuitivo» — anschauender Begriff — se vai formando, e como que volatilizando, entre Pádua e o regresso da Sicília), das leis da arte antiga progressivamente destiladas a partir das ruínas romanas, das grandes linhas de desenvolvimento da existência humana, intuídas no meio do caos do Carnaval romano, ou do próprio processo de passagem das anotações e reflexões feitas durante a viagem para a sua elaboração final, décadas mais tarde. Goethe recorre, neste contexto, a um conceito de Ser que fundamenta uma concepção ontológica da «verdade» que o seu pensamento estende a todos os domínios. A conhecida exclamação, à vista da luta pela sobrevivência de crustáceos e moluscos no molhe do Lido: «Wie wahr! Wie seiend!» («Como são verdadeiros, realmente existentes!»), aplica-se, se pensarmos nas inúmeras passagens sobre a vida nas cidades italianas, com a mesma pertinência aos caranguejos e ao povo! E, claro, mais ainda à arte, «grande e autêntica», da Antiguidade ou do Renascimento, que representa, do ponto de vista do classicismo de

Goethe, «a Natureza no seu nível mais elevado»: aí, nesse plano outro da Natureza, Ser e forma fundem-se, o particular e o universal entram numa mediação natural, fenómeno e Ideia encontram a manifestação mais perfeita do seu perfeito sincretismo. A História, sempre tão presente na Viagem, será também um organon da própria Natureza, uma manifestação da sua lei da «perenidade na mudança» (Dauer im Wechsel) transposta para o plano da temporalidade das coisas humanas: no ciclo da história de Veneza, sobre o qual reflecte, a cidade submete-se à lei do tempo, como «tudo o que tem uma existência no mundo dos fenómenos» (29 de Outubro de 1786). Por isso a História acaba sempre por ser subsumida num olhar antropológico, e «naturalizada»: «a concepção da História em Goethe é o contraponto clássico das suas concepções da Natureza e da Arte, e forma com elas um todo indivisível» (Herbert von Einem, edição de Hamburgo, vol. 11, p. 568).

É altura de explicitar e discutir aquilo que neste momento já se deve ter tornado claro para o leitor: que a viagem a Itália e a Viagem a Itália são coisas distintas, uma do domínio da experiência (pura ou fixada em textos de ocasião), outra do âmbito literário. A obra que hoje podemos ler com o título *Italienische Reise / Viagem a Itália* é o resultado da elaboração literária dos seus «papéis italianos» por Goethe, três a quatro décadas após a viagem. É, por isso, um texto que, tendo assumido um lugar mítico e paradigmático no processo de estetização da Itália ao longo do século XIX, e sendo ele próprio um texto de recorte algo mítico, deve ser utilizado com cuidado e de forma não ingénua. O conhecimento das vicissitudes da sua história é, por isso, essencial para colocar no seu lugar essa viagem tão mitificada (no contexto da biografia do autor e da história do «classicismo de Weimar» na literatura alemã) e mitificadora de uma imagem de Itália que não se libertaria da sombra de Goethe até aos começos do século XX.

A intenção de transformar a experiência de Itália em literatura está presente em Goethe desde o início, como, aliás, é próprio do século, e muito mais ainda do seu incorrigível «vampirismo literário» (cf. introdução geral à edição das Obras, volume I, p. 29). De Veneza, comunica a Charlotte von Stein que lhe enviará o diário que desde Karlsbad foi escrevendo para ela, mas desde logo com uma recomendação: «Se tu o fosses copiando, in-quarto mas com folbas dobradas, mudasses o «tu» para «a senhora» e eliminasses as referências estritamente

personais ou o que mais achares, quando eu regressasse teria pronto um exemplar que poderia corrigir, ordenando todo o conjunto!» (carta de 14 de Outubro de 1786). Mas logo ao regressar a Weimar, e escrevendo a Herder, que entretanto faz também a sua viagem por Itália, manifesta inesperadamente a intenção de queimar o diário, que só conteria «baboseiras» que agora lhe não interessam. Isto não acontecerá, mas Goethe só retomará esses testemunhos da sua passagem por Itália em 1813-14, na altura em que se propõe publicar a primeira secção, em três partes, da autobiografia, em que trabalha desde 1810 (e que é publicada entre 1811 e 1814 com o título *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit / Da Minha Vida. Poesia e Verdade, cobrindo o período até à ida para Weimar em fins de 1775*). As transformações operadas sobre o material italiano original — o diário, as cartas, anotações dispersas, para além de alguns ensaios publicados na revista *Teutscher Merkur* depois do regresso — são profundas, de tal modo que o editor do Diário da Viagem a Itália, *Erich Schmidt*, falava em 1886 de uma «revisão cruel». A versão em livro distancia e rasura quase tudo o que havia de pessoal e circunstancial nas cartas e no diário, submete esses textos a um processo redactorial que lhes imprime um estilo mais homogéneo, mas mantém a estrutura híbrida de diário com vestígios epistolares. Ela será, tal como foi publicada, inicialmente em duas partes, a que mais tarde se acrescentará uma terceira, um artefacto literário que documenta exemplarmente um processo de formação clássica num momento de apogeu do Romantismo (de certo modo, e tal como acontece com a revista que Goethe edita pela mesma altura com o amigo de Itália *Heinrich Meyer*, *Über Kunst und Altertum*, a Viagem é uma resposta à estética romântica e «nazarena»). Goethe literariza e historiza a viagem original, feita trinta anos antes, reavivando um passado distante pela transfiguração estética e autobiográfica, encenando essa experiência através da distanciação, de um estilo que oscila entre a objectividade da observação e a tendência sentenciosa e simbolizante da velhice, e de uma ficcionalização em que o herói é ele próprio. Sente-se, na verdade, no texto da Viagem a Itália (que, nas duas partes publicadas em 1816-17, não esqueçamos, se intitulava *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung erster und zweiter Teil / Da Minha Vida. Primeira e Segunda Partes da Segunda Secção*), a consciência dual de si como sujeito de experiências e personagem criadora, o que comunica a este «livro de viagens» (ou autobiografia?) uma presença autoral diferente de todos os outros seus contemporâneos. Goethe, que nesses anos começa

a olhar-se como objecto histórico e escreve vários textos autobiográficos, interpreta-se aqui a si próprio. Nesta altura, a obra é um torso com unidade estilística (termina, como o texto deste volume, não considerando o Apêndice, com o regresso da Sicília a Roma) e um óbvio hibridismo de atitude: numa longa carta a Zelter, de 7-17 de Maio de 1815, Goethe define-a como «a um tempo completamente verdadeira e uma graciosa fantasia» (ein anmutiges Märchen).

Só em 1829, já com oitenta e um anos e no decurso da publicação da edição de última mão das suas Obras, Goethe retomaria a Viagem a Itália, acrescentando às duas partes publicadas uma terceira (a «Segunda Estada em Roma», entre junho de 1787 e Abril de 1788), e intitulado o conjunto, pela primeira vez, *Italienische Reise* (volumes 27, 28 e 29 daquela edição). Entre a experiência da viagem e a publicação integral da obra, os contemporâneos tiveram apenas oportunidade de conhecer fragmentária e dispersamente pequenos textos de prosa, ou puramente descritiva ou meio ficcionalizada, directamente retirados da permanência em Itália. A maior parte deles — derivados da observação do povo italiano, seus costumes e suas tradições — foi publicada na revista de Wieland *Teutscher Merkur* em 1788 e 1789, com particular destaque para o ensaio, importante para definir o pensamento literário do Goethe clássico, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (Simples Imitação da Natureza, Maneira, Estilo). Trata-se, na verdade, de um texto que me parece abrir algumas perspectivas para a melhor compreensão da estratégia implícita no próprio estilo de redacção da Viagem a Itália, tal como a lemos hoje. O diário e as cartas situavam-se ainda ao nível, quase protoliterário, de uma «simples imitação da Natureza»: por isso Goethe se recusa, em 1796, a publicar esse material original na revista *Die Horen*, de Schiller, com o argumento de que «reformulados com vista a uma composição específica, esses registos talvez tivessem algum valor, mas assim, nesta forma de pura natureza, são demasiado ingénuos» (carta a Schiller, 26 de Outubro de 1796). Por outro lado, Goethe não escrevera em Itália nada que se aproximasse sequer das tendências sentimentais e subjetivistas trazidas para a literatura de viagens pela *Sentimental Journey de Sterne*, «maneira» a que nunca aderiria. E assim a Viagem a Itália estaria destinada a ser, na redacção final, uma elaboração literária de Goethe numa fase já de velhice, que corresponde perfeitamente ao lugar — de síntese superior — assumido pela categoria do «estilo» naquele ensaio-chave e na estética clássica do autor depois do regresso de Itália. Este plano será, para além dos próprios conteúdos,

uma das chaves programáticas do complexo da Viagem a Itália na sua forma final.

Em 1789 aparecerá ainda, como única publicação em livro antes da edição de 1816-17, o estudo sobre O Carnaval Romano, com vinte gravuras coloridas de Georg Melchior Kraus sobre desenhos de Georg Schütz, reproduzidas também nesta edição.

A chamada «Segunda Estada em Roma» (de onde foi extraído o texto sobre o Carnaval), compilada por Goethe para inserção na edição de última mão, é um conjunto com uma natureza muito própria, uma obra em si que, tendo necessariamente relações de continuidade e afinidade com as duas partes anteriores, não traz nada de novo em termos programáticos. Existem nessa última parte, sem dúvida, momentos de interesse no que se refere a obras escritas em Roma (o Egmont, parte do Tasso, cenas do Fausto), episódios novelísticos curiosos, como o da «bela milanesa», ou também linhas de continuidade na reflexão — embora sem aspectos novos — sobre temáticas centrais nas seções anteriores (a arte antiga, Rafael, a ideia da metamorfose e da planta primordial, etc.). Mas há um certo sentido de arbitrariedade e um grande hibridismo na composição — como em outras obras da última fase de Goethe: alguns núcleos das Máximas e Reflexões, e sobretudo Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister — que tornam esta última parte uma obra com autonomia própria, na verdade escrita «de parceria» com muitos outros autores: Goethe não se coíbe de incluir no seu texto cartas do pintor Tischbein, um ensaio do historiador da arte Heinrich Meyer, parte de um estudo de estética de Karl Philipp Moritz, a acta da sua admissão como membro da Sociedade dos Arcades de Roma, repetições de passagens ou temáticas já inseridas antes...

Os motivos que levam Goethe, em 1829, a acrescentar esta parte (não incluída neste volume por razões editoriais, de equilíbrio da edição, mas também pela sua própria natureza intrínseca), e que ele, nas conversas desse ano, explica a Eckermann, não parecem muito convincentes. É mais um pretexto para, no fim da vida, completar um projecto autobiográfico que acabaria por ficar com lacunas, e uma oportunidade de, como escreve ao compositor Zelter já em 19 de Maio de 1817, se rever uma vez mais: «Como agora me mudei para aposentos alegres e com jardim, é a vez de deitar mão à segunda parte da minha Viagem a Itália, ainda e sempre sob o signo do velho lema Et in Arcadia ego. Esta Itália é um país tão banal que, se eu próprio me não visse aí como num espelho

rejuvenescedor, o ignoraria pura e simplesmente»! Com data de 20 de Fevereiro de 1829 anota Eckermann: «Goethe fala da sua viagem a Itália, a que voltou. ‘Passa-se conosco o mesmo que com as mulheres’, disse; ‘quando têm um filho, prometem a si próprias nunca mais dormir com o homem, e mal damos por isso já estão outra vez grávidas’!» E em 10 de Abril, numa passagem mais pormenorizada, esclarece: «Retomei a minha Segunda Estada em Roma, para ver se me liberto dela de uma vez por todas e me dedico a outras coisas. A minha Viagem a Itália já publicada foi, como sabe, toda redigida a partir de cartas. Mas as cartas que escrevi durante a minha segunda estada em Roma não são de molde a poder fazer grande uso delas: contêm muitas referências pessoais, à minha situação em Weimar. Mas há nelas passagens que exprimem o meu estado de espírito de então. O meu plano é aproveitar essas passagens, juntá-las umas com as outras e inseri-las na minha narrativa, para tentar conferir-lhe qualquer coisa de um tom e de uma atmosfera próprios.»

A atmosfera desta parte final da Viagem a Itália é um misto de entusiasmo e melancolia (Goethe chama-lhe, na última página, «heróico-elegíaco»), culminando na despedida, que será definitiva, da cidade de Roma, símbolo e centro deste período decisivo da sua vida. A saída de Roma significará para ele o abandono de uma pátria adoptiva (naquele sentido que Cícero, aí mesmo, dera à pátria: patria est, ubicumque est bene), do exílio procurado, para regressar ao desterro de casa. O desencanto, e o paralelo com a situação do desterrado, são dados no fecho da «Segunda Estada em Roma» pela transcrição da melancólica elegia de Ovídio ao ser exilado para o Mar Negro, nos confins desabitados do Império, as «regiões címerias» do Norte escuro e bárbaro de que Goethe fala várias vezes:

Cum subit illius tristissima noctis imago,
 Quae mihi supremum tempus in Urbe fuit;
 Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui;
 Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.

.....
*Quando à minb' alma surge a triste imagem daquela noite
 Que para mim foi a última na urbe romana,
 Quando recordo a noite em que deixei tanta coisa querida,
 Desprende-se-me ainda dos olhos uma lágrima*

(Ovídio, Tristia I, 3)

A Viagem a Itália de Goethe estaria destinada a assumir, durante mais de um século, o lugar paradigmático de guia para escritores e artistas — e foram muitos — que se dirigiam para o Sul. Nos textos de autores alemães sobre Itália (ver, na bibliografia, a antologia de Gunter E. Grimm), até hoje, quase não se ouvem vozes críticas, embora não sejam raros os mixed feelings, as posições ambíguas ou contraditórias em relação a esse lugar de fascínio, à «inocência do Sul» que atraiu até espíritos tão lúcidos como Nietzsche, e dividiu outros, como Gottfried Benn ou Ingeborg Bachmann, que oscilam entre a atracção da «palavra meridional» e o notturno finale do eterno vazio e dos «fragmentos de morte no ar cáldo» desse «país distante» (G. Benn), dessa «terra primogénita» «onde a pedra não é morta» (I. Bachmann).

De pedras vivas, na natureza e na arte, fala Goethe constantemente. Há nisso, e de um modo geral na relação com Itália, como escreve o fotógrafo Michael Rütz num belo volume em que, de câmara atenta, fixa os lugares pisados e as atmosferas evocadas pelo velho clássico, um «erotismo contido», que também atravessa o texto de Goethe, e terá tido um peso não desprezível na transformação desse texto em objecto de uma mitologia estética — que o século XX, mas só ele, acabaria a custo por ir minando e corroendo. Já Rilke desmitifica Roma, retirando-lhe o estatuto de excepção que tinha desde Goethe, ao escrever: «... há muita beleza aqui, porque em toda a parte há muita beleza»! O mito da Itália criado por Goethe e por alguns dos seus companheiros da colónia artística de Roma no século XVIII foi diversamente assumido como herança pela mais importante «colónia artística» alemã do pós-guerra em Roma: os escritores e artistas bolseiros da Villa Massimo. Por esta instituição passaram e continuam a passar, com Goethe na mala ou na cabeça, nomes conhecidos e menos conhecidos da literatura alemã contemporânea, e grande parte deles deixaria uma imagem não propriamente idílica, antes problemática, ou mesmo negativa, do «país dos limoeiros em flor». Mas talvez nenhum deles tenha sido tão cáustico e iconoclasta como Rolf Dieter Brinkmann, que no seu diário romano (Rom, Blicke / Roma, olhares), foi destruindo de forma feroz e desencantada os clichés do idílio cultural em que Goethe e os seus seguidores transformaram a «capital do mundo»: «Vou andando pelas ruas com uma má vontade crescente — cada vez mais longe das pessoas? — São uma verdadeira peste, pobres ou ricas / Mas o que é aquilo

que ainda ali vejo? / Só automóveis, amore nem vê-lo, lixo entornado e pizzas / E mais um pôr de Sol — na verdade só o Sol trabalha de graça, a Lua, as nuvens, o vento, estrelas, plantas, animais — Toda a vida uma confusão desordenada / Para onde ir? Em frente! / O quarteirão todo sem vida, adolescentes roçando-se pelas esquinas, sacos de plástico pretos cheios de detritos espalhados / Vendo bem, tropeçamos apenas em ruínas, e no meio dessas ruínas a vida quotidiana esgaravata no lixo à procura de algum bocado digno de vida (...) — uma vida no meio dos restos poeirentos da história do Ocidente (...) Cenas de rua que são um filme de terror dos sentidos e das sensações, em sessões contínuas. “Et in Arcadia ego”, Göthe.»

(R. D. Brinkmann, Rom, Blicke, Hamburgo 1979, pp. 30, 34).

Se o tom é outro, nem por isso o fio condutor da experiência de Itália é muito diferente do de Goethe. É a mesma escola do olhar, e a mesma predisposição e abertura para receber «o que, literalmente, nos deixa o dia-a-dia» (was täglich abfällt, R. D. Brinkmann), é o mesmo hábito «de deixar aos olhos a sua transparência» (Goethe, Roma, 10 de Novembro de 1786).