

8

O helenismo de Goethe

Pedro Süssekind

A orientação de Goethe para o classicismo define o rumo de toda uma fase da sua produção artística e de suas investigações estéticas, consolidando o distanciamento dos ideais do Sturm und Drang que marcaram a sua juventude. Esse rumo se evidencia nas peças em que ele trabalhou durante o período em torno da longa viagem que fez à Itália, de 1786 a 1788, como *Ifigênia em Tâuris* e *Torquato Tasso*. E a teoria que fundamenta o interesse pela cultura clássica pode ser encontrada especialmente nos escritos sobre arte publicados após a viagem, entre os quais se destacam a *Imitação simples da natureza, maneira, estilo*, a introdução da revista *Propileus*, *Sobre Laocoonte* e o *Antigo e moderno*.

A revista *Propileus*, dirigida por Goethe, Schiller e Meyer, tinha o objetivo de apresentar as concepções estéticas do grupo de Weimar, ligadas à defesa do modelo clássico, justamente no mesmo período em que nascia, na vizinha Iena, o movimento romântico. Na “introdução” incluída em 1798, no primeiro número de *Propileus*, o sentido do título é explicado com a sequência de termos afins: “o portão, a entrada, a ante-sala, o espaço entre o interior e o exterior, entre o sagrado e o mundano” (GOETHE, 2005, p. 93). Evocando também as construções que levavam à cidade de Atenas, ao templo de Minerva, o termo escolhido indica que o mundo sagrado ao qual o leitor terá acesso é o mundo do povo que possuía por natureza uma perfeição que desejamos e nunca alcançamos e no seio do qual a cultura se desenvolveu segundo uma bela e contínua evolução. Como tinha ensinado

Winckelmann quatro décadas antes, o modelo dos gregos antigos era assumido como tema de reflexão, visando à formação dos artistas alemães modernos e ao conhecimento teórico da arte.

O helenismo constitui, assim, um traço fundamental do projeto formulado pelos escritores de Weimar, que pretendiam divulgar na revista os resultados de seus estudos, como uma proposta voltada para o aprendizado e a crítica. Anunciando claramente o projeto, Goethe, o autor da introdução, pergunta: “qual a nação moderna que não deve aos gregos sua cultura artística?” e, em seguida, “e, em certas áreas, quem mais do que a nação alemã?” (GOETHE, 2005, p. 94). Fica evidente, por trás dessas perguntas, a retomada do “lema” winckelmanniano, formulado nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na escultura e na pintura*: “É preciso imitar os gregos para nos tornarmos inimitáveis” (WINCKELMANN, 1990, p. 94). Ainda mais quando Goethe da introdução ressalta, com ponto de exclamação, o objetivo de se afastar o menos possível da “terra clássica”, um propósito a ser recordado sempre pelo próprio título da revista.

Nessa introdução, o autor não só explicita como também justifica o caráter coletivo do projeto classicista. Ele fala em nome do grupo de Weimar:

A ocasião para o título simbólico – a obra deve propriamente conter observações e considerações, por amigos unidos harmoniosamente, sobre natureza e arte – atenção dos artistas aos objetos – observações – emprego prático [...] (GOETHE, 2005, p. 91).

É justamente essa “harmonia” existente entre os autores que evidencia o fato de não se tratar de uma experiência isolada, mas de um projeto em conjunto, baseado no interesse comum de uma contínua formação espiritual. O autor defende a vantagem dessa formação conjunta como a posse de princípios que uma longa experiência consolidou e, por isso, não pode ser enfraquecida,

pela dúvida e pela inquietude, no confronto com opiniões contrárias. Reunindo ensaios do grupo que compartilha dos mesmos princípios, a intenção mais direta da revista era apresentar a troca de ideias entre “amigos” que possuem um mesmo interesse e que procuram adquirir uma formação nos domínios da arte e da ciência, tendo em vista a divulgação mais ampla dessa troca, a abertura do diálogo para o público.

Quanto a essa intenção de divulgar as ideias do grupo de Weimar, há duas questões a ressaltar: a defesa de uma reflexão dialógica e a integração entre arte e ciência. A primeira questão diz respeito à justificativa de uma reflexão conjunta, em diálogo com outros escritores, numa proposta que pode ser vista como uma característica da teoria goethiana e uma faceta de sua crítica da subjetividade e do individualismo dominantes em sua época. O teórico da literatura Tzvetan Todorov chama a atenção para esse aspecto, indicando que se trata de uma lição apresentada no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), cujo protagonista segue um longo caminho de formação e encontra, na convivência e no diálogo com outros indivíduos “formados”, uma via para superar o seu isolamento e o caráter fragmentário de seu pensamento. Tal lição é formulada por Todorov nos seguintes termos: “apenas a humanidade pode ser plena, inteligente, perfeita; o homem isolado está condenado à incompletude” (TODOROV, 1996, p. 54). Para expor a concepção de Goethe a esse respeito, ele cita uma afirmação feita em carta a Schiller, de 1798:

Se a natureza é insondável, é porque um homem singular é incapaz de abarcá-la por inteiro sozinho, mas a humanidade considerada como um todo é perfeitamente capaz (TODOROV, 1996, p. 54).

A relação entre a arte e a ciência também constitui, para Todorov, um aspecto marcante da teoria da arte de Goethe. A princípio, a dedicação do escritor às investigações científicas pode parecer

contrastante, ou, no mínimo inteiramente distinta de sua atividade poética. Tradicionalmente, ciência e arte não se associam, seja porque se relega esta ao campo subjetivo, como expressão dos sentimentos, enquanto aquela expressa verdades objetivas, seja pela oposição de forma e conteúdo, de aparência e essência, que se consagrou na teoria do conhecimento. Nesse caso, é de se estranhar não só a capacidade de conjugar as duas ocupações por longos períodos, sem que uma delas provoque a interrupção da outra, como também a grande importância que um poeta e escritor consagrado dava a seus estudos científicos, a ponto de considerá-los, às vezes, mais relevantes do que suas obras literárias.

Seria possível questionar os propósitos e os méritos de Goethe no campo da ciência, com base no desenvolvimento dos diversos ramos científicos que ele estudou, uma vez que disciplinas como a botânica e a ótica seguiram rumos divergentes daqueles que ele defendia. Com isso, talvez se revelasse uma interferência, de sua concepção poética na pesquisa naturalista, como algo que o teria impedido de ser um cientista nos moldes convencionais. Mas há também outro caminho para explicar a conjugação de arte e ciência, a partir não das teorias científicas do autor, mas de sua concepção teórica da arte, apresentadas em ensaios como “imitação simples da natureza, maneira, estilo” (GOETHE, 2005, p. 63). É segundo a perspectiva de um defensor do conhecimento objetivo e um crítico do subjetivismo, tanto na filosofia quanto na poesia, que Goethe reflete sobre a criação artística. Isso indica, no lugar de uma ruptura entre poesia e ciência, uma afinidade mais profunda que é identificada tanto no processo de criação artística, quanto em seu aprendizado no campo da arte a que se dedica. No entanto, essa afinidade não pode ser confundida com uma semelhança da arte com a natureza, caso contrário ela cairia na simples imitação, apontada pelo autor como uma etapa inicial no caminho que leva ao nível mais elevado do estilo. Em outras palavras, a afinidade com o conhecimento científico da

natureza não pode negar a autonomia da arte, no sentido de uma subordinação das suas regras às leis naturais exteriores a ela.

Assim, quando analisa uma obra de arte, como, por exemplo, no texto sobre o Laocoonte, publicado também no primeiro número da revista *Propileus*, Goethe faz uma referência à natureza em três níveis (GOETHE, 2005). A simples imitação do aspecto externo aparece como uma primeira relação que, sob uma ótica crítica, precisa ser aprofundada; no segundo nível, trata-se da importância do conhecimento “científico” do objeto natural (no caso, o conhecimento anatômico do corpo humano), a partir da observação e do estudo, para a criação artística; no terceiro, o que se descreve é a composição da obra de arte como um todo “orgânico”, ou seja, um conjunto no qual as partes se integram de modo harmonioso, assim como nos organismos naturais. O conhecimento objetivo aparece como uma condição para que o artista supere o nível da simples imitação, sem abandonar a objetividade, a fim de produzir uma obra que não só ressalta os traços essenciais do objeto imitado, produzindo um conhecimento a seu respeito, como também é composta organicamente, da mesma maneira que os seres naturais.

Embora não haja uma referência direta neste sentido, a constatação de uma afinidade “orgânica” no terceiro nível da relação da arte com a natureza pode remeter a uma comparação clássica, feita por Aristóteles em pelo menos duas passagens da *Poética*, cuja leitura é mencionada por Goethe diversas vezes. Uma das passagens do filósofo diz respeito à definição do belo, no contexto de uma justificativa de que a tragédia deve constituir um todo e ter uma extensão determinada:

O belo, ser vivente ou o que quer que se componha de partes, não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza [...]. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem [...] (ARISTÓTELES, 1992, p. 47).

A segunda passagem retoma o mesmo argumento, ao tratar da imitação narrativa e em verso: “una e completa, qual organismo vivente” (ARISTÓTELES, 1992, p. 121). Para Goethe, que aprofunda essa comparação e lhe dá um sentido novo ao estabelecer relação com o conhecimento científico, a beleza de uma obra de arte perfeita, como o Laocoonte, está ligada à sua composição orgânica, na qual as diversas partes se encontram em harmonia segundo o ordenamento que o artista lhes dá.

A tripla referência à natureza pode ser esclarecida a partir da teoria do estilo, caso se considere que o conhecimento objetivo aparece como um ponto de partida para a atividade criadora e que, ao aprofundar sua concepção inicialmente restrita à aparência exterior, entendendo o processo de criação que resulta no objeto a ser imitado, o artista pode revelar algo de mais essencial, algo que não se manifesta no aspecto visível. Mas essa expressão depende também de um domínio da linguagem própria da arte, ou seja, depende da capacidade de criar um todo orgânico e harmonioso com os recursos à disposição em cada domínio específico da criação artística. Nos termos da teoria do estilo: a simples imitação, fiel ao aspecto visível dos objetos naturais, só pode expressar com maior ou menor perfeição a beleza natural desses objetos; a maneira, desenvolvendo uma linguagem própria, revela o sentimento sem dar a conhecer o lado objetivo; apenas o estilo sintetiza objetividade e subjetividade, constituindo a formulação única, na linguagem artística, de um conhecimento da essência do objeto. A obra de arte possui, assim, uma beleza própria, que é definida como um todo unificado e harmonizado pelo ordenamento das partes, possuindo assim uma afinidade com o belo natural. Mas essa beleza é obtida por meio de uma composição artística que não reproduz fielmente o objeto imitado, justamente para expressar a sua essência de modo pleno, com uma perfeição ideal. Assim, a afinidade só aparece quando se abandona o nível da semelhança.

Na introdução da publicação *Propileus*, Goethe retoma os argumentos de seu texto “*Imitação simples da natureza, maneira, estilo*”, ao descrever a relação que o escultor deve ter com a figura humana, objeto que não pode ser totalmente compreendido apenas pela observação de seu exterior. Nesse contexto, o autor afirma:

A figura humana não pode ser apreendida meramente por meio da visão de sua superfície. É preciso descobrir o seu interior, separar suas partes, perceber as ligações das mesmas, conhecer as diferenças, instruir-se sobre os efeitos e contra-efeitos. Também é necessário que estejamos imbuídos do que é oculto, do que subjaz, do fundamento do fenômeno, quando se quer realmente ver e imitar o que se move em ondas vivas diante da nossa visão como um todo belo e inseparado (GOETHE, 2005, p. 99).

O objeto não se oferece ao artista como mera aparência exterior, mas como uma bela totalidade unificada, um todo orgânico que precisa ser estudado e conhecido a partir da relação e das diferenças entre suas partes. Sem tal conhecimento, a arte se restringe ao nível da simples imitação da natureza, portanto a uma visão limitada ao aspecto exterior, na qual não se revela nada de essencial. Neste sentido, a afirmação do autor de que “somente se sabe o que se viu antes” (GOETHE, 2005, p. 99), define a atividade do artista, mas este precisa conhecer o objeto para ver o que constitui sua essência, ou seja, para realmente vê-lo, porque a perfeição da contemplação se baseia no conhecimento. A compreensão do objeto como um todo orgânico possibilita que o artista, em vez de simplesmente imitar, componha uma obra igualmente orgânica, concebida como um todo cujas partes se encontram em harmonia. É exatamente assim que Goethe descreverá e analisará o Laocoonte, no ensaio incluído na revista, após a introdução na qual ele conclui: “É admirável como um conhecedor da história natural, que é ao mesmo tempo desenhista copia bem os objetos, na medida em que reconhece o que é mais importante [...]” (GOETHE, 2005, p. 99).

Em vez de tratar especificamente do corpo humano, o autor se refere à história natural, já que sua conclusão não se restringe ao caso específico da escultura, embora esse domínio artístico seja tomado como exemplo para a reflexão. A descrição do processo de criação da escultura pode ser considerada, em linhas gerais, uma apropriação da teoria de Winckelmann. Assim como seu precursor, Goethe fala de uma visão de conjunto que constitui a condição para se elevar às idéias e apreender o parentesco entre os objetos aparentemente desvinculados. A “anatomia comparada prepara o terreno para um conceito geral das naturezas orgânicas” (GOETHE, 2005, p. 100). Nas *Reflexões*, o mesmo raciocínio está ligado a outros termos, pois se refere exclusivamente aos artistas gregos, que partiam da observação e da comparação das partes do corpo humano para formar conceitos gerais da beleza, com base em um modelo de natureza espiritual. Na introdução a *Propileus*, há uma apropriação e um deslocamento da reflexão de Winckelmann, já que, por um lado, não se trata dos artistas gregos, mas daqueles artistas de qualquer época que chegam ao nível do estilo; por outro lado, o conceito geral da beleza se refere ao caráter orgânico das obras e se baseia no conhecimento objetivo.

A “anatomia comparada”, denominação mais científica da comparação entre os corpos observados, preconizada nas *Reflexões*, também conduz de uma forma a outra, para que a contemplação de naturezas mais ou menos aparentadas possibilite uma elevação acima de todas as formas “a fim de ver suas características em uma imagem ideal”. O processo de elevação a partir da observação das formas particulares até a formulação do ideal é idêntico ao descrito por Winckelmann. Ainda na primeira pessoa do plural, que pode caracterizar tanto o grupo de Weimar, especificamente, quanto os artistas modernos em geral, o autor da introdução afirma que só podemos “disputar com a natureza” (GOETHE, 2005, p. 100) em nossas atividades artísticas caso saibamos apreender o modo como ela produz suas obras.

Assim, ele recomenda, por exemplo, o estudo da mineralogia, tanto para o pintor e para o escultor, quanto para o arquiteto. Ampliando o conselho, o que se propõe é ter um conhecimento aprofundado da natureza, especialmente dos objetos que serão imitados, para então ser capaz de “desvendar” tais objetos e enfatizar seus traços essenciais.

Essa proposta pode ser lida quase como uma descrição e uma justificativa da formação do próprio Goethe, que procura explicitar sua concepção da afinidade existente entre a atividade artística e a científica. Mas, no contexto da teoria da arte, a justificativa implica acima de tudo uma reflexão sobre a mímese, ou seja, sobre a relação entre arte e natureza, tanto no nível da semelhança quanto no nível da afinidade baseada na noção de orgânico.

A comparação entre a arte e a natureza é muito significativa, porque ressalta a questão da relação entre o belo artístico e o belo natural, um problema decisivo na estética do século XIX, como indicaria Hegel, nos *Cursos de Estética*, para contestar a concepção tradicional de uma superioridade do belo na natureza (HEGEL, 2001, p. 28). Quanto a essa questão estética específica, Winckelmann pode ser considerado como um dos primeiros defensores da superioridade do belo artístico, quando fala de uma perfeição ideal obtida nas esculturas gregas das divindades e impossível de encontrar na natureza. Goethe segue essa indicação, embora não aborde o problema diretamente, revelando uma posição diferente da de seu precursor ao tratar de uma rivalidade da criação artística com a natureza. Ele procura ressaltar a autonomia da arte, que precisa deixar de ser fiel (simples imitação) aos objetos visíveis, e identifica ao mesmo tempo uma afinidade de outro nível, com base no conhecimento da totalidade orgânica. A obra de arte vai além da forma natural bela, para ter uma beleza mais essencial que só pode ser aprendida pelo conhecimento dos processos naturais de formação. Assim, o que ele defende é o equilíbrio entre o belo natural e o artístico.

O ideal clássico de Goethe, que fala em nome do grupo de Weimar no qual se incluem também Schiller e Meyer, baseia-se, sobretudo nas ideias de Winckelmann. Mas as considerações feitas na introdução da divulgação *Propileus* se afastam das que foram formuladas nas *Reflexões* sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, principalmente pela valorização do conhecimento científico da natureza. Se, no livro de 1755, a beleza exemplar da arte antiga era definida segundo o duplo caráter de “nobre simplicidade e calma grandeza” (WINCKELMANN, 1990, p. 142) dos gregos, na introdução da revista de 1798 a arte mais elevada é considerada como conhecimento, como síntese da autonomia e da objetividade, de modo que a questão da beleza fica submetida à noção “científica” do organismo. É o que Todorov denomina uma “estética orgânica” em sua introdução aos *Escritos sobre a arte* (TODOROV, 1996, p. 38).

Na introdução a *Propileus*, a relação entre arte e natureza é abordada a partir de duas perspectivas distintas. Na primeira, trata-se propriamente da imitação da natureza, no sentido de uma reivindicação do conhecimento objetivo mesmo quando se abandona o nível da simples imitação. Já a segunda perspectiva diz respeito à questão da autonomia e da superioridade da arte em relação ao aspecto externo do objeto imitado, quando o artista ressalta o que esse objeto tem de significativo e “instila” nele o seu valor mais elevado. Assim, a obra de arte pode ter proporções mais harmoniosas e formas mais nobres do que as do corpo humano, pode ter uma regularidade, um caráter significativo, uma perfeição que o objeto natural não tem, características que dão à arte uma beleza superior, na qual se descobre por fim uma afinidade mais profunda com o mundo orgânico. Essa possibilidade que o artista tem de ir além da forma natural está ligada tanto à escolha das matérias apropriadas, fornecidas pela natureza, quanto ao tratamento dado a essas matérias.

Mas a relação entre arte e natureza não constitui o único tema

elaborado na introdução de Goethe para a revista. Outro problema discutido no texto é a relação entre antigos e modernos, em uma retomada da crítica às tendências artísticas contemporâneas em nome de um modelo superior, procedimento que caracterizava o Classicismo desde Winckelmann. A defesa do modelo dos gregos (considerados, na introdução da revista *Propyleus*, como um povo que possuía por natureza a perfeição) esteve sempre ligada a uma identificação da decadência da arte moderna e da necessidade de seguir um outro caminho, melhor e mais verdadeiro. Goethe retomaria a mesma questão vários anos depois, em *Antigo e moderno* (1818), ensaio publicado em *Sobre arte e Antigüidade*, um novo veículo de divulgação do projeto classicista de Weimar. Ao contrário do que o título desse ensaio sugere, seu tema não é propriamente uma comparação de épocas históricas, mas uma reflexão sobre as condições favoráveis ou desfavoráveis para a criação artística. Assim, é retomada a questão do condicionamento histórico, da vinculação da arte à sua época e à sua nacionalidade – que pode ser considerada uma herança de Herder –, no entanto essa retomada se volta para a formação artística e o domínio particular da vida dos grandes artistas.

O ensaio *Antigo e moderno* tem um caráter dialógico, já que o autor toma como ponto de partida duas afirmações escritas por Karl Ernst Schubart (1796-1861) a seu respeito, uma delas discordando da posição dos “admiradores dos antigos”, entre os quais o próprio Goethe é incluído, outra que o compara a Shakespeare, dando preferência ao escritor inglês. A intenção anunciada no início do ensaio é esclarecer o seu elogio aos antigos, mostrando-os não como uma oposição aos modernos, mas como uma via de conciliação. Em sua resposta ao “jovem amigo”, Goethe faz uma reflexão autoral, tanto no sentido dessa referência à sua própria obra, quanto no sentido de valorizar a situação pessoal dos artistas como uma condição para a criação. Ao comparar as duas afirmações citadas, a que se opõe aos admiradores dos

antigos e a que prefere Shakespeare, ele procura solucionar a divergência em relação à postura classicista da primeira com base na comparação de seu talento com o do poeta que o influenciou. A solução é entender a comparação entre as épocas com base na comparação entre os poetas: “[...] justamente onde ele vê minha desvantagem diante de Shakespeare nós encontramos desvantagem diante dos antigos” (GOETHE, 2005, p. 232).

O ponto em questão é o elogio do talento “inconsciente de si mesmo”, identificado no dramaturgo inglês, capaz de revelar com naturalidade a verdade e os erros humanos “sem recorrer ao raciocínio, à reflexão, às sutilezas, à classificação”, enquanto Goethe teria a mesma intenção, mas sempre lutando com a tendência oposta. Trata-se, portanto, de um elogio do gênio e de uma crítica da interferência da reflexão abstrata na criação artística, noções com as quais o próprio Goethe concorda inteiramente. Sua justificativa da desvantagem que ele mesmo tem diz respeito à contradição entre o desenvolvimento do artista e sua época, cujas circunstâncias não lhe são favoráveis e impõem diversos obstáculos. Haveria épocas, como a de Shakespeare (retomando assim um argumento do texto de Herder do período pré-romântico), que permitem ao artista se formar com facilidade e criar sem resistências e obstáculos. No entanto, apesar de sua referência à questão histórica e à diferença entre antigos e modernos, o autor está mais interessado em pensar as condições particulares e pessoais que influenciam a criação artística em qualquer época. Ele explicita essa intenção:

Deixemos, portanto, de lado o antigo e o novo, o passado e o presente, e digamos de modo geral: tudo o que é produzido artisticamente nos coloca num estado de ânimo no qual se encontrava o autor. Se o estado de ânimo é alegre e leve, nos sentiremos livres [...] (GOETHE, 2005, p. 233).

Trata-se, aqui, não da matéria ou do conteúdo, mas do tratamento artístico, do desenvolvimento próprio de cada artista em sua relação com as circunstâncias em torno dele. Essa questão é esclarecida por meio de uma comparação exemplar entre os grandes artistas do Renascimento: Rafael, Michelangelo e Leonardo da Vinci. O primeiro desenvolveu seu gênio no contato com os outros dois, que por sua vez não tinham chegado realmente, “durante suas longas vidas”, a alcançar a verdadeira satisfação da atividade artística, “a despeito do supremo desenvolvimento de seus talentos” (GOETHE, 2005, p. 234). Segundo Goethe, Leonardo da Vinci ficava extenuado pela reflexão e sofria diante das dificuldades técnicas, enquanto Michelangelo se torturava durante seus melhores anos em busca dos blocos de mármore, em vez de trabalhar para nos deixar um número muito maior de obras-primas. Em contrapartida, Rafael tinha condições favoráveis para o desenvolvimento de sua arte, por isso a exerceu durante a vida toda com facilidade, alcançando um equilíbrio entre sua atividade e sua situação de vida.

O exemplo de Rafael é um exemplo do Classicismo, em seu sentido mais pleno, como o autor define claramente:

Ele jamais greciza, mas sente, pensa e age completamente como um grego. Nós vemos aqui o mais belo talento, desenvolvido num período igualmente feliz como o que ocorreu, sob condições e circunstâncias análogas, na época de Péricles (GOETHE, 2005, p. 235).

Assim, o que Goethe pretende definir em seu ensaio de 1818 é o equilíbrio entre natureza e arte, entre as condições históricas ou pessoais e o desenvolvimento do artista talentoso. Em tal consideração, a Grécia clássica aparece, assim como a Itália renascentista, como uma condição especialmente favorável para a formação e a criação artísticas, o que possibilita o desenvolvimento dos maiores gênios. A arte desses períodos possuiria uma clareza na maneira de ver, uma serenidade na percepção, uma facilidade de

comunicação que se revelam como ideais para a criação artística de qualquer época. Ao identificar a arte grega como a fonte original e mais rica desse equilíbrio entre o desenvolvimento artístico e as condições naturais e históricas, Goethe reforça a noção de sua exemplaridade. Mas, nessa reflexão autoral, ele chama a atenção para o desenvolvimento único de cada artista em sua época, definindo o ideal na exortação que se encontra no texto sobre antigos e modernos: “Que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que o seja!” (GOETHE, 2005, p. 236).

Comparativamente, a introdução da revista *Propileus* elabora uma reflexão mais abrangente sobre a questão dos antigos e modernos do que a do texto posterior, que relativiza a comparação histórica em nome de uma valorização do caráter autoral. Naquela introdução, o autor identifica um afastamento, por parte dos artistas modernos, nórdicos, alemães, em relação aos antigos. Como o texto está voltado para a formação artística, o que ele ressalta é a dificuldade que um artista do norte da Europa tem, em comparação, por exemplo, com um italiano, de apreciar e compreender as obras-primas da Antiguidade, por mais que as reconheça como modelos de perfeição. Assim, o afastamento do modelo em que a arte moderna se espelha levaria a uma decadência, provocada antes de tudo pela falta de conhecimento e de estudo, no caso dos artistas alemães em particular. A consideração crítica de Goethe, muito próxima daquela feita por Winckelmann, tem a intenção abrangente de definir em que consiste a decadência dos modernos, que estaria acentuada na Alemanha daquela época, a fim de mostrar o que esses artistas alemães precisam aprender dos gregos antigos.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BUTLER, E. M. **The tyranny of Greece over Germany**. Cambridge: University Press, 1935.

GOETHE, Wolfgang. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa oficial, 2005.

_____. **Écrits sur l'art**. Paris: GF Flammarion, 1996.

_____. **Essays on art and literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

_____. **Vermischte schriften**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1965.

_____. **Viagem à Itália**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____; SCHILLER, F. **Der briefwechsel zwischen Goethe und Schiller**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977.

GUINSBURG, J. (Org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HEGEL, G. W. **Cursos de estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

TODOROV, Tzvetan. "Goethe sur l'art" (Préface). In : GOETHE, W. **Écrits sur l'art**. Paris: GF Flammarion, 1996.

WINCKELMANN. **Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture**. Alençon: Aubier, 1990. (Coleção Bilíngüe).

Recebido em: 21 de novembro de 2007.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2007.