

## Sobre o Classicismo de Goethe (Caracter)

Júlio César Miotto \*

“As relações cegas, propriamente naturais, sobrevivem na sociedade do século das Luzes. Sob esta forma que elas penetram na obra de Goethe. Isto que lhe dá dignidade é estar à altura do momento mítico; somente na relação dialética com ele, e não como um discurso livre de todo vínculo, que seu conteúdo de verdade pode-se definir como um humanismo.”

Adorno, *Notas sobre Literatura*

**Resumo:** Este artigo mostra certo descompasso entre as orientações positivas da estética de Goethe, como aparecem nos seus *Escritos sobre arte*, e a realização efetiva de sua obra artística, tomando o caso exemplar de *Ifigênia em Táuris*. Tal ocorre, conforme sustentamos, por uma exigência interna à obra, que de algum modo já era compreendida por sua estética anterior. Pelo tratamento do problema clássico do “caracter”, veremos como se realiza sua concepção do procedimento *maneira*. Também como ocorre uma superação em relação às prescrições clássicas por meio de uma particular resolução do drama.

**Palavras-chave:** caracter, estilo, humanismo.

**Abstract:** This article shows a certain disparity between the positive orientations of the aesthetics of Goethe, as appears in his *Essays on Art*, and the effective realization of his artistic work, as shown in the exemplary case of *Iphigenia in Tauris*. This occurs, as we argue, because of an internal requirement of his work, which has been, somehow, understood through his earlier aesthetics. Through the treatment of the classic problem of the concept of “character”, we will see how his conception of the *manner* has been realized. We also will outline how an overcoming of classic prescriptions occurs through a special resolution of the drama.

**Keywords:** character, style, humanism.



Tentemos interpretar nosso Autor conforme uma sua exigência conhecida e que a todo momento ele reafirmava – numa correspondência estreita entre arte e teoria estética; via irresolução do

problema entre arte e conhecimento, pelos elementos que anunciam o seu foco de saída e a relativa solução metodológica que progressivamente se instituiu. Tomemos um caso exemplar da obra literária de Goethe, a fim de distinguir melhor no momento artístico como ocorre a inadequação de algumas de suas concepções estéticas e quais as conseqüências, em retorno, para a estética, dos “saltos” em relação a ela que sua obra literária impunha, que muitas vezes não foram expressas pela consciência do crítico – *Ifigênia em Táuris*.

O texto *Imitação simples da natureza, maneira, estilo* põe-nos mais ou menos no centro da questão para a qual queremos chamar atenção. Desde que não nos apeguemos demasiado ao procedimento organizatório do texto, pode-se aqui esboçar de maneira suficiente o caráter “espirálico” da concepção estética goethiana. Trata-se de reconhecer a esparsidade da sua noção de *character*, ou *característico*. Para isso, não basta dizer que o momento da configuração do particular se dá em três etapas (imitação simples, maneira, estilo) ou numa delas. Pois que, diz Goethe, “podemos facilmente perceber que estas três espécies de produzir obra de arte, aqui separadas umas das outras, são precisamente aparentadas umas com as outras e uma pode desembocar suavemente na outra.” (GOETHE, 2005: 66) Veremos, contudo, que é no procedimento *maneira* que a questão do conhecimento se torna um problema para a expressão artística.

Já na *imitação simples da natureza* o artista, apesar de se ocupar com objetos mais facilmente captáveis, tem de fazer uma *escolha* de seu objeto dentre os fenômenos naturais, que determinará desde o início o valor que um esforço artístico pode ter e as condições de produção e progresso do artista. A imitação pura e simples dos objetos da natureza é o melhor exercício para o iniciante na arte e pode logo atingir níveis avançados de representação e fidelidade do traço ao objeto representado. “Essa espécie de imitação será então exercitada em objetos denominados mortos ou que se encontram quietos, por homens calmos, fiéis e limitados.” (idem: 64) Flores e frutas são tomadas como objetos exemplares desta espécie de imitação. Mas, ao artista que progride, “aborrece a ele ter de soletrar, por assim dizer,

apenas em signos a natureza em seus vocábulos. Então ele inventa para si um *modo*, cria para si mesmo uma *linguagem*, a fim de expressar novamente a seu modo o que a alma apreendeu, a fim de dar uma forma própria, designadora, a um objeto que ele retomou várias vezes, sem com isso, quando o retoma, ter a natureza mesma diante de si e sem também lembrar dela inteira e intensamente.” (idem: 64) Este procedimento, mais complexo, é a *maneira* como o artista põe em uma imagem a “concordância de muitos objetos” que ele vê. No entanto, “ele apenas a pode colocar em uma imagem ao sacrificar o que é *singular*.” (idem, grifo nosso) Se já com este procedimento é possível (por meio de uma subjetivação na relação da forma com o objeto) distinguir a imagem particular (que se formula) da singularidade do objeto e dar a ela uma “*forma própria e designadora*” (grifo nosso), ao mesmo tempo, ele não permite “lembrar” intensamente da natureza. A designação da forma deste procedimento é imediata, e, Goethe chega a comparar, são como “as opiniões sobre os objetos morais” que “se ordenam e se configuram de maneira diferente na alma de cada um que pensa” (idem: 65).

Esta analogia entre arte e moralidade ilustra bem a relação entre forma artística e natureza na obra de Goethe. Não “lembrar da natureza inteira e intensamente” é para a expressão artística como emitir uma opinião que por si mesma é rarefeita e dependente da ocasião. “Vemos que esta espécie de imitação é aplicada mais habilmente a objetos que, em um todo maior, possuem muitos pequenos objetos subordinados. Estes últimos devem ser sacrificados, caso deva ser alcançada a expressão universal do objeto maior, como ocorre, por exemplo, em

paisagens, nas quais perderíamos inteiramente o propósito caso quiséssemos nos deter ansiosamente no que é *singular* e não determinar o conceito do todo.” Se o artista se apega ao singular e em sua fixação ansiosa toma a natureza como campo de objetos, ele se deixa permanecer na confusão dos elementos que se apresentam na impressão de um instante, como as opiniões sobre objetos morais; o valor do que se expressa se desprezaria simplesmente pelo procedimento, ou na singularidade do objeto a que se deu forma – por isso Goethe reclama a lembrança da natureza. De fato a maneira é o procedimento o mais propício à singularização. “...toda maneira consiste na elaboração de um modo de expressão abstratamente subjetivo (sobre a base de um modo abstratamente subjetivo de considerar a realidade) e, portanto, de um modo de trabalhar artístico no qual o sujeito criador aparece como indivíduo singular. Nasce assim a singular situação objetiva, mas de nenhum modo paradoxal, de que aquela subjetividade abstrata se contraponha ao eventual conteúdo concreto e determinado (particular) como universalidade abstrata de forma e, ao mesmo tempo, ultrapasse para cima e para baixo a sua essência realmente artística, a sua particularidade.” (LUKÁCS, 1978: 186) A singularidade como que excede e falta ao sujeito criador quanto a sua “situação objetiva”. Lembrar-se da natureza como totalidade maior, como objeto maior, e despregar-se dos objetos subordinados à situação singular. Estes últimos devem ser “sacrificados, caso deva ser alcançada a expressão universal do objeto maior.” Qual o significado deste sacrifício que Goethe nos prescreve? Abafar-se-ia o que é contingente no objeto e se ficaria somente com como um emblema de um

objeto singular, será isto que Goethe quer nos dizer? Certamente não, pois se todo seu esforço foi, pelo contrário, no sentido de negar ao que é singular um estatuto artístico! Não, Goethe fala a favor de um “estudo atento e profundo dos objetos mesmos”, não para ficar na dimensão singular dos objetos. Antes quer que o artista venha “a conhecer sempre mais exatamente as propriedades das coisas e o modo como subsistem, de tal forma que *abraia da série das formas e saiba colocar lado a lado e imitar as formas características diversas.*” (GOETHE, op. cit.: 65, grifo nosso) Este é o conhecimento da natureza digno do meio expressivo a que Goethe chama *estilo*. Este “repousa sobre a fundação a mais profunda do conhecimento, sobre a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis.”

Como podemos compreender que esta permanência sobre a essência das coisas segundo um conhecimento profundo se distinga dentre as formas visíveis e apreensíveis ao homem, que repousa aí uma forma de atividade que dá à arte uma tal apreciação, uma tal dignidade, que a ela seja atribuído “o direito de se igualar aos supremos esforços humanos”? Cabe entender aqui, portanto, quais os limites da maneira própria enquanto meio expressivo e do conhecimento; e como, não obstante, este é um procedimento intermediário, “um elo intermediário entre a imitação simples e o estilo” (idem: 67). Pois, se, por um lado, Goethe afirma que toma “a palavra maneira em um sentido elevado e respeitoso”, por outro, é claro que para ele, como explicamos, no processo de enformação do carácter, a maneira própria ao artista tem maior propensão, enquanto modo de apreensão dos fenômenos, de manter-se singular. As complicações para a compreensão de

qual é a boa maneira e qual é a má nos remete a certo debate de Goethe com a estética de Diderot desenvolvido em seu texto *O ensaio sobre a pintura de Diderot*.

Toda a problemática pode ser delimitada nisto que Lukács entende como a luta do século XVIII “para superar o conceito da universalidade que serve de critério a Aristóteles” em sua *Poética*. Não haveria espaço neste texto para traçar a concepção aristotélica da universalidade da tragédia, motivo pelo qual passaremos direto ao que Lukács formulou como o problema principal na interpretação de Aristóteles no XVIII. “A dificuldade que a este ponto se apresenta continuamente em seus raciocínios [dos pensadores das Luzes] é, para dizê-lo brevemente, o fato de que o conceito do típico, por cuja formulação estética eles lutam, implica por uma parte realmente numa generalização dos fenômenos singulares da vida imediata e, por outra, contudo, sempre que ele é captado não como processo de generalização mas como universalidade existente, isto obscurece – ao invés de esclarecer – o que é artisticamente típico.” (LUKÁCS, op.cit.: 134) Neste contexto da história dos problemas é que se deve compreender a ambigüidade para qual chamamos a atenção na noção goethiana de maneira, pois que o tipo, o que Goethe em *Imitação simples* chama de forma característica, no domínio do procedimento maneira, depende de uma formulação e de um uso que se inserem numa relação peculiar entre universal e particular. Vejamos estas imbricações como ficam no texto de Goethe que trata de Diderot e sua noção de maneira.

Goethe esclarece resumidamente que toda a sua crítica a Diderot vai de encontro à “tendência de os seus enunciados caminharem na direção de

confundir natureza e arte, de amalgamar completamente natureza e arte.” (GOETHE, op.cit.: 148) “A natureza”, diz Goethe, “organiza um ser vivo indiferente, o artista um ser morto, mas significativo, a natureza um ser real, o artista um ser aparente.” “Natureza e arte, conhecimento e prazer estão contrapostos, sem se suprimirem mutuamente, mas também sem uma relação especial” (idem: 149).

Isto quer dizer que não mantêm uma relação de mutualidade ou correspondência imediata entre si. Diderot pensa ser uma insuficiência da arte não conhecer as causas naturais. Satisfação e conhecimento das causas se equivalem e a arte teria sua função circunscrita às condições sociais e naturais que apresenta – Diderot não concebe meio termo, ou a arte é realista por que representa a espontaneidade dos gestos sociais e a luz real sobre o objeto, ou a arte passa a ser um ensinamento tão protocolar que se deve entendê-la dentro das disputas científicas em torno de saber qual convenção conceitual é a mais adequada e fiel à natureza, e neste caso a arte perderia. Goethe não pode concordar que “quanto mais perfeita seria a imitação e mais adequada às causas, tanto mais satisfeitos nós ficaríamos.” (idem: 147, grifo do autor) Melhor dito, esta questão para Goethe é mal posta no âmbito da estética. “Se conhecemos ou não as leis da natureza organizada (...) sobre isso o artista plástico quase não tem de se perguntar.” (idem: 150) Os artistas, antes, desenvolvem “as regras a partir de si mesmos, segundo leis artísticas que residem tanto verdadeiramente na natureza do gênio plástico quanto a natureza universal conserva eternamente e ativamente as leis orgânicas.” A observação acurada das leis orgânicas implica reconhecer sua necessidade enquanto matéria para

um todo necessário artístico. Não cabe questionar a capacidade humana para o conhecimento da natureza, como Diderot faz, lamentando o apego humano à exterioridade dos fenômenos. Diz Goethe: “Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior. Essa exterioridade, essa superfície está adaptada de tal maneira a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência quanto no mais forte movimento.” (idem: 159) A exteriorização é enraizada no movimento que vem do interior. O pesar de Diderot sobre a limitação daquele que trabalha com elementos do exterior, para Goethe, então, não está, absolutamente, justificado. Não é preciso, para contornar o maneirismo, contornar também o momento da preparação subjetiva do objeto em nome de um subjetivismo espontâneo que alcançaria o objeto sem mais mediações sob a condição de o Gênio instrumentalizar do melhor modo o fato bruto apreendido e representar a verdade múltipla do singular. *Aqui, a maneira, para fugir ao maneirismo, “individualiza o indivíduo”*. “O homem que se prende inexoravelmente aos seus impulsos e tendências se afasta sempre mais da unidade do todo, inclusive daqueles que talvez ainda pudessem ser-lhe semelhantes, ele não faz nenhuma exigência à humanidade e assim, ele mesmo se separa dos homens.” (idem: 187) É curioso perceber o quanto neste debate Goethe fala menos em nome de uma cultura do Gênio e mais em nome da educação do artista. É fácil daí derivar os clichês de um Goethe maestro, que amadureceu e tornou-se

classicista. Mas se Goethe reivindica sobretudo o aprendizado, o momento verdadeiro desta concepção se encontra na relação que a apologia goethiana do contemplativo tem com a função do artista em distinguir no fenômeno natural o característico de suas manifestações originárias. O cientista e o artista se posicionam diferente ante a natureza porque o primeiro impõe à natureza seu juízo, ao passo que o artista espera contemplativamente distinguir os fenômenos originários naturais e ser por eles impelido a reenlaçá-los numa nova ordem, numa *segunda natureza*.

Antes das considerações sobre a questão da maneira seria de bom tom perceber a modulação do característico internamente a uma obra de Goethe. *Ifigênia em Táuris* é uma obra de 1786, mais ou menos o período em que os textos que viemos a analisar foram escritos. Queremos, na medida em que o formato deste nosso texto permite, desenvolver a partir dela certa noção das dificuldades que o programa classicista de Goethe encontra e dizer alguma coisa sobre o quanto estas dão sinal de uma época que não pode reatualizar a idéia que faz de si mesma sem mediações. Para que isso se faça claro rapidamente, digamos já qual a nossa estratégia interpretativa. Em primeiro lugar, é preciso mostrar no texto que o momento de verdade da obra deriva não de sua forma mas de seu conteúdo – de seu nominalismo, não simplesmente do todo. Que, em segundo lugar, na forma é o fato de a total determinação ser dependente do conteúdo mesmo que localiza o evento numa situação extraterritorial – na ilha de Táuris. Em terceiro, como Ifigênia é a corporificação da culpa mítica, que deverá reconfigurar-se (não sem volatilização da culpa) para que se realizem os propósitos seus de cidadã e

filha de outro reino – o que complexifica a sua posição de sacerdotisa de um reino, antes bárbaro, para o qual ela foi e é o arquétipo da civilização. Num quarto momento, consideraremos como seu irmão, Orestes, denuncia, na forma do drama clássico, um anti-humanismo que reflete a fraqueza de e ao mesmo tempo põe fortes o classicismo e o projeto humanista de Goethe. Em quinto lugar, trata-se de considerar o rei de Táuris um símbolo de como a civilização da barbárie não compensa a perda da unidade arcaica (com) do mundo, e como seu último gesto, seu “Adeus” emancipador de Ifigênia lhe dá uma dignidade central na obra – reconheceremos então aí o valor de humanismo mediado.

O que nos propomos a realizar em primeiro lugar não poderá ser feito sem as mediações da análise. Mas recoloquemos a questão da tipificação e veremos que seu caráter espiralico se dá no tempo da obra quanto mais ela procura paralisá-lo. Observemos atentamente, por uma parte, o quanto a verdade da caracterização das personagens às quais priorizamos depende da duplicação delas mesmas, veremos que nelas se expressa exemplarmente o que podemos chamar, junto da tradição, de *proto-forma*, a partir de sua concepção enquanto particular, e como, por outra, o todo não poderá realizar-se senão por meio de uma designação renovada delas, que sempre ocorrerá em um segundo momento.

Táuris, a ilha bárbara, domínio do rei Toas, antes da chegada de Ifigênia pelas mãos divinas de Diana, era a terra conhecida na mitologia como fatal aos estrangeiros que lá passavam. Goethe a caracteriza com o mínimo de traços possíveis para que, em contraponto ao

seu valor mítico, sua paisagem seja a mais límpida e homogênea possível. Não mais que suas florestas, o palácio do rei, o templo de Diana e seus bosques são os ambientes em que se desenrolam os eventos. Todos estes lugares quase que prescindem do anúncio do Autor, e nenhum deles tem descrição ou sequer referências aos cômodos e partes internas; a não ser os vestibulos, nenhum espaço interno é citado. Este lugar sem profundidade era palco do mais ignominioso holocausto. A sua atmosfera límpida é plena de um sentimento de violência arcaica presente como pré-história presente, sublimada pela deusa e por sua sacerdotisa, estrangeira que, abrindo precedentes, não pôde ser sacrificada. Como porta voz da deusa, Ifigênia grega como que traz a civilização consigo ao reino bárbaro e paralisa a violência para anunciar uma época à ilha. O amor do rei pela sacerdotisa, o rei agora capaz de amar, cria as condições para uma união feliz que complementaria o sentido da vira-volta mítica como elo de arquétipos originários. Não fosse a nostalgia sôfrega de Ifigênia. A terra é sem dúvida o solo bárbaro de uma civilização instável. O conteúdo, como explicitaremos com mais clareza, de *Ifigênia em Táuris* é a barbárie recém-civilizada e instável em seus novos marcos. Compreende-se, pois, que a forma classicista procure ser a mais delicada, como que para criar as condições de um drama que possa ao mesmo tempo ter o sinal distinto de uma objetividade acabada, de uma realidade digna. A forma não jaz sobre uma objetividade plena apenas por ela compor um todo. Antes a distância paralela que os três principais personagens têm em relação ao outro na caracterização inicial, vem a turbilhar-se em momentos muito próprios a cada um, até que por si

mesmos nestes movimentos próprios adquirem um valor relacional que em princípio só a força do destino anunciava garantir – ao final das contas Ifigênia volta com o irmão para Grécia, para pesar de Toas. Os momentos dos encontros são precedidos de uma primeira caracterização dos personagens, que falam consigo e com deuses por efeito da forma, mas que pela força do conteúdo poderiam estar mudos – Toas por sua simplicidade, Ifigênia por sua nostalgia, Orestes por sua loucura. Mas não é sem custo para a forma que estes *reclamam*. O momento de natureza, de fato totalmente mediado pela forma, é o motivo do desarranjo dos caracteres, a forma só pode devir um conteúdo por ela mesma (e uma totalidade) porque tem a flexibilidade de um nominalismo capaz de se reorientar no desdobramento da obra. A natureza faz surgir a diferença no contínuo ordenado dos seres; ora, se os personagens de *Ifigênia* demonstram esse desarranjo...! Segundo Adorno, “é preciso aqui recorrer ao nominalismo artístico, isto é, à supremacia do particular e do individual sobre o universal e o conceito.” (ADORNO, 1984: 158) O drama aqui está aberto, necessitando de uma resolução particular, de uma nomeação renovadora do carácter.

Ifigênia quando reencontra o irmão padecendo de insanidade e partilha do plano de Pílades para retornar a sua terra, sofre de um profundo remorso por ter de abandonar seu templo, seu rei e uma terra que necessita dela e a qual ela sente trair. Sua culpa é a de quem sente que tanto a sanidade de seu irmão quanto a felicidade do reino que tão bem a acolheu estão em suas mãos. A maldição de Ifigênia deriva da inadequação entre seu humanismo e as condições para a sua realização. Diz-lhe Arkas, conselheiro do rei. “Repito: em

tuas mãos tudo se encontra./ A irritação do rei, unicamente./ morte amarga vai dar aos estrangeiros./ Há muito tempo as tropas já perderam/ o costume dos cruentos sacrifícios/ e duras oferendas. (...) Oh! não nos prive do que pode dar-nos!/ Facilmente arremata o que iniciaste./ Em parte alguma tão depressa pode/ construir um reino a calma divindade/ que do céu baixa sob humana forma,/ como entre um povo novo, obtuso e bárbaro,/ transbordante de brio, ânimo e vida,/ a si tão só entregue e a seus inquietos/ pressentimentos, que o pesado fardo/ da vida humana sobre os ombros leva.” (GOETHE, 1964: 109) Ifigênia pensa então, só: “... a voz do caro homem despertou-me,/ para lembrar-me que eu aqui deixava, também, ao desamparo outras criaturas.” (idem: 113) Ante a culpa a antiga obstinação de sua nostalgia inabalável, no seu tranqüilo templo, se converte em obstinação da fuga, firmeza no vendaval. A mesma tipificação é reambientada à força e exige sua adaptação. A culpa de quem, acolhida em reino estrangeiro, sente nostalgia da terra natal volatiliza-se pela força dos eventos e transforma sua disposição – a sacerdotisa passa a ser a fugitiva por necessidade e a verdade de sua nova caracterização é tanto maior quanto mais engajada neste movimento está ela, quanto maior o sentimento da culpa por deixar um estado a que de algum modo se havia estabilizado. A designação que lhe configurava como o arquétipo do sofrimento resignado esfarela-se pela fortuna, então, Ifigênia se vê em uma situação na qual a sua tomada de decisão exige a mentira e a fuga. A culpa fundadora, na forma característica humanista, sem sair de si mesma é ameaçada e passa a ser dependente de que Toas não retorne a seu estado de origem, não torne à barbárie. *O humanismo não depende de*

*si mesmo para realizar-se, não é necessário por si.* Mas se Ifigênia volta a um não-humanismo por força do destino, Orestes, seu irmão, chega a ser anti-humanista. As fúrias de Orestes o conduzem à loucura. Assassino de sua mãe e do padrasto, antes de encontrar a irmã, dá testemunha do maior declive na forma da obra. Sua culpa clama o regaço da morte sem glória, a morte por não suportar viver, “Mal penetro em qualquer lugar saudável,/ logo os semblantes mais louçãos acusam/ sinais de dor, de morte lenta e certa” (idem: 57). E quando Pílates tenta dissuadir e convencê-lo de que a maldição não tem raízes, “Só herdamos bençãos dos pais; nenhuma maldição”, responde Orestes: “Não creio que por bênçãos aqui viéssemos.” (idem: 61) “É o caminho da morte que iniciamos.” (idem: 51) À irmã, antes de reconhecê-la, ele diz: “Deixa-me sozinho/ baixar aos mortos sem nenhum cortejo.” (idem: 87) Sua ironia diante dos deuses fura a forma clássica e denuncia o classicismo e o arcaísmo como meios estilísticos que não poderão encontrar a verdade senão em uma “situação objetiva”, como diz Lukács, anti-humanista, absolutamente situada na modernidade. Goethe, neste sentido, contradiz a sua estética ali onde ela procurava instituir o universal, realizar a idéia, e renomeia o particular como momento verdadeiro num todo não realizado. Por isso mesmo, no refluxo do anti-humanismo, no retorno ao humanismo, exigir-se-á, na forma, que Toas não desestabilize a recuperação de Orestes – no jogo de equilíbrio classicista, Ifigênia tem de tirar Orestes, grego, de suas fúrias e contar com a força de sua obra de civilização, contar com que Toas, bárbaro, desista de mantê-la em seu reino em um ato civilizado, para que o todo se realize. Daí a grande dignidade de Toas, que, infeliz, diz um “Adeus”

ríspido mas emancipador. O todo não se realiza nem como tragédia, nem como drama totalmente redimido. E no entanto é necessário na dialética da obra. A obra tem seu conteúdo de verdade enquanto testemunho do senso histórico a ela subjacente. A própria idéia de homem se atualiza como constelação histórica de um estado pré-revolucionário.

\* \* \* \*

O sacrifício do que está subsumido ao singular é destituí-lo de sua atração imediata para distinguir no germinar, no crescer, na desestabilização, uma proto-imagem que reconfigura os arquétipos e se reequilibra no todo. A maneira própria deve ser superada em nome de uma objetividade universal que permaneça sobre a idéia de uma vida social conciliada no todo. Como a idéia é constelação histórica, em Goethe, temos a proto-imagem da vida capitalista na sociedade atrasada alemã. A relação entre conhecimento e arte, natureza e artista tal como se encontra nos escritos sobre arte é a maneira própria como o indivíduo Goethe traçou numa dialética espontânea, como diz Lukács, o problema da história – e a relação destes escritos com sua arte deve ser compreendida num processo de encontros e desencontros que este trabalho mal conseguiu esboçar.

## Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. “A propos du classicisme de Goethe dans *Iphigénie*”, in *Notes sur Littérature*, trad. Sibylle Muller, Flammarion, Paris, 1984

GOETHE Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*, trad. Marco Aurélio Werle, Associação Editorial Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, S. Paulo, 2005

\_\_\_\_\_. *Ifigênia em Táuride*, trad. Carlos Alberto Nunes, Hans-Staden-Institut, S. Paulo, 1964

LUKÁCS, Georg. “O problema estético do particular no Iluminismo e em Goethe”, “Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares – maneira e estilo”, in *Introdução a uma estética marxista*, trad. Leandro Konder e Nelson Coutinho, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978

---

\* **JULIO CÉSAR MIOTO** é bacharel pelo Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.