

OS SENTIDOS DA PEDRA: GOETHE E A ARQUITETURA EM TRÊS TEMPOS

ESDRAS ARRAES
FREIE UNIVERSITÄT DE BERLÍN, ALEMANIA

Los sentidos de la piedra: Goethe y la arquitectura en tres tiempos

The Stone's Senses: Goethe And Architecture In Three Times

Fecha de recepción: 28 de junio de 2020. Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2020. Fecha de modificaciones: 30 de noviembre de 2020
DOI: <https://doi.org/10.25025/hartaop.2022.01>

ESDRAS ARRAES

Doctor en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (USP – Brasil) en el área de Historia y Fundamentos de la Arquitectura y del Urbanismo. Licenciado en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE). Actualmente es investigador de posdoctorado (con beca de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, proceso nº 2017/12296-2) en Universidad de São Paulo (USP), departamento de Filosofía. Entre junio/2019 y mayo/2020 ha sido investigador visitante de postdoctorado en la Freie Universität de Berlín (FUB) también con beca de la FAPESP (proceso nº 2018/19708-7). El presente artículo hace parte de su trabajo de investigación en dicha institución alemana, sobre la relación entre literatura, estética y el jardín en el siglo XVIII en Europa. Últimas publicaciones: "Jardim e paisagem entre a literatura e a Filosofia". *Rapsódia*, v. 13, p. 47-70, 2019. "A paisagem e sua dimensão estética". *Princípios* (UFRN), v. 24, p. 37-57, 2018. "A estética do jardim na literatura: Delille, Goethe e Poe". *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 28, 2020, p. 1-41.

esdrasarraes@gmail.com

RESUMO:

Johann Wolfgang von Goethe tem uma vasta produção literária, na qual se situam três artigos dedicados à Arquitetura, objetos do presente ensaio: o primeiro elabora um discurso poético sobre a Catedral de Estrasburgo, o segundo aborda objetos da Antiguidade clássica e o último refere-se a outra catedral gótica, a da cidade de Colônia. A partir de uma perspectiva historiográfica e filosófica, este artigo procura compreender o significado da Arquitetura nesses três escritos goethianos especificamente, circunscrevendo-os, num sentido mais amplo, na obra literária do poeta alemão. Busca-se, ainda, entender a ideia de estilo gótico e outras categorias —tais como natureza, ficção e ruína— no debate artístico europeu de meados do século XVIII.

PALAVRAS-CHAVES:

Arquitetura, Catedral, Goethe, Gótico, Literatura, Natureza

Cómo citar:

Arraes, Esdras. "Os sentidos da pedra: Goethe e a arquitetura em três tempos". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* (2022). 207-232. <https://doi.org/10.25025/hartaop.2022.01>

RESUMEN:

Johann Wolfgang von Goethe tiene una vasta producción literaria, en la cual se encuentran tres artículos dedicados a la Arquitectura, objetos del presente ensayo: el primero elabora un discurso poético sobre la Catedral de Estrasburgo, el segundo aborda objetos de la Antigüedad clásica y el último se refiere a otra catedral gótica, situada en la ciudad de Colonia. Desde una perspectiva historiográfica y filosófica, este artículo propone comprender el significado de la Arquitectura en los tres textos goethianos en específico circunscribiéndolos, en un sentido más amplio, a la obra literaria del poeta alemán. Además, busca entender la idea de estilo gótico y otras categorías —como naturaleza, ficción y ruina— en el debate europeo a mediados del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura, Catedral, Goethe, Gótico, Literatura, Naturaleza.

ABSTRACT:

Johann Wolfgang von Goethe has a vast art criticism production, among which there are three articles dedicated to Architecture, objects of this essay: the first one elaborates a poetic discourse on Strasbourg's cathedral, the second one deals with objects of classical Antiquity, and the latter refers to another gothic cathedral, that of the city of Cologne. From an historiographical and philosophical interpretation, this article seeks to understand the meaning of Architecture within the three Goethian writings, but also in a broader sense, circumscribing them into the German poet's literary works. It also wishes to comprehend the idea of Gothic style and other categories —such as nature, fiction, and ruin— inside the European artistic debate of mid-18th century.

KEYWORDS:

Architecture, Cathedral, Goethe, Gothic, Literature, Nature.

“Imaginemos essas colunas que vão se recuando pouco a pouco na parede, acompanhadas por pequenas estruturas – levemente colunares, estreitas, ogivas e igualmente direcionadas para o céu – destinadas a abrigar, em forma de baldaquino, as estátuas das figuras santas; imaginemos como, enfim, cada nervura, cada botão parece desabrochar num capitel em flor, num folheado, ou em qualquer outra figura da natureza, traduzida ali nos **sentidos da pedra**”.

Goethe, *Poesia e Verdade*.

Johann Wolfgang von Goethe é reconhecido mundialmente por uma vasta produção literária, na qual destacam obras como *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Fausto II*. Além de seus romances e peças teatrais, são também conhecidas cartas, poesias, pinturas de paisagem e desenhos criados durante o *Grand Tour* do escritor pela Itália, onde pôde vivenciar objetos da Antiguidade Clássica e do Renascimento, bem como perceber as cores e vapores da paisagem pitoresca de Nápoles.

No entanto, outro enfoque da vida de Goethe, pouco conhecido especialmente pelos arquitetos, refere-se à contribuição deste autor à crítica e história da arquitetura. Há três escritos em particular dedicados àquela arte, mediante os quais tecem-se o discurso e a cronologia empregados neste artigo.

O primeiro ensaio é *Von deutscher Baukunst* [“Sobre a arquitetura alemã”], que teve elaboração em 1772 quando Goethe vivenciou Estrasburgo e seus arredores. O conteúdo do texto subsome os efeitos e as paixões que a catedral¹ da cidade poderia suscitar em quem a contemplasse. A partir da observação de vários elementos decorativos góticos, do edifício em si e da correspondência entre essas duas escadas, o jovem poeta e estudante de Direito percebeu a íntima relação entre arte e o que ele entendia ser “natureza”. Arte e natureza se enquadravam em uma totalidade formada por unidades, que se relacionavam organicamente umas com as outras e, a partir dessa relação, o todo alcançava sua identidade ou originalidade. Goethe põe luz sobre o estilo gótico como expressão de arte igualada à Antiguidade clássica. De certa forma, como considerou W.D. Robson-Scott, o texto de 1772 seria o marco histórico de um crescente *revival* do gótico na Alemanha, impulsionando outros intelectuais, como Georg Forster,² a dar atenção à origem, técnica e ornamentação de outras catedrais localizadas na Europa.

Em 1795 ocorre a publicação do segundo texto, intitulado *Baukunst* [“Arquitetura”]. Enquanto no primeiro ensaio a subjetividade aparece como dispositivo de compreensão da arte e da natureza, em *Baukunst* o autor assume um

1. Goethe revisitou a catedral de Estrasburgo em outros momentos: em maio e julho de 1776 e em setembro de 1779. Cf. Gero von Wilpert, *Goethe-Lexikon*. (Stuttgart: Kröner, 1998), 1028.

2. W. D. Robson-Scott, “Georg Forster and the Gothic Revival”. *The Modern Language Review* vol. 51: nº. 1 (Jan. 1956): 46-48. <https://doi.org/10.2307/3718258>

método amparado, sobretudo, no objeto. A forma arquitetônica comunicaria por si o ideal de arte a ser alcançado. Nesse aspecto, os anos de experiência e formação (*Bildung*) na Itália o ajudaram nessa mudança de paradigma, isto é, o movimento de percepção da arquitetura deveria sair da empiria em direção ao “coração”, às sensações exercidas pelo espaço sobre o corpo. Ao passo que *Von deutscher Baukunst* se aplica, em determinados aspectos, ao estilo gótico da catedral de Estrasburgo como exemplo do gênio criativo do artista, *Baukunst* não se limita a estudos de casos. No segundo texto, Goethe reflete sobre a individualidade e especificidade da arquitetura em sentido amplo, contribuindo dessa maneira à teoria estética do classicismo europeu.

O terceiro texto foi publicado em 1823, na fase de maturidade do poeta, curiosamente também nomeado de *Von deutscher Baukunst*. Goethe retoma algumas reflexões iniciadas no primeiro ensaio sobre o monumento³ de Estrasburgo com respeito ao efeito da arquitetura sobre o espírito humano. Aqui o sensível compensa-se com o empírico por meio da leitura da planta arquitetônica e dos desenhos da catedral de Colônia, cidade que visitou novamente em 25 de julho de 1815, numa curta viagem realizada em conjunto com o Ministro de Estado von Stein.⁴ A afinidade entre o imaterial e o material e sua correspondência matizam a estética goethiana e a maneira de compreender a arte em sentido amplo; assunto, aliás, desenvolvido com toda a competência por Maria Filomena Molder⁵ e Pedro Fernandes Galé.⁶

Os artigos indicados contextualizam-se *grosso modo* com a trajetória artística de Goethe. É possível organizar a obra do poeta em três momentos não estanques, mas correlatos e interdependentes. A primeira fase seria o período da juventude, no qual a literatura se coloca como centro das atenções. Nesse momento, o poeta se alinhou à estética do movimento *Sturm und Drang* [“Tempestade e Ímpeto”], segundo a qual a subjetividade predomina sobre a empiria, e categorias como “gênio”, “característico” e “criação” seguiram o movimento originário do espírito ao espírito. Para Georg Lukács,⁷ *Sturm und Drang* dizia respeito à sublevação do sentimento e do “instinto vital” contra a tirania do entendimento apregoados pelo Iluminismo, e enfatizava o gênio criador livre de preceptivas e da racionalidade catalográfica. O ensaio sobre a catedral de Estrasburgo pôs luz na subjetividade, pois era a arquitetura em si o resultado da atividade genial do arquiteto.

A segunda fase refere-se ao “renascimento” do escritor, que ocorreu durante sua viagem à Itália (1786-1788). A atenção dada à arquitetura da Antiguidade e à paisagem italiana proporcionou-lhe a passagem do sentimento à correspondência entre o objetivo e o subjetivo. Esse novo método acompanhou a produção de Goethe pelo resto da vida, inclusive se tornou uma das bases para a

3. O presente artigo não tem a pretensão de entrar no debate etimológico, artístico e filosófico do termo “monumento”. Emprega-se o termo meramente para diferenciá-lo de outros vocábulos, como arquitetura e catedral. No que se refere ao aprofundamento das questões históricas do monumento na sociedade europeia, recomenda-se a leitura dos textos de Alois Riegl e Françoise Choay, trabalhos considerados clássicos no estudo do patrimônio mundial. Cf. Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*. (Wien und Leipzig: W. Braumüller Verlag, 1903); Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*. (Paris: Ed. du Seuil, 1992).

4. Essa não foi a única viagem de Goethe àquela cidade. A primeira ocorreu em sua juventude, em 20 de julho de 1774, na companhia do então amigo Johann Caspar Lavater, autor das polêmicas teorias psicológicas. Para Lavater, era possível revelar as mais íntimas emoções humanas a partir da leitura fisionômica do rosto. Cf. Johann Caspar Lavater, *Essay on Physiognomy: also one hundred physiognomical rules, taken from a posthumous work by J. C. Lavater*. (London: Ward, 1875).

5. Maria Filomena Molder, *O pensamento morfológico de Goethe*. (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995).

6. Pedro Fernandes Galé, “Em torno do olhar: a formação do método morfológico de Goethe” (Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2009), 106.

7. Georg Lukács, *Goethe y su época* (Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968).

escrita do seu romance de formação *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Durante a viagem, ele acostumou seu olhar (*gewöhnen*) aos exemplares arquitetônicos e ao mundo que se descortinavam, embora alguns já fossem conhecidos desde sua infância em gravuras, pinturas e livros. Não se tratava de ver as coisas pela primeira vez, senão de revê-las, no intuito de exercitar seu olhar aos objetos antes vistos em representações.

O “olhar” se tornou o principal sentido estimulado ao longo do itinerário. Goethe relata em sua obra autobiográfica, *Dichtung und Wahrheit* [“Poesia e Verdade”], que a visão era, dentre todos os sentidos, aquele com o qual se captava melhor o mundo: “desde criança eu vivia entre pintores e me acostumei a observar os objetos em sua relação com a arte”.⁸ A relação entre as artes plásticas e a literatura se põe como basilar ao desenvolvimento poético de Goethe. Sua poesia, especialmente aquela produzida durante e após a viagem, terá um caráter visual e objetivo. A personagem Ifigênia de *Ifigênia em Táuride*, por exemplo, foi imaginada segundo as formas de uma escultura grega. Toda a admiração pelo objeto clássico encontrado em solo italiano terá repercussão no discurso de *Baukunst*.

Finalmente, a terceira temporalidade ocorreu na velhice do poeta. A segunda parte de *Fausto* foi concluída nesse período. *Fausto* se converteu na síntese da poética de Goethe, na medida em que a obra une concepções literárias oriundas desde a redação de *Os sofrimentos do jovem Werther*, obra publicada em 1774. Aqui se tem o mesmo ímpeto da juventude de entregar-se à vida, para além de um racionalismo abstrato e limitante.⁹ Isso de fato está intimamente ligado ao entendimento de Goethe acerca da “vida” como categoria filosófica, tratada como sucessão de eventos que formam a própria história e cultura. E a arquitetura, como arte histórica e culturalmente criada e vivenciada, ultrapassa os limites do projeto. Nos três artigos de Goethe, a arte da construção apropria-se de ritmos que se dirigem ao infinito, sem limites ou estaticidade.

Sabe-se que esta periodização corre o risco de cristalizar a produção artística goethiana numa rigidez que se opõe à sua estética. Existem, por exemplo, debates sobre se *A viagem à Itália*, publicada somente em 1816, reflete o verdadeiro significado do classicismo na poética de Goethe ou se seria a sua contraparte; se depois da morte de Schiller (1759-1805) ou do princípio da escrita de *West-östlicher Divan* (“Divã Oriental-Ocidental”) há certo afastamento das ideias clássicas por sua adesão a formas estilísticas de povos não circunscritos propriamente na história da Antiguidade Clássica.¹⁰ Apesar desse tema ser uma abordagem necessária, o presente artigo não tecerá reflexões sobre ele, haja vista as digressões resultantes que prejudicariam os aspectos teleológicos de seu discurso.

8. Johann Wolfgang von Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*, trad. Maurício Mendonça Cardozo (São Paulo: Editora Unesp, 2017), 270.

9. Marco Aurélio Werle, “Vida e poesia em Goethe”, palestra no CCBB *Pensamentos Instigantes*, Setembro 9, 2005, ainda em forma de manuscrito. Para tanto, gostaria de agradecer ao prof. Marco Aurélio Werle pelo acesso ao texto durante as aulas de Estética I realizadas entre agosto e dezembro de 2018.

10. Beate Allert, “Goethe and the visual arts”, In *The Cambridge Companion of Goethe*, editado por Lesley Sharpe (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 195.

1772: O JOVEM POETA E A CATEDRAL DE ESTRASBURGO

O período da juventude de Goethe foi marcado por sua vasta produção literária, especialmente de poemas voltados a clarificar as relações cotidianas da sociedade alemã. Também nessa fase houve a publicação do romance epistolar, *Os sofrimentos do jovem Werther*, por meio do qual o poeta se tornou conhecido mundialmente. Além dos eventos corriqueiros, ou miúdos, que celebravam as representações humanas em situações habituais, como navegar sobre um lago, comemorar a amizade numa taberna ou simplesmente refletir num jardim, Goethe se inspirou na natureza e nas maneiras de sua apresentação ao olhar sensível do espectador. A natureza, seja em seu aspecto científico, literário ou filosófico, seria o modelo de representação estética.

O que seria “natureza” para Goethe? Como a arte a comunica convertendo-se em modelo? Inicialmente, convém lembrar sobre a divergência do conceito de natureza postulado pelas Ciências Naturais do Iluminismo e aquele aderido por Goethe. Seus estudos botânicos, cromáticos e atmosféricos revelam a não exclusividade da racionalidade científica na elaboração de métodos voltados a desvendar os fenômenos naturais. Em certa medida, há uma renúncia às sistematizações catalográficas, como sugerem os modelos de classificação botânica de Lineu ou as imagens da *Encyclopédia* de D'Alembert, que a apresentam como uma máquina funcional.

Segundo as reflexões de Goethe, a nomenclatura “sistema natural” parece contraditória e insuficiente para explicar as (ir)regularidades visíveis e invisíveis da natureza, pois esta não tem sistema, mas vida vivificante em sucessão ilimitada, infinita, algo que transcende a própria empiria sem deixar de ser sensível. Em conversa com Johann Peter Eckermann, o poeta assegurou a infinitude da natureza, ou seu caráter divino, adjetivando-a de “incomensurável”, “difícil de encontrar a norma em meio a tão grandes irregularidades”.¹¹ É essa profundidade insondável do fenômeno natural que atraiu o poeta a examiná-lo por muito tempo, era ali onde ele encontrava “o eterno encanto... de buscar sempre novas perspectivas e novas descobertas”.¹²

Por outro lado, a natureza também se expõe em pequenos recortes, nos detalhes. Isso é notório quando Goethe, ao arrolar suas escolhas poéticas da juventude, definiu a natureza como “uma série infinita de detalhes que nos são insignificantes e triviais”.¹³ Escondida nos pequenos detalhes existe uma natureza originalmente polarizada que afirma os vínculos entre o todo e suas partes constitutivas.

Ecos desse dualismo ressoam nas primeiras epístolas de Werther. A carta de 10 de maio de 1771, a segunda do romance, descreve uma cena pastoral com o personagem deitado na relva contemplando sozinho um jardim-paisagem¹⁴

11. Johann Peter Eckermann, *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, trad. Mario Luiz Frungillo (São Paulo: Editora Unesp, 2016), 110.

12. Johann Peter Eckermann, *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, 709.

13. Johann Wolfgang von Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*, 317.

14. Os primeiros “jardins-paisagem” (*Landschaftsgarten*) apareceram na Inglaterra em oposição à matematização e subordinação da natureza do então chamado “jardim de gosto francês”. O jardim-paisagem implica a elaboração de formas correspondentes às da natureza. Cf. Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX* (Barcelona: Reverté, 2008), 211.

percebido como *locus amoenus*. Werther experimenta uma tranquila existência ao vivenciar maravilhado “o pequeno mundo (*kleine Welt*)¹⁵ entre as ervas, essa multidão incontável de minúsculos vermes e insetos e sinto a presença do Todo-Poderoso que nos criou à sua imagem e semelhança...”¹⁶ Para além do pietismo¹⁷ e das questões morais envolvidas nesse verso, os quais a natureza que transparece diante do olhar de Werther estrutura-se de um microcosmo que se potencializa no divino ou no absoluto, Deus está, inclusive, nos pequenos vermes e insetos.

Na ocasião do seu primeiro ensaio sobre arquitetura –*Von deutscher Baukunst*–, a literatura alemã era o principal interesse das produções artísticas de Goethe. Contudo, quando se dedica às artes plásticas, observa-as segundo critérios subjetivos, de acordo com os esquemas teóricos do movimento *Sturm und Drang*, tais como gênio, criação, característico e sentimento.¹⁸ O efeito do projeto arquitetônico sobre os sentidos do observador assumiu a base empírica das explanações de Goethe. Como considerou Dorothea von Mücke,¹⁹ o poeta discute a catedral de Estrasburgo (Img. 1) como um trabalho de arte que permite verificar os efeitos da arquitetura sobre o espírito humano. Em outros termos, a arquitetura deve ser entendida como arte com formas inspiradas na natureza, em vez de subsumir a exclusividade mecânica e funcional da engenharia. Deixar-se guiar pela natureza é algo mais que reproduzi-la mimeticamente, significa atuar como atua a natureza e criar formas cuja beleza lhe seja similar.

Quando Goethe chegou a Estrasburgo, a catedral da cidade causou um profundo e silencioso efeito em seus sentidos e espírito: “eu não tinha a menor condição de compreender o que sentia naquele instante, mas levei comigo aquela impressão difusa ao subir apressadamente até o miradouro...”²⁰ Alcançar o ponto mais alto do edifício trouxe uma experiência de liberdade. Ainda que o espectador se visse esmagado pela dimensão do monumento quando observado no nível do chão, esse efeito se dissipava ao se deparar com as extensas proporções do panorama revelado do topo, e causava-lhe conforto e admiração. Amplitude e vastidão, assim como unidade e pormenor, eram qualificativos tanto da arquitetura gótica como da paisagem contemplada do alto. Esse sentimento de liberdade ressoa no polêmico romance *As afinidades eletivas* (1809). Nessa obra, os personagens Charlotte e Eduard convidaram o amigo “Capitão” a subir ao topo de um promontório, pois somente ali existia a possibilidade de verificar o desenrolar do projeto de ajardinamento da propriedade, ao que a jovem exclamou: “agora vamos levar o amigo bem lá para o alto, para que não fique pensando que a nossa herança e a nossa propriedade sejam apenas este vale estreito; a vista lá do alto é mais livre, e o peito se amplia.”²¹

Diante de Goethe erguia-se aquele “monstro disforme e encrespado” designado pejorativamente pelos críticos da época de “gótico”. Um estilo cuja semântica congregava um léxico concebido a partir de termos predominantemente

15. O “pequeno mundo” será, dentre outros aspectos, um dos pilares da narrativa de Fausto I (o *Urfaust*), obra contemporânea à redação das epístolas de Werther. O microcosmo de Fausto refere-se à subjetividade, como Goethe esclarece na conversa com Eckermann de 16 de fevereiro de 1826: “Mas com Werther e Fausto, tive novamente de recorrer ao meu próprio coração, pois não se tratava de tradição muito antiga”. Cf. Johann Peter Eckermann, *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, 179.

16. Johann Wolfgang von Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, trad. Erlon José Paschoal (São Paulo: Estação Liberdade, 2009), 15.

17. Em 1670, Philip Jacob Spener criou, em Frankfurt, seus *collegia pietatis*, por meio dos quais incentivava um modo de vida piedoso centrado no desenvolvimento de uma interioridade sobre o sentimento religioso. Segundo Gerd Bornheim, o irracionalismo petista fertilizou o solo propício à eclosão do movimento *Sturm und Drang*. Cf. Gerd Bornheim, “Filosofia do romantismo”, Em *O romantismo*, organizado por Jacó Guinsburg. 4. ed. (São Paulo: Perspectiva, 2013), 84.

18. Marco Aurélio Werle, “Introdução”, Em *Escritos sobre arte, escrito por Johann Wolfgang Goethe*. 2. ed. (São Paulo, Humanitas, 2008), 16.

19. Dorothea von Mücke, “Beyond the paradigm of representation: Goethe on Architecture”. *Grey Room* vol. 34: nº. 35 (Spring 2009): 6-27, <https://doi.org/10.1162/grey.2009.1.35.6>.

20. Johann Wolfgang von Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*, 428.

21. Johann Wolfgang von Goethe, *As afinidades eletivas*, trad. Erlon José Paschoal (São Paulo: Nova Alexandria, 2008), 34.



Imagen 1. Catedral de Estrasburgo (França). Foto do autor, em 1 de fevereiro de 2020.

negativos, tais como “indeterminado, desordenado, remendado e sobrecarregado”.²² A noção de Goethe sobre o estilo gótico diverge das preceptivas contemporâneas, especialmente as formuladas no Renascimento. Enquanto os modelos arquitetônicos oriundos da Idade Média eram caracterizados numa chave negativa como objetos frutos de sociedades “bárbaras”, desarmônicos e desagradáveis em decorrência de diversos motivos ornamentais, o poeta entendia de outra maneira aquela diversidade plástica. Para ele, a catedral era um objeto artístico original e de linguagem universal essencialmente por imitar o efeito da natureza ao expor milhares de particularidades conectadas umas às outras e ao todo arquitetônico. Nesse sentido, o gótico se tornou o símbolo da liberdade e expressão da natureza, pois havia uma unidade harmônica criada pela coesão decorativa.

Os detalhes da fachada (Img. 2), esculpidos por diferentes mãos, mas imaginados pelo gênio do arquiteto Erwin von Steinbach (c.1240-1318), consagravam a harmonia como princípio estético sem se subjugar à simetria canonizada nas preceptivas da Antiguidade clássica. Faltava-lhe uma torre sineira, suas laterais foram ornamentadas por elementos típicos do medievo e os contrafortes garantiam a estabilidade do edifício. Para o estrangeiro, talvez o projeto de Erwin não primasse pela harmonia pois o efeito da diversidade poderia confundir em vez de despertar sensações de deleite.

A habilidade da catedral de esconder a verdade de suas proporções em excessivos detalhes e ornamentos tornava possível o sublime efeito da imensa massa sobre o visitante. O sublime deve ser compreendido não segundo o pensamento kantiano encontrado na terceira *Crítica do Juízo*, obra publicada dezoito anos após a escrita do ensaio de Goethe sobre a arquitetura alemã. Poderíamos pensá-lo em conformidade às reflexões de Longino, como um “eco de um espírito nobre”.²³ Goethe deixa transparecer indiretamente em suas vivências a aceitação do conceito longiniano como se nota na passagem: “uma obra de arte pode até nos causar uma impressão nobre e digna no que diz respeito à grandeza, à singularidade e à proporcionalidade de suas partes”.²⁴ O poeta projetou para a enorme massa de pedras seus sentimentos e, por meio daquelas formas, conseguiu elevar seu espírito:

Mas... quando pairo sobre as aberturas sublimes e sombrias aqui ao lado, que parecem estar vazias e inúteis! Em suas formas audaciosas e esbeltas escondi as forças misteriosas que deveriam erguer aquelas duas torres altas no ar, das quais apenas uma está aí triste, sem o ornamento principal de cinco pontas que lhe destinei, para que as províncias circundantes prestassem homenagem a ela e ao seu irmão real.²⁵

Em *Dichtung und Wahrheit*, Goethe descreve seu encantamento diante da paisagem de Estrasburgo que se descortinava pela primeira vez. A subida ao

22. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*. 2. ed. (São Paulo: Humanitas, 2008), 43.

23. Longino, *Do sublime*, trad. Filomena Hirata (São Paulo: Martins Fontes, 1996), 44.

24. Johann Wolfgang von Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*, 460.

25. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 44.



Imagen 2. Detalhes arquitetônicos e decorativos da fachada da catedral de Estrasburgo. Foto do autor, em 1 de fevereiro de 2020.

campanário lhe possibilitou contemplar as extensas campinas, os densos arvoredos, o curso do Reno, as terras planas irrigadas pelo rio Ill e as montanhas entremeadas por florestas e pradarias. A diversidade fisionômica da paisagem, emoldurada por um longínquo horizonte e pelo olhar, elevou seus sentidos a um estado de êxtase. Nesse sentido, a analogia entre paisagem e catedral me parece bastante válida, na medida em que ambas se compunham de polaridades interdependentes. Admirar a paisagem e observar atentamente a catedral revelavam experiências estéticas em certa medida similares. Na arquitetura havia objetos particulares (detalhes decorativos) que conformavam o todo (a catedral). Igualmente, percebe-se a paisagem em sua vastidão, ao tocar a linha do horizonte pelo olhar, como também em suas formas individuais (árvores, montanhas, rios, prados, entre outros): “Quantas vezes o crepúsculo aliviou com repouso amigável meus olhos fatigados pela visão investigadora, quando por meio delas as incontáveis partes se fundiam em massas inteiras”.²⁶

Essa relação orgânica entre arquitetura e natureza, isto é, perceber o todo por meio do detalhe e o detalhe em termos do todo, fundamentou os princípios estéticos adotados por Goethe ao longo de sua carreira literária e pictórica. Apreender o absoluto no particular e vice-versa promovia a catedral como um objeto original. Como ele próprio afirma no ensaio, natureza e arte fusionadas conformam um todo eterno.²⁷ O objeto de arte projetado por Erwin von Steinbach em Estrasburgo assemelhava-se aos exemplares da natureza, anuncianto a elevação do gênio humano ao divino: “Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben”.²⁸

O entendimento da interação entre arte e natureza aparece nos estudos científicos de Goethe dedicados à Botânica e à Física. Em *A metamorfose das plantas*, o poeta desenvolveu o conceito de *Urpflanze*, ou “planta original”. Esta seria a forma ideal de toda a manifestação da natureza, pois estimula ver o geral no particular e obter a totalidade no tratamento do objeto.²⁹ A polaridade intrínseca à natureza conforma a base interpretativa da formação cromática. Em *A doutrina das cores*, explora-se as afinidades entre luz e sombra na origem das cores. A luz, *Urphänomen* (o fenômeno original), se desdobra em sombras e cores, uma deflagração que repercute sobre os corpos e os faz ressoar sensivelmente no olhar do espectador. O que de fato Goethe busca explicar com sua teoria é a natureza revelada sensivelmente, como assim o fez com relação aos efeitos suscitados pela catedral de Estrasburgo sobre seu espírito. De certa forma, há uma natureza reconhecida como unidade viva e infinita, e é essa a noção de natureza que vai se potencializar, ou, no mínimo, terá sua aplicabilidade em diversos campos do saber artístico, filosófico e científico do Romantismo.

26. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 43.

27. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 41.

28. Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*, n. 34 (Stuttgart und Berlin: Jubiläums-Ausgabe, 1902-7), 18. Tradução livre: “O Deus havia se tornado homem, para o homem se elevar a Deus”.

29. Esdras Arraes, “A apreensão sensível da natureza em Goethe e Humboldt”. *Paisagem e Ambiente*, n.º 42 (Julho 2019): 11-22, <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i42p11-22>.

1795: ARQUITETURA COMO DANÇA

Os anos que precederam a redação de *Baukunst* indicam a passagem da estética goethiana da subjetividade ao objeto e ao mundo da experiência. Sem dúvida, a viagem à Itália ofereceu ao poeta a condição necessária para tal mudança, como se nota em carta de 12 de outubro de 1786, escrita em Veneza: “impeliu-me a essa viagem o desejo de ver tais objetos com meus olhos, imprimindo-os em meu espírito”.³⁰ Goethe não deixou de lado o sentimento, mas o reposicionou em paridade com a empiria. E o tratamento dado ao objeto artístico afastava-se de determinada narrativa biográfica e dos motivos políticos, sociais e econômicos de sua produção. O interesse residia na caracterização fisionômica daquilo que se posicionava diante de si:

A arquitetura ensina a conhecer as propriedades do material. Ela é ou dominada pela propriedade, por exemplo, que a pedra apenas sustenta e é sustentada na vertical, que a madeira, ao contrário, sustenta horizontalmente em uma grande amplitude – aqui é suficiente o ofício comum, ou bem ela força o material, como a pedra, por meio das abóbadas, por meio de braços, o vigamento por meio de travessões, e aqui já é necessário um conhecimento mecânico e perspicácia.³¹

De certa forma, a arquitetura clássica, discorida como origem da arte arquitetônica, se põe como um dos temas do artigo de 1795. Goethe evoca a seu modo as três categorias vitruvianas —chamadas de “finalidades”—, essenciais a qualquer edifício: o imediato (*firmitas*), o elevado (*utilitas*) e o supremo (*venustas*).³² Aliás, a leitura do quarto livro da obra *I Quattro libri dell'architettura*, de Paládio, além de aproxima-lo do tratado de Vitrúvio, converteu-se na hermenêutica da linguagem das arquiteturas clássica e moderna, observadas e inqueridas na Itália.³³ De fato, o poeta alemão vê os projetos do arquiteto italiano como a assimilação das teorias arquitetônicas antigas, os quais eclipsaram as impressões da arquitetura barroca encontrada ao longo do itinerário, seja em Veneza ou em Roma.

Retomando às três finalidades, o imediato refere-se ao necessário alcançado segundo a normativa do trabalho sobre a natureza. Há transformações visíveis daquilo que é natural, sem, contudo, alcançar o *status* de arte. Aquela pedra ou madeira mencionadas no excerto anterior só se tornam elementos estruturais graças à intervenção mecânica do homem sobre rochas e árvores. Mas se o imediato assumir a variedade, o objeto torna-se útil ou elevado, pois sua criação abandona a mecanicidade primária entregando-se ao entendimento humano. A

30. Johann Wolfgang von Goethe, *Viagem à Itália*, trad. Wilma Patricia Maas (São Paulo: Editora Unesp, 2017), 118.

31. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 73.

32. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 73.

33. Johann Wolfgang von Goethe, *Viagem à Itália*, 117.

arquitetura se revela como arte suprema no momento em que produz objetos sensíveis-harmoniosos sem negar as outras finalidades.³⁴ É essa tríada que profere à arquitetura sua originalidade, se cotejada com outras artes visuais, como a pintura e a escultura.

As três dimensões situadas no texto *Baukunst* assemelham-se às categorias “imitação simples da natureza”, “maneira” e “estilo” clarificadas em outro ensaio de Goethe de 1789. Aparecem ainda num texto laudatório a Jakob Philipp Hackert,³⁵ renomado pintor de paisagem e professor de desenho de Goethe durante sua estadia em Nápoles. A imitação refere-se ao ato de reproduzir objetos facilmente apreendidos na natureza. A captura envolve sobretudo uma escolha, a qual constitui na determinação inicial de beleza. Goethe escreve: “uma pessoa que imita rosas logo saberá reconhecer e distinguir as mais belas e frescas rosas e selecioná-las dentre as milhares que lhe oferece o verão”.³⁶ Nesse estágio, o artista está habituado com o óbvio, com a aparência superficial do objeto eleito e que se quer simular.

A maneira circunscreve uma linguagem própria do artista fatigado de comunicar apenas o que merece imitação. Sem abandonar completamente a natureza (imitação), porém tornando-a parte de suas reflexões, ele inventa um “modo” de conceber a arte. O poeta alemão relaciona esse modo ao “espírito daquele que fala, se exprime e se designa imediatamente”,³⁷ o que torna a maneira uma categoria preferencialmente subjetiva, pois o artista “irá aprender as aparições do mundo com mais reflexão ou mais leveza, irá produzi-las mais sólidas ou mais fugazes”.³⁸

A subjetividade seria a ponte que liga a imitação ao estilo, sem a qual o objeto não adquiriria autonomia ou originalidade. No entanto, o artista se equívoca quando se entrega exclusivamente à maneira. Fechar-se nos sentimentos torna o objeto artístico insignificante e vazio. Goethe criticou severamente os jovens poetas e pintores nomeados “românticos”, cujos trabalhos tendiam ao sentimentalismo desregrado, em vez de compensá-los com a objetividade dos fenômenos que os cercam. O maneirismo se transformou numa “doença universal”, somente a objetividade poderia “curar” os artistas hipnotizados pelo sentimentalismo.³⁹

O estilo refere-se, por sua vez, “[a]o estudo atento e profundo dos objetos mesmos, a conhecer mais exatamente as propriedades das coisas e o modo de como subsistem”.⁴⁰ A essência das coisas acentua-se no estilo por se tratar da compensação entre forma e conteúdo. Sua determinação na arquitetura —e aqui se pode estender para as demais artes— não reposaria unicamente na imitação, muito menos na prática obscura conduzida nos meandros do maneirismo, mas na sintonia entre o espírito e a matéria. Em outras palavras, a arquitetura não deve dispensar seu caráter estrutural nem a sensibilidade daquele que elabora o projeto

34. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 74.

35. Johann Wolfgang von Goethe, *Phillip Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Anfassen entworfen von Goethe* (Tübingen: I. G. Cottaischen Buchhandlung, 1811).

36. Johann Wolfgang von Goethe, *Phillip Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Anfassen entworfen von Goethe*, 70.

37. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 68.

38. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 68.

39. Johann Peter Eckermann, *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, 174. Segundo o relato da conversa com Eckermann de 29 de janeiro de 1826, Goethe pediu ao improvisador Oskar Ludwig Bernhard Wolff que narrasse o seu regresso a Hamburgo. Em vez de oferecer pormenorizada descrição da cidade, Wolff se prontificou “a recitar versos melódiosos... Não foi o retorno a Hamburgo que ele me descreveu, e sim os sentimentos de um filho retornado a seus pais, parentes e amigos”. O processo que leva à objetividade seria a solução, pois fantasia não lhe faltava”.

40. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 69.

do edifício, senão conciliá-los. Seguindo esse entendimento, vamos encontrar algo aproximado *mutatis mutandis* na consideração de August Schlegel sobre a arte. Nos escritos desse filósofo, a arquitetura assume o nível de bela arte ao conceber objetos projetados e executados, sem um modelo determinado na natureza, mas em conformidade à ideia originária do espírito humano.⁴¹

Existe uma diferença no tratamento da arte construtiva exposta em *Von deutscher Baukunst* de 1772 e em *Baukunst*. Enquanto naquele a catedral de Estrasburgo ampara-se na contemplação, na visão como sentido que canaliza o efeito do objeto ao espírito, em *Baukunst* prioriza-se a “dança” ou o movimento do corpo sobre o espaço.⁴² A percepção da arte arquitetônica alcançaria todos os sentidos, fundindo métrica (o projeto em si), moção (movimento do corpo no espaço) e emoção (sentimento). A arquitetura não deveria se restringir ao sentido da visão, pois o olhar volta-se ao bidimensional, vincula-se à superfície recortando o mundo numa espécie de quadro. Nesse âmbito, a pintura alia-se ao “olho”, enquanto o tato privilegia a forma escultórica.

O entendimento goethiano posiciona a arquitetura no universo plurisensorial. Inclui a visão, sem a qual desenho e proporção inexistiriam. Também toca a escultura, na medida em que o edifício requer a ocorrência da tridimensionalidade e o tato como instrumento de fruição estética. Mas é sobretudo dança quando “assume a satisfação dos sentidos e eleva um espírito formado ao assombro e ao encanto”.⁴³ No momento em que Goethe introduz o gesto de ações corporais como essência da arquitetura, não seria impróprio considerar seu afastamento da doutrina vitruviana, a qual circunscreve a arquitetura à exclusividade da *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, senão a acolhida dos princípios estéticos lapidados por Johann Gottfried Herder em *Vom Erkennen und Empfinden*: “a pessoa sensível sente em tudo, reconcilia-se em tudo e por isso imprime sua imagem”.⁴⁴ Goethe considera Herder como referência no momento em que aborda a apreensão estética na arquitetura como experiência dos sentidos em vez de guiar-se pelas determinações estáticas dos espaços e volumes regidas pela geometria.⁴⁵

41. August W Schlegel, *Doutrina da arte: cursos sobre literatura bela e arte*, trad. Marco Aurélio Werle (São Paulo: Edusp, 2014), 153.

42. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 74.

43. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 74.

44. Johann Gottfried von Herder, *Vom Erkennen und Empfinden*. Em *Werke*, editado por Regine Otto. Band 2 (Berlin und Weimar: Bibliothek Deutscher Klassiker, 1978), 341.

45. Dorothea von Mücke, “Beyond the paradigm of representation: Goethe on Architecture”, 11.

Para o autor do *Fausto*, a época moderna instaurou uma dupla ficção. A Antiguidade alicerçou a ficção primordial estabelecendo as normas do aperfeiçoamento dos sentidos e da forma a ser executada na arquitetura. Aos seus contemporâneos coube a aplicação das regras clássicas segundo o entendimento do espírito e sentidos modernos. Os projetos de Paládio são nesse aspecto exemplares, pois evocam a receptividade da dupla ficção na modernidade, ultrapassando as fronteiras das leis do seu tempo e percorrendo livremente a poética da arquitetura. Na construção da vila Thiene, a liberdade concedida pela dupla ficção aparece na representação dos pilares sobre pedestais que funcionam “como continuação ideal de uma base”.

1823: A CATEDRAL DE COLÔNIA, A TORRE DE BABEL NAS MARGENS DO RENO

A partir da segunda metade dos Setecentos, a arquitetura gótica foi saudada com entusiasmo por poetas, artistas e filósofos. Friedrich Schlegel situou-a em nível de paridade com a tectônica clássica: “es spricht sich der Geist des Mittelalters überhaupt...in keinen andern so ganz aus, als in denen dieser sogennanten gotischen Baukunst”.⁴⁶ Por sua vez, o escritor inglês Horace Walpole mencionou, numa de suas cartas escritas em 1751, certo *revival* gótico crescente entre os intelectuais e artistas ingleses. Walpole estimulou a retomada do “go to gothic”, um incentivo metafórico substancializado não apenas em atavismos representativos da arte de antepassados medievais, mas também na liberdade e conexão com a natureza.⁴⁷

Naquele momento, o gótico fascinava diferentes pessoas atraídas pelo efeito que a dimensão e os ornamentos das catedrais transmitiam aos sentidos. Apreensões estéticas desse tipo seduziam miradas curiosas e atentas ao escrutínio do estilo, tornando-se inclusive exemplares a edifícios ainda em fase de projeto, reforma ou revitalização.⁴⁸ Isso serviu para Goethe como pano de fundo de suas criações poéticas (legível, a este propósito, na primeira parte do *Fausto*, o “*Urfraust*”, e em *Götz von Berlichingen*) e símbolo ideal de uma unidade territorial alemã fragmentada em diversos principados.⁴⁹

O poeta participou atentamente desse debate e estudo do gótico, tendo se empenhado em compreender sua função política, estética e moral na Europa de pré e pós-Revolução Francesa. O ensaio de 1772 testificou um jovem espírito irrequieto e sintonizado às recentes críticas de arte, ocupadas em reler as dimensões objetiva e sensível do gótico. Essa retomada foi julgada por ele como utilidade viva (*lebendiger Gebrauch*),⁵⁰ isto é, a arte possibiliteria a satisfação presente sem, contudo, suprimir cronologias anteriores sedimentadas em objetos que transmitem a memória.⁵¹ Em outra perspectiva: novas interpretações visavam familiarizar a sociedade coeva e a posteridade com o repertório cultural e artístico da Idade Média, que havia sido eclipsado pela Antiguidade Clássica e pelo

46. “Fala-se sobretudo do espírito da Idade Média... como em nenhum outro, como naquela então chamada Arquitetura gótica” (tradução livre do autor). Cf. Friedrich von Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Erster Teil. (Berlim: Verlegt von M. Simion, 1841), 290.

47. Hans von Trotha, *Der Englischer Garten: eine Reise durch seine Geschichte* (Berlim: Klaus Wagenbach Verlag, 1994), 35.

48. É bem provável que o “despertar” gótico tenha se iniciado na Inglaterra, ao mesmo tempo que o jardim-paisagem (comumente chamados de jardim inglês, em oposição ao formalismo geométrico do jardim francês) florescia nos castelos da aristocracia britânica. A residência de Horace Walpole —Strawberry-Hill (1764)— projetada na beira do Tâmisa, assim como a casa e a capela do jardim Wörlitz, do príncipe alemão Leopold Friedrich Franz von Dessau (1773), são exemplos desse *revival* coeve à escrita do ensaio de Goethe sobre a catedral de Estrasburgo e ainda presentes no imaginário cultural de princípios do século XIX. A propósito, motivos góticos são frequentes nos poemas do *Urfraust* e na segunda parte do *Fausto*.

49. Johann Wolfgang von Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*. 608.

50. Johann Wolfgang von Goethe, Von deutscher Baukunst. In *Goethe Werke*. Band 12 (Schriften zur Kunst und Literatur). Hamburger Ausgabe. (München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 2000), 179.

51. O sistema de classificação de Riegl estabelece uma perspectiva similar quanto ao entendimento de “monumento” na sociedade moderna. A arquitetura foi “erguida para o específico propósito de manter ações ou eventos únicos (ou uma combinação dos mesmos) vivos nas mentes das gerações futuras”. Cf. Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, 21.

Renascimento Italiano. Goethe registrou em sua autobiografia esse “retorno” do gótico circunscrito numa chave positiva, ao contrário daquela firmada —sobre tudo nos séculos XVI e XVII— nas categorias “desarmônico” e “indeterminado”, entre outras:

Quando vejo que, em tempos mais recentes, a atenção se voltou novamente a esses objetos [catedrais góticas] e que a afeição, ou mais, que a paixão por esses assuntos começou a ressurgir e a florescer; quando vejo, hoje, jovens talentosos —e completamente arrebatados por essa obra— dedicarem incondicionalmente suas forças, seu tempo, seu cuidado e sua fortuna a esses monumentos de um mundo pretérito, fico então feliz de perceber que havia um valor naquilo que eu um dia tanto quis e desejei.⁵²

Esse entusiasmo ainda transparece na conversa com Eckermann, na qual se assegura o fascínio da arquitetura gótica construída na Alemanha.⁵³ O gótico representava o desenvolvimento de uma época artística que o Norte da Europa praticou e vivenciou de forma plena. Havia no estilo “algo de grandioso, algo sentido profundamente, refletido, elaborado e oculto” que corroborava relações cujos efeitos eram “irresistíveis”.⁵⁴ Esse florescimento gradual da arquitetura gótica havia sido examinado, como sabemos, no artigo sobre a catedral de Estrasburgo e retornou ainda, em 1823, no texto dedicado igualmente a uma catedral da cidade de Colônia (Img. 3).

A leitura que Goethe fez da catedral de Colônia é, a título de conjectura, mais equilibrada do que as representações da arquitetura imaginadas no ímpeto juvenil e transparecidas sob o signo da arte produzida de acordo com o gênio criativo ou dependente da subjetividade. A citação no texto de 1823 dos *Cours d'Architecture*,⁵⁵ obra do arquiteto francês Jacques François Blondel, assoma por um lado o pragmatismo dessa interpretação e, por outro, atesta o entendimento goethiano acerca das questões estéticas iniciadas em seu artigo de 1772, isto é, que o belo no gótico reside na interação compensativa e coesa entre as partes e o todo que configura outras categorias como a proporção e a harmonia:⁵⁶

Olhamos com agrado para certas massas daquelas construções góticas, cuja beleza parece e é perceptível como decorrida da simetria e da produção do todo com as partes e das partes entre si, independentemente dos horríveis adornos, com os quais ela é escondida e apesar deles. Mas, o que mais nos deve convencer é o fato de que quando investigamos com exatidão essas massas encontramos no todo as mesmas proporções dos edifícios que, construídos segundo as regras da boa arquitetura, nos oferecem tanto prazer na contemplação”.⁵⁷

52. Johann Wolfgang von Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*, 464.

53. Johann Peter Eckermann, *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, 64.

54. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 237.

55. Os *Cours d'Architecture* de Blondel foram publicados em doze pequenos volumes, de 1771 até 1777. Curiosamente, Blondel não chegou a concluir a obra, deixando-a a cargo de Pierre Patte que possuía conhecimento suficiente da história e técnica da Arquitetura. Cf. Robin Middleton, “Jacques François Blondel and the ‘Cours d'Architecture’”. *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 18, nº. 4 (Dec. 1959): 140-148, <https://doi.org/10.2307/987903>.

56. O autor do *Werther* esclarece, no ensaio de 1823, que a noção de proporção já havia aparecido nas entrelinhas do texto sobre a catedral de Estrasburgo: “a mesma coisa que o arquiteto francês confessa e sustenta, após medidas e observações cuidadosas, nós percebemos de modo inconsciente”. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 238.

57. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 238.



Imagen 3. Catedral de Colônia. Foto do autor, em 30 de janeiro de 2020.

58. Sulpiz von Boisserée, *Selbstbiographie, Tagebücher und Briefwechsel* (Zweiter Band. Stuttgart: Cota, 1862), 1.

59. Johann Wolfgang von Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*, 748.

60. Sulpiz von Boisserée, *Ansichten, Risse und Einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst und vergleichenden Tafeln ihrer vorzüglichsten Denkmale* (Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung, 1823).

Antes de discorrer sobre o significado da catedral de Colônia dentro da abordagem estética elucidada no ensaio de 1823, convém situar o leitor, embora rapidamente, nas temporalidades essenciais do projeto e no estado fisionômico daquele monumento na época. A construção iniciou em 1248 conforme os empenhos de Conrado, o Grande.⁵⁸ Em razão de guerras contínuas e outros conflitos sociopolíticos, a obra foi suspensa em 1559. Em 1815, quando Goethe revisitou a cidade, a execução do projeto continuava e somente o coro, o altar-mor e partes das naves laterais estavam concluídos. A fachada principal encontrava-se incompleta, bem como as torres sineiras não haviam sido erguidas com todo seu esplendor e altura. Esse cenário de não-conclusão (Img. 4), ou de “ruína” como considerou Goethe (“afinal, uma obra incompleta é como uma obra destruída”),⁵⁹ estimulou sua imaginação a denominar, em tom metafórico, aquela gigantesca estrutura de pedra como o “conto da torre de Babel” implantada na beira do Reno, a qual, embora alçada ao firmamento, ia muito além de suas reais possibilidades concretas de realização. O término do projeto, que ocorreria nas últimas décadas do século XIX, seria guiado por meio dos desenhos de Sulpiz Boisserée e publicados, entre 1821 e 1831, sob o título de *Ansichten, Risse und Einzelne Theile des Doms von Köln*.⁶⁰



Imagem 4. Estado material da catedral de Colônia no ano em que Goethe visitou a cidade. Desenho retirado de Sulpiz Boisserée, *Ansichten, Rissen und Einzelnen Theilen des Doms von Köln* (Stuttgart, Cotta'schen Buchhandlung, 1823), Pl. II. Disponível em www.gallica.bnf.fr. Acesso em 7 fev. 2020. Domínio comum.

As *Ansichten* (“vistas”) se compõem de 18 imagens do projeto idealizado por Boisserée para a conclusão da catedral de Colônia. O movimento de leitura das escalas parte do todo ao particular: se inicia com um panorama de implantação da catedral no contexto urbano, passando por desenhos arquitetônicos próprios do edifício até o detalhamento de colunas, janelas e ornamentos pensados em estilo gótico (Img. 5). A primeira folha inclui uma paisagem da cidade composta pelo rio Reno, os principais edifícios, pináculos de igrejas e a catedral inacabada. O catálogo reúne plantas, fachadas, dois cortes, detalhes das colunas com seus respectivos ornamentos, estudos de vitrais coloridos (Img. 6) e uma vista interior (Img. 7). O projeto circulou em importantes centros artísticos da Alemanha, como Frankfurt, Berlim, Hamburgo, Stuttgart, Dresden e Leipzig. É bem provável que Boisserée se valeu da leitura continuada da documentação medieval, encontrada no convento das clarissas de Colônia, para dar forma ao



Imagen 5. Pormenores arquitetônicos da fachada da catedral de Colônia. Figura retirada de Sulpiz Boisserée, *Ansichten, Rissen und Einzelnen Theilen des Doms von Köln* (Stuttgart, Cotta'schen Buchhandlung, 1823), Pl. XV. Disponível em www.gallica.bnf.fr. Acesso em 7 fev. 2020. Domínio comum.



Imagen 6. Vitrais projetados. Imagem retirada de Sulpiz Boisserée, *Ansichten, Rissen und Einzelnen Theilen des Doms von Köln* (Stuttgart, Cotta'schen Buchhandlung, 1823), Pl. XII. Disponível em www.gallica.bnf.fr. Acesso em 7 fev. 2020. Domínio comum.

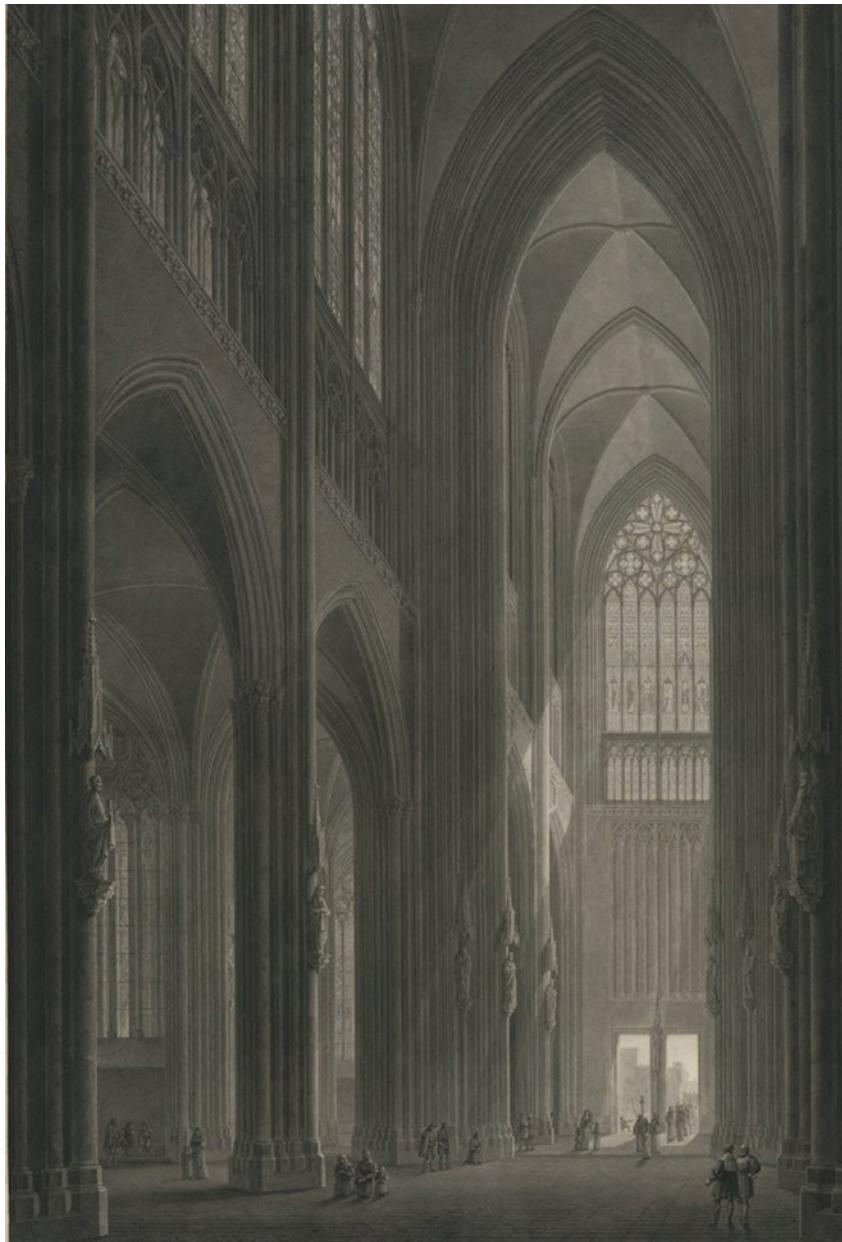


Imagen 7. Vista interior da catedral de Colônia. Desenho extraído de Sulpiz Boisserée, *Ansichten, Rissen und Einzelnen Theilen des Doms von Köln* (Stuttgart, Cotta'schen Buchhandlung, 1823), Pl. XVI. Disponível em www.gallica.bnf.fr. Acesso em 7 fev. 2020. Domínio comum.

61. Renate Mattick, *Drei Chorbücher aus dem Kölner Klarissenkloster im Besitz von Sulpiz Boisserée*. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* vol. 59 (1998): 59-101.

62. De acordo com David B. Brownlee, na passagem entre 1803 e 1804, Sulpiz, seu irmão Melchior e o amigo Johann Baptist Bertram viajaram para Paris sob a tutela de Friedrich Schlegel. O objetivo da viagem consistia em captar a essência da

projeto.⁶¹ Outros exemplares da arquitetura gótica espalhados na Europa⁶² também lhe serviram de modelo. Uma carta trocada com Carl Ritter, transcrita por Karl Simon, dá a ver uma pessoa interessada na forma e nos elementos decorativos da catedral de Burgos, situada na Espanha.⁶³

O contato entre Goethe e Boisserée foi mediado por um amigo em comum, Carl Friedrich Reinhard, apreciador dos trabalhos pictóricos da catedral de Colônia. Em maio de 1811, Boisserée visitou o poeta em Weimar portando o

catálogo dos desenhos, os quais ampliaram o horizonte interpretativo de Goethe com respeito à dimensão objetiva da arte e sua vertente subjetiva. Ainda que parecesse inviável naquele momento a realização definitiva da obra, as plantas, as elevações e os ornamentos gravados nas Ansichten atuaram como um ponto de viragem da forma pretendida para a catedral, pois reuniam a leitura moderna sobre o gótico sem relegar as formas primevas inerentes do estilo. Os desenhos de Boisserée, combinados com a obra inacabada, provocaram um efeito positivo em Goethe. Ambos os objetos estimularam sua imaginação a criar uma representação definitiva da catedral. Para o poeta, a produção artística não deveria valorizar a dimensão objetiva em detrimento da subjetividade, senão, como desenvolvido na segunda seção deste artigo, a arte se forma a partir da afinidade dos dois âmbitos.

As gravuras de Boisserée possibilitaram que o “informe” obtivesse uma “forma”. Esse princípio, em certa medida metodológico da poética goethiana, se encontra nas entrelinhas do artigo de 1823, sobretudo na declaração: “igualmente as impressões das provas da vista lateral e o desenho do esboço da frente me auxiliaram a constituir, sob certo aspecto, a imagem em minha alma”.⁶⁴ “Dar forma ao informe” apareceu literalmente num poema dedicado ao meteorologista inglês Luke Howard, autor de um estudo sobre as nuvens admirado por Goethe.⁶⁵ O poema, intitulado “Camarupa” —a deusa indiana que brinca de moldar as nuvens em contornos singulares—, recita: “Howard, homem clarividente, com sua doutrina ensinou a gente. O que o céu não retém e o sentido não vê. Ele primeiro o fixa, e enfim lê, dá forma ao informe, seu domínio, o seu domínio estreita...” (grifo do autor).⁶⁶

Curiosamente, a cena “Alta região montanhosa” do segundo *Fausto* se ambienta num cenário nebuloso. O monólogo inicial alude o princípio estético de “dar forma ao informe”, referindo-se à capacidade do espírito humano de conceber aparência à arte. Fausto pairava melancólico sob uma nuvem descrevendo os efeitos sublimes da montanha e da metamorfose rápida que as nuvens conferiam a si mesmas:

Piso meditativo as bordas destes cimos,
Abandonando a nuvem que tão suavemente
Por sobre a terra e mar à luz do sol me trouxe.
De mim se afasta aos poucos, sem que se desmanche.
De sua massa enfunada o rumo ao Leste tende,
E segue assombrado o meu olhar a rota.
Divide-se em seu curso e ondeante, multiforme,
Adquire um molde. – Sim! A vista não engana!⁶⁷

arquitetura gótica parisiense segundo a interpretação romântica da literatura e da arte em geral. Eles voltaram para a Alemanha passando por Colônia e ali se juntaram com Schelgel, o qual legou o relato de suas experiências estéticas com o gótico em *Briefe aus einer Reise*. Cf. David B Brownlee, “Neugriechisch/Néo-Grec: the German vocabulary of French Romantic architecture”. *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 50, nº. 1 (Mar., 1991): 18-21. <https://doi/10.2307/990543>.

63. Karl Simon, Ein Brief von Sulpiz Boisserée. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (1924-1934) vol. 5 (1928): 168-170.

64. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 242.

65. Goethe tomou conhecimento da pesquisa de Howard em 1818, logo depois de sua segunda visita à catedral de Colônia.

66. Johann Wolfgang von Goethe, “Camarupa”, in *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Band I (Gedichte und Epen I). Hamburger Ausgabe. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000), 350.

67. Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto: uma tragédia – segunda parte*, trad. Jenny Klabin Segall (São Paulo: Editora 34, 2011), 464.

A leitura do catálogo fez com que o autor do *Werther* devotasse tempo à pesquisa de outros exemplares da arquitetura gótica na Alemanha. O estudo recebeu nova luz quando a planta original da catedral de Colônia foi encontrada pelo arquiteto Georg Moller.⁶⁸ A este propósito, parece-me que a dimensão histórica da arquitetura é outra componente que direciona a narrativa do ensaio de 1823. E como deixa transparecer o discurso do texto, vinculada à historicidade do objeto está a noção de ruína.⁶⁹ Nesse estado, a arquitetura emite o conflito entre o trabalho humano e o “tempo silencioso e potente que não respeita nada”⁷⁰ Expõe-se visualmente a tensão da matéria com a potência do infinito. Mesmo edifícios acabados nalguma cronologia sentiram o efeito do tempo, que dirá de uma “intenção” arquitetônica a espera de uma forma definitiva, como a catedral de Colônia, submetida aos desígnios inexoráveis do deus Cronos?

A ruína da catedral, ou sua procura por uma fisionomia, exerceu um efeito sublime em Goethe de surpresa, fascínio e susto.⁷¹ Repete-se a sensação vivenciada no exemplar de Estrasburgo, uma experiência que invade o espírito elevando-o a um estado de grandeza, terror e susto. Sabe-se que a noção de sublime do texto de 1772 converge com a exposição teórica do tratado de Longino. No artigo de 1823, o sublime continua a assumir as proposições longinianas, mas sem relegar os conceitos discriminados por Edmund Burke em seu *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*,⁷² trabalho publicado em 1756.

De acordo com Rosario Assunto, quando cita Burke, uma das características de uma obra sublime é o não acabamento, a ausência de uma definição formal.⁷³ Sobre esse aspecto Burke escreve: “vejo, muitas vezes, nos esboços inacabados de desenhos algo que me agrada mais do que o desenho mais bem-acabado”.⁷⁴ Isso ocorre em razão de o “inacabado” despertar a imaginação, quando busca “a promessa de algo a mais e não se contenta com o presente objeto dos sentidos”.⁷⁵ Não se sabe se Goethe leu *Philosophical Enquiry*. Contudo, não nos surpreende a proximidade dessa dimensão do sublime —o inacabado— quando o poeta descreve o estado da catedral de Colônia como dispositivo que estimula a imaginação.⁷⁶

O poeta conclui seu artigo com uma sensibilidade arrojada, fazendo referência à vida intelectual e artística como um processo de formação (*Bildung*) do homem, à maneira da *Urpflanze* (planta original) considerada em seu *Die Metamorphose der Pflanzen*.⁷⁷ Ele evoca seu artigo de juventude, escrito sob o estímulo de um espírito tempestuoso, mas consciente das teorias e críticas que estavam ali redigidas. O ato de rememorar fez reviver a noção de arte e natureza basilares à interpretação do gótico da catedral de Estrasburgo: “eu tinha sentido as proporções internas do todo, eu percebi igualmente o desenvolvimento dos adornos particulares, justamente a partir do todo”. Os desenhos de Boisserée, que

68. Georg Moller é o autor de *Denkmäler der deutschen Baukunst* (“Monumentos da arquitetura alemã”), obra dividida em quatro volumes que catalogam os remanescentes da arquitetura gótica da Alemanha. Goethe menciona no seu ensaio o interesse de Moller sobre os objetos góticos. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 240.

69. Georg Simmel, leitor das obras de Goethe, interpretou a ruína sob determinados aspectos à semelhança do poeta. Para o filósofo alemão, na ruína transparece a supressão da matéria em favor do tempo. Este transforma a obra de arte na apresentação de sua própria expressão, assim como antes o homem se serviu do tempo como material ou componente da arte. A ruína seria, portanto, o objeto assumindo sua condição de tempo. Cf. Georg Simmel, “The ruin”. *The Hudson Review* vol. 11, nº. 3 (Fall 1958): 379-385.

70. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 241.

71. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 242.

72. Por questões de método, optou-se em utilizar a tradução de Daniel Moreira Miranda.

73. Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, trad. Zósimo González (Madrid: Visor, 1989), 32.

74. Edmund Burke, *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*, trad. Daniel Moreira Miranda (São Paulo: EDIPRO, 2016), 82.

75. Edmund Burke, *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*, 82.

76. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 240.

77. Johann Wolfgang von Goethe, *Die Metamorphose der Pflanzen*, In *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Band XIII (Naturwissenschaftliche Schriften I). Hamburger Ausgabe. (Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000), 64-101.

expõem a completude volumétrica e os pormenores decorativos, corroboravam os conceitos de arte firmados na juventude. Assim, fechava-se um ciclo de reflexões sobre a arquitetura gótica para “tornar corretamente visível e penetrante a diferença entre os primeiros germes e o último fruto”.⁷⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três ensaios de Goethe considerados sobre diferentes pontos de vista, seja abrangendo questões filosóficas e literárias, ou relendo-os a partir de fundamentações históricas, demonstram a positiva conexão entre poesia e arquitetura. A tectônica possui um discurso visual inerente ao projeto e à forma, mas que carece de decodificação literária a fim de conferir entendimento ao objeto. Disso decorrem os tratados escritos desde a Antiguidade voltados a transcrever os “sentidos da pedra”, como se expressou o poeta alemão na epígrafe citada no início deste artigo que forjou, inclusive, o seu título.

Uma premissa que perpassa os ensaios se refere à arquitetura como arte não limitada à matéria. Sua essência contém a dimensão sensível percebida no ato de contemplar ou de se movimentar no espaço criado. A visão se sobressai diante dos outros sentidos em muitos dos escritos literários e científicos produzidos por Goethe. Mediado pelo olhar, Werther captou a atuação do pequeno mundo na formação da natureza, da totalidade do mundo empírico e sensível. Em *Doutrina das Cores* é o aspecto fenomenológico da visão que configura as diferentes tonalidades cromáticas, em vez de serem determinadas por cálculos matemáticos apregoados pela física de Newton. E foi justamente a partir desse sentido que o jovem estudante de Direito em Estrasburgo apreendeu o efeito do estilo gótico da catedral em seu espírito: “Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela (catedral)”.⁷⁹ Para Goethe, com o olhar o homem está apto a sentir e representar o efeito sublime na arte —esse *pathos* que acompanha os versos de Fausto — a assimetria da catedral de Estrasburgo e o estado inacabado do exemplar de Colônia.

Mas a arquitetura é também espaço. Disso o poeta não tem dúvida, como contam suas vivências narradas em *Poesia e Verdade* e nas cartas escritas durante o *Grand Tour* na Itália. Nesse aspecto, a interpretação visual parece restringir a percepção humana à exterioridade. A fim de captar o significado espacial da arquitetura, o homem deve “dançar”, isto é, movimentar-se em lugares estreitos que se ampliam inesperadamente. Com o movimento, o efeito do edifício sobre o corpo é o da variedade. Muitos teóricos e críticos de arte dos Setecentos e Oitocentos reconheceram o papel da “variedade” no âmbito estético da arquitetura gótica, da pintura de paisagem e dos jardins, principalmente aqueles chamados de jardim-paisagem (*Landschaftsgarten*) ou jardins pintorescos. Dentro desse universo

78. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 243.

79. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 43.

80. Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre arte*, 255.

literário, pode-se mencionar os *Cours d'Architecture* de Blondel indicado no texto de 1823, o ensaio de Salomon Greßner intitulado *Landschaftsmalerei* e o polêmico trabalho do arquiteto inglês William Chambers, *A dissertation on Oriental Gardening*, dedicado aos jardins chineses como modelos de imitação.

Os ornamentos da catedral de Estrasburgo, a dupla ficção da arquitetura e os detalhes decorativos das gravuras de Boisserée, formam uma variedade de objetos imprescindíveis à configuração do todo arquitetônico. Esses dois polos constitutivos da arte são também, para Goethe, intrínsecos à natureza. Aquela natureza celebrada pelo jovem poeta em Estrasburgo se encontra ainda matizada no estilo gótico da catedral de Colônia. Ambos os monumentos representavam a história e a cultura dos antepassados nórdicos transmitidas à posteridade como símbolo de liberdade. Liberdade das preceptivas geométricas clássicas, pois suas formas orientavam-se pela harmonia e a proporção do “particular que está submetido eternamente ao universal”⁸⁰.

• • •

BIBLIOGRAFIA

Allert, Beate. “Goethe and the visual arts”. In *The Cambridge Companion of Goethe*, editado por Lesley Sharpe. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 193-206.

Arraes, Esdras. “A apreensão sensível da natureza em Goethe e Humboldt”. *Paisagem e Ambiente*, nº. 42 (julho 2019): 11-22, <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i42p11-22>

Assunto, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, trad. Zósimo González. Madrid: Visor, 1989.

Boisserée, Sulpiz von. *Ansichten, Risse und Einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst und vergleichenden Tafeln ihrer vorzüglichsten Denkmale*. Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung, 1823.

Boisserée, Sulpiz. *Selbstbiographie, Tagebücher und Briefwechsel*. Zweiter Band. Stuttgart: Cota, 1862.

Bornheim, Gerd. “Filosofia do romantismo”. In *O romantismo*, organizado por Jacó Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, 75-111.

Brownlee, David B. *Neugriechisch/Néo-Grec: the German vocabulary of French Romantic architecture*. *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 50, nº. 1 (Mar., 1991): 18-21.

- Burke, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*, trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Ed. du Seuil, 1992.
- Eckermann, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*, trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- Fariello, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2008.
- Galé, Pedro Fernandes. “Em torno do olhar: a formação do método morfológico de Goethe”. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Phillip Hackert. Biographische Skisse, meist nach dessen eigenen Anfassen entworfen von Goethe*. Tübingen: I. G. Cottaischen Buchhandlung, 1811.
- Goethe, Johann Wolfgang von. “Camarupa”. In *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Band I (Gedichte und Epen I). Hamburger Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000, 350.
- Goethe, Johann Wolfgang von. “Von deutscher Baukunst”. Em *Goethe Werke*. Band XII (Schriften zur Kunst und Literatur). Hamburger Ausgabe. München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 2000, 179.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Die Metamorphose der Pflanzen*. In *Johann Wolfgang von Goethe Werke*. Band XIII (Naturwissenschaftliche Schriften I). Hamburger Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000, 64-101.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*, trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*, trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- Goethe, J. W. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*, trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*, trad. Wilma Patricia Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *De minha vida: poesia e verdade*, trad. Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- Herder, Johann Gottfried von. “Vom Erkennen und Empfinden”. In *Werke*, editado por Regine Otto. Band 2. Berlin und Weimar: Bibliothek Deutscher Klassiker, 1978, 347.

- Lavater, Johann Caspar. *Essay on Physiognomy: also one hundred physiognomical rules, taken from a posthumous work by J. C. Lavater*. London: Ward, 1875.
- Longino. *Do sublime*, trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Lukács, Georg. *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- Mattick, Renate. "Drei Chorbücher aus dem Kölner Klarissenkloster im Besitz von Sulpiz Boisserée". *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* vol. 59, (1998): 59-101.
- Middleton, Robin. "Jacques François Blondel and the 'Cours d'Architecture'". *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 18, nº. 4 (Dec. 1959): 140-148. 10.2307/987903
- Molder, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- Mücke, Dorothea von. "Beyond the paradigm of representation: Goethe on Architecture". *Grey Room*, nº. 35 (Spring 2009): 6-27.
- Riegl, Alois. *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*. Wien und Leipzig: W. Braumüller Verlag, 1903.
- Robson-Scott, W.D. "Georg Forster and the Gothic Revival". *The Modern Language Review* vol. 51, nº. 1 (Jan. 1956): 46-48, <https://doi.org/10.2307/3718258>.
- Schlegel, Friedrich von. *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Erster Teil. Berlin: Verlegt von M. Simion, 1841.
- Schlegel, August W. *Doutrina da arte: cursos sobre literatura bela e arte*, trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.
- Simmel, Georg. "The ruin". *The Hudson Review* vol. 11, nº. 3 (Fall 1958): 379-385.
- Simon, Karl. "Ein Brief von Sulpiz Boisserée". *Wallraf-Richartz-Jahrbuch (1924-1934)* vol. 5, 1928: 168-170.
- Trotha, Hans von. *Der Englischer Garten: eine Reise durch seine Geschichte*. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 1994.
- Werle, Marco Aurélio. "Vida e poesia em Goethe". Palestra no CCBB *Pensamentos Instigantes*, September 9, 2005.
- Werle, Marco Aurélio. "Introdução". In *Escritos sobre arte*, escrito por Johann Wolfgang von Goethe. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2008.
- Wilpert, Gero von. *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner, 1998.